

R A P P O R T S   H U M A I N S   E T   C O M M U N I C A T I O N

D A N S

A   L A   R E C H E R C H E   D U   T E M P S   P E R D U

J. VAN DE GHINSTE

THESIS SUBMITTED AT THE UNIVERSITY OF CAPE TOWN IN JUNE 1973

FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS IN FRENCH

The copyright of this thesis is held by the  
University of Cape Town.  
Reproduction in whole or any part  
may be made for private use only, and  
not for publication.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

'A chaque instant, devant chaque objet, on devine chez lui un peu de cet effroyable effort pour rejoindre dont il me parlait un jour'.

J. de Lacretelle.

## I N T R O D U C T I O N

## INTRODUCTION

Marcel Proust... nom prestigieux. A la recherche du temps perdu, oeuvre impressionnante et dont, comme l'a si bien dit Ch. Bruneau, on ne s'approche qu'en tremblant (1). Oeuvre d'une telle richesse que des dizaines de critiques, chaque année, en extraient des trésors nouveaux. Oeuvre sur laquelle il semble qu'on ait déjà tout dit, mais qui, longtemps encore sans doute, nous livrera des aspects inconnus. Car, tout comme la 'sonate de Vinteuil', elle ne se révèle qu'un peu à la fois. Ce ne sont que 'les parties les moins précieuses qu'on perçoit d'abord' (I, 530). Comme toute 'oeuvre un peu profonde', il faut du temps pour la 'pénétrer' (I, 531) et, sans doute, l'aimerons-nous 'plus longtemps que les autres, parce que nous aurons mis plus longtemps à l'aimer' (I, 531).

Dans cette oeuvre, chacun de nous découvrira des vérités nouvelles, car elle est ce que Proust a voulu qu'elle fût, 'une espèce d'instrument optique qu'il /a offert/ au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même' (III, 911). Quant à nous, ce qui a attiré spécialement notre attention, c'est une certaine qualité qu'y a discernée un grand homme de lettres qui fut un ami de Proust, qualité qu'il appelle 'l'héroïsme de la sensibilité' (2). Cet héroïsme, nous dit Jacques de Lacretelle, consiste en un 'effroyable effort pour rejoindre' (3), effort causé par 'l'aspiration jamais satisfaite d'aller vers les autres. Et nul', ajoute-t-il, 'ne pouvait la noter mieux que lui, qui l'a ressentie tout au long de son existence' (4).

'Aller vers les autres', 'rejoindre', communiquer. Ainsi ce fut donc là l'aspiration secrète de Proust, son aspiration de toute une vie? Certains détails de sa biographie tendent à le confirmer. Sur le célèbre questionnaire qu'il remplit à quatorze ans, nous lisons sa définition du malheur : 'Etre séparé de maman'. Etre séparé. De sa

mère, des autres, de la nature qu'il aimait tant. Et il le fut. Il connut l'angoisse de la séparation. La singularité même de sa nature l'éloigna de tout ce qu'il aimait. Sa faiblesse physique, son asthme, l'éloigna de la nature et de ce qu'elle a peut-être de plus doux à communiquer, son parfum. Sa faiblesse morale, son inversion, fut peut-être l'élément qui l'éloigna le plus de sa mère et des autres car, ainsi qu'il l'écrit tristement dans A la recherche, 'il n'est pas... d'exil au pôle Sud, ou au sommet du Mont-Blanc, qui nous éloigne autant des autres qu'un séjour prolongé au sein d'un vice intérieur, c'est-à-dire d'une pensée différente de la leur' (III, 211).

Et peut-être cette angoisse parfois palpable dans son oeuvre, peut-être cet 'héroïsme de la sensibilité', cet 'effroyable effort pour rejoindre', sont-ils une des raisons pour lesquelles ce Proust qui se sentait parfois si loin des autres, nous le sentons, nous, si proche de nous. C'est que nous sommes les enfants de ce siècle qui, selon Camus, est celui de l'angoisse (5). Nous aussi, nous nous sentons "séparés", et si nous sympathisons avec l'auteur de A la recherche, c'est que nous reconnaissons en lui les symptômes avant-coureurs de cette angoisse, de cette nouvelle forme du "mal du siècle" dont souffre notre génération, et qui est due au sentiment de notre solitude, à la difficulté que nous éprouvons à communiquer avec les autres.

Ce problème de la communication, Proust ne l'a peut-être pas traité directement, mais il transparait dans toute son oeuvre. Les critiques de Proust, à notre connaissance, n'ont pas non plus traité directement ce problème, mais certains y ont fait allusion, tout en traitant d'autres aspects. Leurs opinions diffèrent quelque peu et cela n'a rien d'étonnant, car la position de Proust par rapport à la communication semble paradoxale et parfois même contradictoire. Et d'abord, la première chose à noter c'est que Proust lui-même, malgré des moments d'angoisse et de séparation, était à certains moments parfaitement capable de se mettre en communication profonde

avec les êtres et les choses. Le témoignage de certains de ses amis ne nous laisse aucun doute à ce sujet. Reynaldo Hahn, après nous l'avoir décrit perdu dans la contemplation de rosiers du Bengale, s'exclame : 'Que de fois... j'ai assisté à des scènes similaires! Que de fois j'ai observé Marcel en ces moments mystérieux où il communiquait totalement avec la nature, avec l'art, avec la vie, en ces minutes profondes où son être entier, concentré dans un travail transcendant de pénétration et d'aspiration alternées, entrainé, pour ainsi dire en état de transe, où son intelligence et sa sensibilité surhumaines... parvenaient jusqu'à la racine des choses...' (6).

'Pénétration' et 'aspiration alternées'... comment mieux qualifier la communication qui, du reste, est ici si profonde que Reynaldo Hahn la qualifie de 'communion'. Écoutons maintenant un autre ami de Proust, Paul Morand : 'Il ne faut pas oublier, lorsqu'on lit Proust, qu'il était un véritable liseur de pensée. Il ne servait de rien, avec lui, de dissimuler. Une pensée émergeait-elle à la surface de votre conscience? Au même moment, Proust marquait par un léger choc qu'il en avait reçu la communication en même temps que vous-même' (7).

Et pourtant, c'est Proust qui, dans A la recherche, écrit ces mots tragiques : 'Nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et en disant le contraire ment' (III, 450). Et bon nombre de critiques, s'appuyant sur cette citation, ne voient en Proust et en ses personnages que des solitaires, emmurés sans espoir dans la prison de leur être.

Mais c'est le même Proust qui, parlant de l'essence des êtres, des éléments composants de leur âme, s'écrie : 'ces éléments... tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes... l'art... le fait apparaître, extériorisant... la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais' (III, 258). Et d'autres critiques ont relevé ces mots comme la preuve même que, pour Proust, la communication

existait bien et s'établissait par le moyen de l'art.

Mais ce n'est pas tout. C'est Proust, encore et toujours, qui, faisant valoir la supériorité de la souffrance provoquée par l'amour sur la quiétude d'une vie de collectionneur, fait dire à son narrateur : 'je n'ai rien à regretter... quelles statues, quels tableaux... m'eussent - comme /cette/ petite blessure...-donné accès sur cette issue hors de soi-même, ce chemin de communication privé, mais qui donne sur la grande route où passe ce que nous ne connaissons que du jour où nous en avons souffert : la vie des autres' (III, 387). Et nous n'avons trouvé chez les critiques aucun commentaire de ces paroles étonnantes.

Comment concilier des témoignages en apparence aussi contradictoires? Chacune de ces vues ne s'appliquait-elle qu'à un état d'esprit momentanée chez Proust? Ou bien chacune de ces vues doit-elle être examinée dans un plus large contexte et interprétée pour pouvoir se concilier avec les autres? Et ces vues sont-elles reflétées par l'oeuvre? La communication existe-t-elle dans le monde proustien? Les personnages communiquent-ils entre eux? Le personnage principal communique-t-il avec le monde qui l'entoure? Et qu'en est-il du narrateur? Communique-t-il avec ce même monde? Et, sa vision de ce monde, arrive-t-il à la communiquer à son lecteur? Mais voyons d'abord ce qu'ont à nous dire à ce sujet les critiques principaux de A la recherche.

Dans les années 1930, nous entendons d'abord s'élever la voix pessimiste de Samuel Becket. Dans le monde proustien, nous dit-il en bref, essayer de communiquer là où aucune communication n'est possible, n'est qu'un effort d'une vulgarité simiesque ou horriblement comique, pareil à la folie de celui qui engagerait la conversation avec des meubles. La tendance artistique n'est pas une expansion, mais une contraction, et l'art n'est que l'apothéose de la solitude...(8).

L. Pierre-Quint, lui, nous laisse plus d'espoir. Selon lui, les

personnages proustiens souffrent d'un "mal du siècle" qui n'est autre qu'une impuissance d'aimer, une incapacité presque totale à s'évader hors d'un "moi" fermé. Ce "moi" est recouvert d'une épaisse couche d'habitudes qui en cache la partie essentielle, mais, dans des circonstances exceptionnelles, il peut jaillir hors de sa gangue, et l'être est alors capable de communier pour un instant avec un autre être. La joie ne résulte ni des salons, ni des voyages, ni de l'amour, mais uniquement de cette communion avec une partie du monde extérieur, et c'est l'art seul qui réalise ce miracle (9). Quant à J. Spagnoli, il se contente de remarquer la division qui existe entre les différentes classes de la société proustienne (10).

Dans les années 1950, H. Bonnet nous dit que, pour Proust, la grande loi qui domine les rapports humains, c'est la méconnaissance réciproque (11). H. March fait chorus. Les personnages, selon lui, ne se comprennent ni eux-mêmes, ni les autres. La communication qui s'établit entre eux n'a rien à faire avec la vérité. Et pourtant, les âmes auraient pu communiquer, et la musique est un exemple de ce qu'aurait pu être cette communication si les hommes n'avaient pas décidé de s'exprimer dans un autre langage (12). J. Mouton, à propos du style de A la recherche, remarque que les dialogues y sont rares et ne sont, le plus souvent, que des sortes de couplets parallèles ; les monologues, par contre, sont fréquents, et la cause en est que les personnages ne cherchent nullement à se comprendre, mais uniquement à s'exprimer. Il remarque combien le langage de ces personnages est important pour révéler les profondeurs de leur âme et note que Proust, hanté par le problème de la dissimulation, a écrit, lui, avec sincérité (13). A. Maurois, cet analyste subtil du cœur humain, nous dit : le cœur des hommes étant identique, la connaissance de l'un permet de les connaître tous, et c'est pourquoi A la recherche, comme les Essais de Montaigne, est une somme de la condition humaine (14). Et l'expression de cette sagesse antique nous fait songer que,

connaître les autres 'en soi', ce n'est peut-être pas un si mauvaise méthode que cela de les connaître, c'est peut-être, en fait, celle qui nous rapproche le plus d'eux. G. Poulet, lui, sent dans A la recherche l'expression d'une profonde angoisse. Cette angoisse, selon lui, consiste à se sentir détaché des choses et des êtres, à ne pas leur trouver la fixité et la permanence qu'on leur voudrait. Seul, l'accord entre l'être et l'objet peut donner le bonheur. Cet accord si difficile à réaliser par l'adulte, l'enfant, lui, l'accomplit sans effort grâce à sa foi profonde dans les choses et dans les êtres. C'est pourquoi les années d'enfance constituent les gisements profonds du sol mental d'un être, et pourquoi l'être actuel ne peut espérer surmonter l'angoisse et retrouver le bonheur qu'en se tournant vers son passé (15).

Dans les années 1950, quelques voix optimistes se font d'abord entendre. Pour commencer, celle de Daniel-Rops qui, dans sa préface à l'ouvrage de G. Cattai, voit en Proust un témoin de l'Esprit qui, en peignant les êtres au delà de leurs apparences, a cherché à saisir la réalité transcendante qui les explique aux regards de Dieu (16). Voici maintenant, sur Proust, l'opinion de G. Cattai lui-même. Il ne savait pas observer, nous dit-il. La vue des êtres ou des choses le plongeait dans une sorte de transe où se révélaient leur essence. Dans le monde proustien, les personnages défilent, comme des poissons qui dans un aquarium passent et repassent... sans avoir jamais l'air de se rencontrer ni de communiquer. Et pourtant... il y a entre nous et l'essence des êtres une communication intérieure, métaphysique, non phénoménale, et ce serait mal entendre Proust que de ne pas voir qu'il a lui-même opéré ce redressement dans Le Temps retrouvé. L'erreur de Sartre, affirme-t-il, consiste à croire que Proust part de l'analyse pure pour atteindre le monde des essences, alors qu'en fait il y atteint par une sorte de magie et de participation (17). Viennent ensuite A. et J. Brincourt, pour lesquels Proust est un écrivain

essentiellement individualiste, qui ne recherche que l'individu isolé, sans communication véritable avec autrui (18). G. Brée note aussi l'anxiété qu'on trouve dans l'oeuvre de Proust et son sentiment que chaque personnage est un monde clos, impénétrable. Seul le narrateur, dit-elle, est capable d'enfoncer la porte de son propre monde, mais il ne peut le faire que pour lui-même (19). Benoist-Mechin voit les personnages proustiens comme emprisonnés chacun dans leur durée individuelle. C'est cette durée individuelle qui, selon lui, s'oppose à la communication des êtres. Seule la musique est capable de les mettre en communication, parce qu'en synchronisant les temps intérieurs individuels, elle fait coïncider chaque âme avec toutes les autres âmes (20).

J. Rousset, prenant la parole dans les années 1960, nous dépeint Combray comme le site de la permanence et de la profondeur, capable de réaliser le miracle de la communication et de la communion. Il considère le lien qui joint le héros à sa mère et à sa grand-mère comme le seul qui assure une communication réelle entre les êtres (21). G. Cattau reprend la parole pour nous assurer que, bien que l'homme soit "l'être qui ne peut sortir de soi", l'amour ou la sympathie sont des portes de communication qui s'entrouvrent chez Proust et permettent à la vie des autres de submerger le réservoir qui n'aurait pas voulu devenir stagnant (22). P.H. Simon remarque qu'une des idées les plus fortes de Proust est d'avoir distingué en tout homme un "moi" superficiel, changeant, insignifiant, et un "moi" profond, celui-là qui s'exprime dans l'oeuvre d'art (23). Ceci nous paraît important car, si cette observation s'avère vraie, elle signifie qu'il y aura différentes sortes de communications avec les êtres, selon que la communication s'établira avec le "moi" superficiel, changeant, insignifiant, ou avec le "moi" profond qui seul est important. Vient ensuite A. Vial, pour lequel l'art proustien est le lieu de l'union de l'âme avec l'univers, avec toutes les âmes, et constitue

pour l'auteur une nouvelle religion (24). G. Deleuze, dans son important ouvrage, nous montre que, dans le monde proustien, on ne parvient à la vérité des êtres que par les signes qu'ils émettent et qu'il convient de déchiffrer. Même une femme médiocre enrichit l'univers proustien. En apparence, elle ne communique rien, mais en fait, elle ne cesse de produire des signes qui peuvent se traduire. Pour Proust, nous dit-il, les essences sont les Idées platoniciennes, des réalités indépendantes. Ces essences constituent des mondes que nous appelons les individus et que seul l'art nous permet de connaître, car l'artiste est le divin interprète qui surveille les signes auxquels la vérité se trahit (25). L. Bersani, lui, nous montre 'Marcel' souffrant de la solitude. Pour connaître tout ce qui lui est extérieur, il faut qu'il abolisse les différences qui existent entre lui-même et le monde. Selon lui, l'élan de Marcel vers sa grand'mère vient de son désir fondamental de fusionner avec une source d'énergie qui lui est extérieure. Mais, note-t-il, ce désir d'identification ne peut admettre aucune perte d'identité et l'abondance des métaphores 'digestives' qu'emploie le narrateur suggère son désir d'assimiler les choses et les êtres (26). Dans sa célèbre biographie, G. Painter reproche à Proust de n'avoir pas, dans son essai Sur la lecture, fait suffisamment entendre ce qu'était la vraie essence d'une lecture. Celle-ci, selon Painter, est identique au but de l'écrivain qui est la communication de l'état de vision dans lequel le livre fut écrit, de sorte que la révélation de l'écrivain devienne celle du lecteur. Tel fut, assure Painter, le propre but de Proust quand il écrivit A la recherche (27). B.G. Rogers, à son tour, affirme que le but de Proust ne fut pas simplement de décrire de l'extérieur l'expérience du narrateur, mais bien plutôt de communiquer cette expérience en la recréant. Proust, d'après lui, a vu que le devoir d'un artiste consistait à élaborer la méthode qui donnerait au lecteur l'impression de partager une expérience, et sa méthode de "traduction" a été la clef de la communi-

tion la plus intime entre auteur et lecteur (28). Avec A. King, nous retombons dans le pessimisme. D'après elle, les relations personnelles de A la recherche n'ont aucune valeur : l'amour est un désert, l'amitié existe à peine, et l'amour maternel lui-même est perfide (29). Pour M. Lempart, par contre, tout dans le monde proustien est important, car Proust y a perçu des vérités cachées. Tout son but, dit-elle, a été de dégager ces vérités, ces 'divines captives', afin de les communiquer aux autres. Par "sympathie", il a su entrer dans l'essence des choses (30).

Les années 1970, notre décennie, nous apportent l'oeuvre extrêmement intéressante de M. Bardèche. Parlant de Proust, il nous dit : 'Il lui importe avant tout de comprendre, de savoir la vérité sur lui-même, sur les sentiments, sur nos sentiments et, l'ayant apprise, de la communiquer' (31), et, à propos des vues de Proust sur l'art, il ajoute : 'Le propre de l'art c'est justement d'exprimer... ce que personne ne peut autrement dire et transmettre sur lui-même... Le but de la vie c'est donc à la fois de vivre et de communiquer' (32). Il nous montre la "phénoménologie" de Proust et ses conséquences funestes : on ne peut connaître les autres, car la pensée travestit. Mais cette "phénoménologie", nous dit-il, est complétée par une "ontologie" : cette réalité qui nous échappe existe dans notre souvenir, inaccessible, sauf par le miracle de la mémoire involontaire. La joie qui résulte de ce miracle provient du contact que nous établissons avec cette réalité en soi. C'est parce que les choses existent réellement que nous pouvons sortir de notre prison pour les rencontrer (33). Et c'est sur cette note d'espoir que nous terminons ce résumé de l'état des études proustiennes en ce qui concerne la communication.

Que retirer de tout cela? Plusieurs constatations. La première c'est qu'en apparence les critiques ne sont pas d'accord, et peut-être ne le sont-ils pas parce qu'ils examinent le problème de la communication à la lumière de l'un ou de l'autre de ces textes proustiens

apparemment contradictoires que nous avons cités précédemment. La seconde, c'est que le sujet de la communication, bien qu'il n'ait été le plus souvent qu'effleuré par ces critiques, a tout de même été abordé par la plupart d'entre eux, et c'est donc que ce sujet n'est pas sans importance. La troisième enfin, c'est que ces contradictions mêmes semblent indiquer le besoin de faire de la communication dans A la recherche une analyse systématique et approfondie, afin de tenter d'éclaircir cette apparente confusion. C'est ce que nous nous proposons de faire dans la présente étude.

Le problème de savoir quelle méthode adopter pour aborder une telle étude n'est pas facile à résoudre, car A la recherche est une oeuvre subjective complexe, dans laquelle le personnage qui dit "je" se compose en fait de deux, et même parfois de trois personnes que, malgré leurs ressemblances, il convient de ne pas confondre. Il y a d'abord le personnage principal du roman, qui vit l'aventure au fur et à mesure qu'elle se déroule ; puis il y a celui qui raconte, le narrateur, qui voit cette même aventure avec le recul de l'expérience ; il y a enfin l'auteur qui, "en principe", ne nous parle pas, puisque A la recherche n'est pas une autobiographie et que le narrateur assume une certaine ingénuité dans le récit que ne possède pas l'auteur qui, derrière les coulisses, tire les ficelles du roman. Cependant, nous avons dit "en principe", car en fait, ce n'est pas si simple. Comme l'a très bien remarqué B.G. Rogers, le narrateur fait parfois preuve d'une omniscience qui dépasse les limites qu'imposent l'emploi de la première personne (34) et, à ces moments-là, il tend à se confondre singulièrement avec l'auteur.

En outre, la composition de A la recherche est très particulière. C'est un roman "en abyme", dans lequel il s'agit d'une recherche de l'art seul, à l'intérieur d'une oeuvre qui elle-même est oeuvre d'art. On peut donc dire que l'oeuvre se désigne elle-même comme moyen de communication. Le récit n'est pas une perte de temps, puisque d'une

part nous y trouvons le véritable sujet de l'oeuvre qui est l'oeuvre elle-même, et d'autre part de perpétuels commentaires de l'oeuvre sur l'oeuvre.

A partir de ces considérations, nous voyons se dessiner la méthode que nous allons suivre. L'oeuvre de Proust étant communication, il nous semble que nous pouvons considérer tout ce qui nous y est dit sur les communications réussies comme métaphores de l'oeuvre elle-même. De sorte que c'est en nous plaçant à l'intérieur de cette oeuvre et en suivant le récit à travers la vision du personnage principal que nous arriverons à comprendre les commentaires issus de l'expérience du narrateur. Autrement dit, c'est en vivant avec le personnage principal et en réagissant avec lui à son expérience du genre de communication qu'il trouve dans les rapports humains, que nous arriverons à comprendre la leçon que cette expérience a apportée au narrateur, et quels fruits il a pu en tirer pour mieux accomplir sa fonction de narrateur : c'est-à-dire la capacité d'appréhender l'essence des êtres qu'il voulait faire revivre, et celle de nous communiquer cette essence en même temps que la sienne propre. Et, d'après la façon dont le narrateur se sera acquitté de cette fonction, l'oeuvre de ce narrateur ayant été en fait écrite par Proust, nous pourrons décider si Proust lui-même a été capable de nous communiquer sa vision du monde.

Nous allons donc commencer par regarder le monde à travers les yeux du personnage principal que, pour le distinguer des autres, nous allons appeler "le Personnage" (35). C'est à travers son optique que nous examinerons d'abord toute la gamme des rapports humains qu'il observe autour de lui et qu'il entretient lui-même avec son entourage. Pour ce faire, il nous semble logique d'aller du plus simple au plus complexe. Nous examinerons donc d'abord les rapports mondains qui, en grande partie régis par les conventions, sont plus faciles à analyser que les autres. Puis, nous resserrerons le cercle

et nous examinerons des rapports de plus en plus intimes et, par conséquent, de plus en plus nuancés et compliqués.

Puis, toujours à travers l'optique du Personnage, nous examinerons tous les moyens possibles d'améliorer le niveau de la communication et, là aussi, nous irons du plus simple au plus complexe. Nous commencerons par un examen du langage parlé et de sa valeur en tant que moyen de communication. A partir de là, nous examinerons d'autres méthodes de rapprochement, telles qu'elles se révèlent un peu à la fois au Personnage, et nous tâcherons de voir ce qui fait leur parenté et leur donne ce pouvoir. Ensuite, toujours à travers l'optique du Personnage, nous rassemblerons toute cette expérience et tâcherons de voir en quoi elle peut lui servir pour devenir le narrateur qu'il souhaite être, autrement dit pour communiquer à ses lecteurs l'essence de cette expérience. Enfin, en tant que lecteur, il nous restera à dire si, en ce qui nous concerne, il a réussi à le faire.

Avant de commencer notre étude, il nous reste à préciser quelques points : les chiffres à la fin des citations de Proust se rapportent aux volumes I, II, ou III de A la recherche du temps perdu, Bibliothèque de la Pléiade, Editions Gallimard, 1954, à part quelques citations en exergue où les abréviations "J.S." et "C.S.B." désignent respectivement Jean Santeuil, Paris, Gallimard, 1952, et Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1954. Dans ces citations, sauf avis contraire de notre part, les soulignages seront les nôtres.

'Et moi aussi, se dit-il, bien souvent je me suis senti isolé du reste du monde...' (J.S., II, 43).

M. Proust

PREMIERE PARTIE

RAPPORTS HUMAINS

I

LE MONDE

LE MONDE

Dans le monde que nous présente le narrateur, considérons d'abord les êtres se mouvant sur le théâtre le plus large, celui du monde où les mille rencontres quotidiennes des acteurs et des figurants sembleraient devoir tisser tout un réseau de liens, de communication.

Ces rencontres sont-elles les authentiques rencontres qui rendraient possible cette communication ? Pour cela, il faudrait sans doute qu'il y ait reconnaissance de part et d'autre de la valeur intrinsèque de chacun, en tant qu'être humain. Il faudrait aussi que chacun soit accessible et ouvert aux autres. Il faudrait, en d'autres termes, que chacun s'approche des autres et se laisse approcher d'eux en se dépouillant au maximum de ses préjugés mondains et sociaux.

Dans toute société, si libérale qu'elle soit, c'est une gageure, car toute société repose sur une hiérarchie de valeurs et, quelles que soient les valeurs choisies, elles créent un préjugé qui diminue celui qui en est dépourvu. Mais il semble que dans la société, telle que la voit le narrateur, les valeurs soient spécialement arbitraires et les préjugés abondants et tenaces.

Cette société n'est en fait qu'une tranche de la société française de la fin du dix-neuvième siècle. Laissant de côté la masse du peuple, des employés, des boutiquiers et des petits bourgeois, le narrateur se cantonne dans les sphères supérieures de la bourgeoisie prospère, de la grande bourgeoisie, de la petite et de la haute noblesse. Autour de ce monde gravitent d'autres mondes qui semblent n'exister que pour le plaisir du premier : monde des serviteurs, demi-monde, monde crapuleux du vice, mondes que le narrateur ne fait pour ainsi dire pas vivre d'une vie autonome, mais qu'il nous présente comme des appendices de la haute société et qui semblent n'exister qu'en fonction de celle-ci. Quant au monde paysan, le narrateur ne l'évoque guère qu'au point de vue esthétique, en tant que représentant d'une certaine qualité française qui naît du terroir et qu'on retrouve dans les sculptures du

porche de Saint-André-des-Champs, dans le code de Françoise, ou dans l'accent de la duchesse de Guermantes.

Cette étroite société est divisée en classes. Divisée est le mot, car la notion de classe semble mettre entre les êtres de véritables barrières. Comment le narrateur voit-il la bourgeoisie, ce milieu à première vue si aimable où il a passé son enfance ? Cette bourgeoisie est pétrie de préjugés qu'elle considère comme des vertus, comme un mélange de prudence, de bon sens et de dignité.

C'est la prudence, par exemple, qui désigne tout ce qui est étranger à ce milieu bien pensant comme une source de dangers dont il faut se garder ; aussi tout ce qui n'est pas bourgeoisie sera-t-il regardé avec une profonde suspicion. Il faut classer les gens en catégories pour éviter toute équivoque et savoir une fois pour toutes à qui on a affaire. Ainsi, l'appartenance à une certaine famille connue fournit-elle un moyen commode d'étiqueter les gens. A Combray, nous dit le narrateur, une personne 'qu'on ne connaissait point' était un être aussi peu croyable qu'un dieu de la mythologie (I, 57), un être qui provoquait l'agitation et l'émotion de sa tante Léonie, jusqu'à ce qu'une enquête ait établi qu'il s'agissait du fils de Mme Sauton ou de la nièce de l'abbé Perdreau, personne désormais réduite à des proportions humaines et rassurantes.

Cette bourgeoisie, selon le narrateur, se fait donc de la société 'une idée un peu hindoue' et la considère 'comme composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouve placé dans le rang qu'occupaient ses parents...' (I, 16). Ce rang, la dignité impose à chacun d'y rester. Si quelqu'un a le malheur d'en déchoir, on le punit... avec des nuances. Ainsi, pour la famille du Personnage, leur voisin de campagne, Swann, a-t-il été une fois pour toutes identifié comme 'le fils Swann', le descendant de l'agent de change, l'honorable ami dont il doit ou devrait être une seconde édition. Hélas, Swann s'est mésallié en épousant Odette, une demi-mondaine. Il a introduit un

corps étranger et inassimilable dans le milieu homogène de Combray. Faute grave... Néanmoins, il ne saurait être question de fermer la porte au représentant d'une famille respectable. L'interdiction ne frappera donc qu'Odette. Swann continuera à être reçu... mais seul. Et la chose paraît si naturelle que lui-même semble l'accepter comme allant de soi.

S'il n'est pas bon de déchoir, il ne vaut guère mieux de monter. Swann a beau mener à Paris une vie de brillant mondain, être l'ami du Prince de Galles, l'enfant chéri de la haute aristocratie, un amateur d'art éclairé et un brillant causeur, la famille du Personnage ignore ou veut ignorer tout cela. On en use cavalièrement avec lui, on ne lui trouve pas un prestige suffisant pour l'inviter aux grands dîners (I, 18), la grand'tante ne lui suppose aucune compétence en peinture et n'a pas de lui une haute idée au point de vue intellectuel (I, 16). A Combray, Swann n'est pas lui-même, un être complexe et profond. Il est né, est et restera toujours 'le fils Swann', un être qu'on croit connaître, avec lequel on a l'illusion de communiquer, mais qui n'est en fait qu'un spécimen affublé d'une étiquette commode.

Le monde de l'aristocratie représente pour la bourgeoisie une sorte de jungle où il vaut mieux ne pas s'aventurer. 'Quand dans une famille, un des membres émigre dans la haute société... il décrit autour de lui une zone d'ombre, une terra incognita, fort visible... pour ceux qui l'habitent, mais qui n'est que nuit, pur néant, pour ceux qui n'y pénètrent pas et la côtoient sans en soupçonner, tout près d'eux, l'existence' (I, 518). Il y a donc un tel manque de communication entre ces deux milieux qu'un membre de l'un, en pénétrant dans l'autre, devient étranger à sa propre famille. Aussi un bourgeois délicat et avisé n'aura-t-il garde de rechercher des relations aristocratiques, et la grand'mère du Personnage n'a pas voulu rester en relation, malgré une sympathie réciproque, avec son amie de pension, la marquise de Villeparisis (I, 20). Plus forte que la sympathie, s'est

élevée la barrière des classes.

Cette idée de séparation entre la bourgeoisie et la noblesse est si ancrée que la famille du Personnage n'arrive même pas à concevoir qu'une amie de pension de la grand'mère appartienne à la haute aristocratie et, quand la grand'mère prétend que Mme de Villeparisis est une parente de la duchesse de Guermantes, tout le monde éclate de rire (I, 104). Cette duchesse paraît si prestigieuse et si lointaine au Personnage lui-même, qu'il l'a placée dans la catégorie des êtres légendaires et qu'il ne peut admettre qu'il y ait un lien entre l'amie de pension de sa grand'mère et 'la descendante de Geneviève de Brabant' (I, 104).

Il y a aussi une question de dignité à ne pas essayer de pénétrer dans les couches supérieures. Quand on le fait, comme le Personnage jeune homme, avec une curiosité désintéressée et sans renier sa classe, la chose est excusable. Mais si c'est par snobisme, il semble qu'on se dégrade. Legrandin, l'ami de la famille du Personnage à Combray, est snob. C'est-à-dire qu'il commet le péché de préférer secrètement à son monde le monde aristocratique et de reconnaître ainsi implicitement la supériorité de ce dernier. Il se sent mal à l'aise comme s'il trahissait sa propre classe et quand il en rencontre un représentant dans le grand monde, il s'en éloigne au plus vite, gêné vis-à-vis des nobles d'avoir un ami bourgeois, gêné vis-à-vis du bourgeois de découvrir sa plaie secrète. Le Personnage en fait l'expérience : 'J'avais voulu tout de suite aller dire bonjour à Legrandin, mais il se tenait constamment le plus éloigné de moi qu'il pouvait, sans doute dans l'espoir que je n'entendisse pas les flatteries qu'avec un grand raffinement d'expression il ne cessait à tout propos de prodiguer à Mme de Villeparisis' (II, 202). Legrandin, transfuge honteux, se trouve pendant longtemps dans la situation peu enviable de n'avoir aucun vrai lien ni dans son milieu, ni dans cette 'terra incognita' qui n'est pour lui qu'une terre promise. Considéré comme déserteur d'un côté, il

n'est guère qu'un intrus dans l'autre.

La bourgeoisie honorable, qui s'isole dans sa dignité, ne se mêlera pas davantage au monde suspect des artistes. Les Verdurin qui reçoivent ceux-ci se sont déclassés aux yeux de la famille du Personnage et on rompt les liens avec eux : 'Mon grand-père', nous confie-t-il, 'avait précisément connu... la famille de ces Verdurin. Mais il avait perdu toute relation avec celui qu'il appelait le "jeune Verdurin" et qu'il considérait, un peu en gros, comme tombé - tout en gardant de nombreux millions- dans la bohème et la racaille' (I, 199).

Naturellement, on se tient encore plus à distance des classes travailleuses. Mettons à part Françoise, la cuisinière dévouée de la tante Léonie qui, faisant presque partie de la famille et vivant dans l'intimité du Personnage mérite une étude particulière, et prenons par exemple le cas de la fille de cuisine. Celle-ci appartient à une sphère tellement éloignée de la famille qu'elle en perd sa personnalité et son unicité pour s'effacer dans la catégorie de l'objet utile et du type abstrait : 'La fille de cuisine était une personne morale, une institution permanente, à qui des attributions invariables assuraient une sorte de continuité et d'identité à travers la succession des formes passagères en lesquelles elle s'incarnait' (I, 80).

Le peuple est donc tenu à distance, une distance qui paraît infranchissable quand, à la prétention bourgeoise, vient s'ajouter l'ostentation de la richesse. Ainsi, le narrateur, contemplant la belle Mme Swann se promenant au Bois dans la splendeur de sa toilette, et se mêlant quelques instants à la foule, commente :

... entre Mme Swann et la foule, celle-ci sentait ces barrières d'une certaine sorte de richesse, lesquelles lui semblent les plus infranchissables de toutes. Le Faubourg Saint-Germain a bien aussi les siennes, mais moins parlantes aux yeux et à l'imagination des "pauvres". Ceux-ci, auprès d'une grande dame plus simple et plus facile à confondre avec une petite bourgeoise, moins éloignée du peuple, n'éprouveront pas ce sentiment de leur inégalité, presque de leur indignité, qu'ils ont devant une Mme Swann' (I, 639).

Mais quand nobles et bourgeois sont confondus dans un caravansérail moderne, aux yeux du peuple ils ne font plus qu'un groupe, l'ennemi commun. Réunis dans la grande salle à manger de l'hôtel de Balbec, ils sont épiés par la population qui les regarde du dehors et dont ils sont séparés par un symbolique vitrage. Ici se révèle l'isolement des classes et le narrateur se demande 'si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger' (I, 681). Il met ainsi en évidence les dangers du manque de communication entre les classes.

Nous avons vu comment se comporte la bourgeoisie. L'aristocratie est, elle aussi, un monde qui se voudrait infranchissable, mais pour des raisons différentes. Il ne s'agit plus de prudence, de bon sens et de dignité, mais d'un immense orgueil toujours présent, qu'il s'étale ouvertement en morgue, ou qu'il se cache sous une fausse simplicité, qu'il s'agisse de l'insolence d'un baron de Charlus ou de la bonhomie d'un prince de Saxe, dissimulant sous son sourire 'le seuil infranchissable du petit univers spécial qu'il portait en lui...' (II, 37).

Presque tous les aristocrates, même les plus dissemblables, tels que les Guermantes et les Courvoisier, se rencontrent dès qu'il s'agit de pratiquer 'l'art, infiniment varié d'ailleurs, de marquer les distances' (II, 443). Le narrateur nous fait une description savoureuse de leurs façons respectives de saluer :

... il (le Guermantes) laissait tomber sur vous... un regard généralement bleu, toujours de la froideur d'un acier qu'il semblait prêt à vous plonger dans les plus profonds replis du coeur... sa main, dirigée vers vous au bout d'un bras tendu dans toute sa longueur, avait l'air de vous présenter un fleuret pour un combat singulier... (II, 444).

Les Courvoisiers, moins élégants que leurs cousins, compensent leur manque de grâce par un surplus de morgue :

Les Courvoisier... s'étaient rabattus sur la raideur hautaine ou la négligence rapide... elle ( la Courvoisier) vous faisait un grand salut... mais à peine avait-elle projeté ainsi vers vous la partie supérieure de sa personne, qu'elle la rejetait en arrière de la verticale par un brusque retrait... (II, 445).

Le même art se pratique, du reste, dans d'autres domaines, celui de la correspondance épistolaire, par exemple. Le narrateur, se livrant à une analyse stylistique des lettres de certaines grandes dames à des bourgeois, montre comment ces lettres, au lieu d'être un moyen de communication, peuvent devenir une méthode d'éloignement :

Cette même annulation de l'amabilité par la reprise des distances... se manifestait aussi clairement chez les Courvoisier, comme chez les Guermantes, dans les lettres qu'on recevait d'elles. Le "corps" de la lettre pouvait contenir des phrases qu'on n'écrirait, semble-t-il, qu'à un ami, mais... la lettre commençait par : "Monsieur" et finissait par : "Croyez, Monsieur, à mes sentiments distingués." (II, 445).

Cet art est si bien pratiqué, de génération en génération, qu'il finit par passer dans l'hérédité du noble et par devenir une seconde nature qui l'écarte automatiquement du restant du monde. Le Personnage en fait l'expérience quand on le présente au marquis de Saint-Loup :

Il sembla ne pas entendre qu'on lui nommait quelqu'un, aucun muscle de son visage ne bougea, ses yeux où ne brilla pas la plus faible lueur de sympathie humaine, montrèrent seulement dans l'insensibilité, dans l'inanité du regard, une exagération à défaut de laquelle rien ne les eût différenciés de miroirs sans vie. Puis... il allongea le bras dans toute sa longueur et me tendit la main à distance (I, 731).

Pourtant le Personnage découvrira avec surprise que Saint-Loup, qui deviendra du reste son ami, éprouve pour lui une vive sympathie. Après l'avoir vu reprendre la même attitude chaque fois qu'on lui présente quelqu'un, il comprend que 'c'était une simple habitude mondaine particulière à une certaine partie de sa famille' (I, 732).

Mais cette attitude glaciale est la plupart du temps parfaitement consciente chez les nobles. Certains salons aristocratiques peuvent se montrer moins exclusifs qu'autrefois. Ainsi une grande dame quelque peu déclassée comme la tante de la duchesse de Guermantes, la marquise de Villeparisis, doit consentir, pour meubler son salon, à accueillir un 'public de troisième ordre, bourgeoisie, noblesse de province ou tarée, dont la présence a depuis longtemps éloigné les gens élégants et snobs qui ne sont pas obligés d'y venir par devoir de parenté...'. (II, 184). La duchesse se voit obligée de rencontrer chez sa tante tous ces gens qu'elle dédaigne. Le salut Guermantes ne suffirait pas à les tenir à distance : il faut mettre en action tout un jeu de physionomie qui les empêchera d'oser ouvrir la bouche. Le Personnage qui, en compagnie d'un historien, avait eu l'audace de s'approcher de la duchesse, dépeint l'accueil qu'elle leur réserve : 'elle se contenta de manifester la nullité de l'impression que lui produisaient la vue de l'historien et la mienne en exécutant certains mouvements des ailes du nez avec une précision qui attestait l'inertie absolue de son attention désœuvrée' (II, 200).

Parfois, c'est une question d'intérêt qui oblige certains nobles à fréquenter certains bourgeois, quand ceux-ci sont riches et ceux-là désargentés. Les Cambremer, heureux de pouvoir louer un de leurs châteaux aux Verdurin se voient, la mort dans l'âme, obligés de rendre une visite de politesse à leurs locataires. Mais ce contact obligatoire n'a rien d'une communication et Mme de Cambremer, dans le salon Verdurin, s'isole derrière l'armature de sa raideur provinciale. Le Personnage qui l'a rencontrée en d'autres circonstances la regarde avec stupéfaction : 'J'eus peine à reconnaître la chose fondante et savoureuse que j'avais eue l'autre jour auprès de moi... dans la galette normande que je voyais, dure comme un galet, où les fidèles eussent en vain essayé de mettre la dent' (II, 915).

Un bourgeois exceptionnellement brillant tel que Swann et, plus

tard, le Personnage, parvient parfois à s'introduire dans ce grand monde et, une fois accepté, est traité avec beaucoup d'amabilité. Cela veut-il dire qu'enfin les barrières sont tombées ? Point du tout et le Personnage ne tarde pas à connaître l'exacte valeur du langage parlé ou muet de l'amabilité aristocratique. "Mais vous êtes notre égal, sinon mieux" semblaient, par toutes leurs actions, dire les Guermantes... Qu'on démêlât le caractère fictif de cette amabilité c'est ce qu'ils appelaient être bien élevé... (II, 662). Autrement dit, le noble ne consent à se montrer aimable qu'une fois qu'il a jugé le bourgeois assez discret pour ne pas essayer de profiter de cette amabilité, assez sage pour savoir lui-même garder ses distances. Le narrateur raconte comment le duc de Guermantes, ayant à son bras la reine d'Angleterre, lui faisait de loin mille signes d'amitié : 'Mais moi, qui commençais à me perfectionner dans le langage des cours, au lieu de me rapprocher... je m'inclinai profondément, mais sans sourire... La duchesse dit... que son mari avait été émerveillé de mon salut... à savoir qu'il avait été discret...' (II, 663).

Notons tout de même que, pour le Personnage, la froideur ou la fausse amabilité des nobles, tout en le tenant à une certaine distance sociale, lui permet, grâce à sa profonde intuition, une certaine forme de la communication puisqu'elle lui apprend à déchiffrer le langage des cours. Nous voyons déjà ici le désir et la volonté de pénétration du Personnage, au coeur même de la société la plus fermée.

Pour en revenir à l'aristocratie, son amabilité vis-à-vis d'une classe inférieure a donc pour condition l'assurance de pouvoir s'exercer en gardant ses distances. C'est pourquoi les altesses, assurées d'être inapprochables par le commun des mortels, peuvent sans danger se montrer d'une amabilité exceptionnelle. Celle de la princesse de Parme ne fait guère illusion au narrateur qui commente ironiquement :

C'était une Altesse... elle désirait, dans sa gratitude

au Créateur, témoigner au prochain, si pauvre ou de si humble extraction fût-il, qu'elle ne le méprisait pas... ce n'était que la seconde princesse du sang à qui j'étais présenté, et j'étais excusable de ne pas avoir dégagé les traits généraux de l'amabilité des grands. D'ailleurs eux-mêmes n'avaient-ils pas pris la peine de m'avertir de ne pas trop compter sur cette amabilité, puisque la duchesse de Guermantes qui m'avait fait tant de bonjours avec la main à l'Opéra-Comique, avait eu l'air furieux que je la saluasse dans la rue... (II, 426).

L'altesse, d'ailleurs, a une telle conscience de son éloignement qu'elle a tendance à l'exagérer et à regarder le restant du monde comme si elle le voyait à travers le mauvais côté d'une lorgnette. Le narrateur décrit avec un humour féroce l'attitude bienveillante de la princesse de Luxembourg envers lui et sa grand'mère : 'Même, dans son désir de ne pas avoir l'air de siéger dans une sphère supérieure à la nôtre, elle avait sans doute mal calculé la distance, car par une erreur de réglage, ses regards s'imprégnèrent d'une telle bonté que je vis approcher le moment où elle nous flatterait de la main comme deux bêtes sympathiques...' (I, 699). On sent toute l'ironie du narrateur pour cette condescendance qui ravale le prochain au rang d'animal. La morgue lui paraît encore préférable qui, du moins, justement parce qu'elle s'estime nécessaire pour garder quelqu'un à distance, lui rend l'involontaire hommage de le considérer comme un égal possible et comme un être humain...

Donc, le monde aristocratique se tient à l'écart du restant du monde. Mais dans son sein même, trouve-t-on une libre communication ? Hélas non, car la noblesse se subdivise en espèces multiples, scrutant d'un oeil critique l'origine du titre, son ancienneté, sa pureté, comptant et recomptant avec une certaine partialité ses propres quartiers de noblesse et ceux des autres et tenant à l'écart tous ceux qui pourraient lui porter ombrage. L'ancienne noblesse refuse de reconnaître la noblesse d'Empire et la princesse des Laumes donne libre cours à son insolence en parlant du prince et de la princesse d'Iéna, 'ces gens qui ont un nom de pont...' (I, 538).

Après avoir critiqué leur mobilier "Empire" (I, 338), elle ajoute : 'Enfin du reste, ce n'est pas la question, je ne précipiterais chez eux avec Basin, j'irais les voir même au milieu de leurs sphinx et de leur cuivre si je les connaissais, mais... je ne les connais pas...' (I, 339). Saint-Loup lui-même, tout libéral qu'il professe être, n'a que dédain pour son capitaine, le prince de Borodino, de famille impériale : '... un homme dont l'arrière-grand-père était un petit fermier et qui, sans les guerres de Napoléon, serait probablement fermier aussi' (II, 79).

Au coeur même de l'ancienne noblesse, il y a une infinité de nuances. La noblesse parisienne traite de haut la noblesse campagnarde. La princesse des Laumes lui marque tout son dédain. Pour elle, ce n'est pas une espèce à connaître et, parlant d'une marquise qui vient de sa province, elle s'exclame : 'c'est une petite Mme de Cambremer... je ne crois pas que personne les connaisse. Ça doit être des "gens de la campagne"! Du reste, je ne sais pas si vous êtes répandu dans la brillante société qui se trouve ici, mais je n'ai pas idée du nom de toutes ces étonnantes personnes. A quoi pensez-vous qu'ils passent leur vie...' (I, 337). Les 'étonnantes' personnes sont les invités de la marquise de Saint-Euverte, tous nobles, tous Parisiens ceux-là, mais situés à quelques échelons en dessous de la princesse.

Les critères qui servent à tenir les gens à l'écart sont d'ailleurs si subtils dans cette classe, qu'ils peuvent varier suivant l'humeur du noble. Le baron de Charlus en est un vivant exemple : 'ce qui comptait pour M. de Charlus c'était l'ancienneté du duché, la famille n'était rien' (II, 233). Mais du jour au lendemain, tout peut changer. Ayant à juger des mérites d'un gentilhomme possesseur d'un duché ancien mais à qui ce grand éclat est venu très vite sans que la famille remonte très haut, le baron déclare que 'la famille seule comptait' (III, 233).

Donc la société mondaine apparaît au narrateur comme cloisonnée de bas en haut et la grande cause en est l'orgueil, qu'il se camoufle

sous le nom de dignité chez les bourgeois ou de fierté chez les nobles. Cet orgueil se complète d'une mutuelle et totale incompréhension qui ajoute encore à l'éloignement des classes : 'Les trois quarts des hommes du faubourg Saint-Germain passent aux yeux d'une bonne partie de la bourgeoisie pour des décaqués crapuleux... et que par conséquent, personne ne reçoit' (I, 703). Par contre, ces aristocrates, sûrs d'être reçus partout, 'affectent une simplicité en ce qui les concerne, un dénigrement pour leurs amis particulièrement "à la côte", qui achève le malentendu' (I, 703). Et le narrateur résume la situation des deux mondes vis-à-vis l'un de l'autre par une image traduisant admirablement la distance qui les sépare :

'C'est dire que les deux mondes ont l'un de l'autre une vue aussi chimérique que les habitants d'une plage située à une des extrémités de la baie de Balbec ont de la plage située à l'autre extrémité...' (I, 704).

x

x x

Il n'y a pas que les barrières de classe pour diviser la société. Le narrateur, qui bénéficie ici manifestement de l'expérience personnelle de l'auteur, dénonce les préjugés de race qui fleurissent en France à cette époque. Ceux-ci trouveront leur point culminant dans l'affaire Dreyfus décrite par le narrateur comme un puissant élément de discorde qui divisera la France en deux camps ennemis. Avant le scandale de l'affaire, toutes les classes semblent déjà d'accord pour tenir à l'écart la plupart des Juifs. La prudente bourgeoisie de province s'en méfie, jusqu'à l'aimable grand-père du Personnage qui exerce tout son flair pour les dépister sous le déguisement de leur nom français. Le voici, posant des questions à son petit-fils :

- Et comment s'appelle-t-il ton ami qui vient ce soir ?
- Dumont, grand-père.
- Dumont! Oh! je me méfie.

Et il chantait :

Archers, faites bonne garde!  
Veillez sans trêve et sans bruit.

Et, après nous avoir posé adroitement quelques questions plus précises, il s'écriait : "A la garde : A la garde!" (I, 91).

Mais à Paris, Paris si large d'esprit, si cosmopolite, qui assimile tout, sans doute s'intégreront-ils facilement ? Nullement.. Le narrateur nous les montre, mis à l'écart, dans un grand café des boulevards :

Il y avait dans ce café... bien des étrangers intellectuels, rapins de toute sorte... Ils déplaisaient - les Juifs principalement... aux personnes qui ne peuvent souffrir un aspect étrange, loufoque... Généralement on reconnaissait ensuite que, s'ils avaient contre eux d'avoir les cheveux trop longs, le nez et les yeux trop grands... il était puéril de les juger là-dessus, qu'ils avaient beaucoup d'esprit, de coeur... (II, 408).

Cette dernière réflexion du narrateur montre toute l'injustice et la sottise de cette forme de racisme.

Du moins, dans une station balnéaire, à Balbec par exemple, ce grand mélangeoir où les classes semblent parfois oublier temporairement leurs distances, dans la liberté des jeux de la plage et des soirées au Casino, admettra-t-on de fréquenter les Juifs ? Hélas non... Et on voit les Bloch planter sur la plage une tente aussi solitaire que si elle se trouvait dans le désert du Sinaï : 'Toujours ensemble... ils formaient un cortège homogène en soi et entièrement dissemblable des gens qui les regardaient passer et les retrouvaient là tous les ans sans jamais échanger un salut avec eux...' (I, 739). Et encore une fois, le narrateur dénonce l'injustice de l'ostracisme qui les frappe : 'ce milieu devait renfermer... beaucoup d'agrément, de qualités et de vertus. Mais pour les éprouver, il eût fallu y pénétrer. Or il ne plaisait pas, le sentait,...faisait front en une phalange compacte et close où personne d'ailleurs ne songeait à se frayer un chemin' (I, 739).

Les étrangers non assimilés en sont donc réduits à s'enfermer dans une coquille qui présente au monde hostile une résistance impénétrable.

Mais, sûrement, à l'intérieur de cette colonie trouvera-t-on les liens de solidarité qui rapprochent les êtres semblables ? Même pas. Dans le milieu juif lui-même règne la division des classes, de sorte qu'un Bloch, par exemple, se trouve non seulement coupé de tout vrai contact avec l'extérieur, mais même de tous les Juifs situés à un autre niveau social que lui : 'Bloch... supportait comme au fond des mers les incalculables pressions que faisaient peser sur lui non seulement les chrétiens de la surface, mais les couches superposées des castes juives supérieures à la sienne, chacune accablant de son mépris celle qui lui était immédiatement inférieure' (I, 744).

x

x

x

Les notions de classe et de race divisent donc la société que nous dépeint le narrateur en une multitude de cellules à la paroi impénétrable. Les rapports de l'une à l'autre sont en général utilitaires et réduits au minimum. Parfois, cependant, le hasard abolit pour un temps les séparations. Le souvenir est chez le Personnage, nous le verrons plus tard, un puissant agent de rapprochement. Tant qu'il était à Balbec, il n'a guère considéré Aimé, le maître d'hôtel, que comme un rouage dans une organisation mise en action pour son plaisir et son confort, à peine supérieur aux chasseurs qui, simples figurants, lui paraissaient faire partie du décor du hall ou rétrogradaient à l'état d'arbrisseau (I, 706). Pourtant, quand il revoit Aimé à Paris, il en éprouve de la joie et se rapproche de lui. C'est qu'ils partagent un élément commun : Balbec.

C'était un grand charme pour moi... de revoir quelqu'un qui faisait partie plus que de mes souvenirs de Balbec, mais de Balbec même... Magnétisé lui-même par son contact avec le puissant aimant de Balbec, ce maître d'hôtel devenait à son

tour aimant pour moi. J'espérais en causant avec lui être déjà en communication avec Balbec, avoir réalisé sur place un peu du charme du voyage (II, 153).

Il est intéressant d'analyser ce genre de rapprochement. Nous pouvons déjà noter ici un trait caractéristique du Personnage : quand il se rapproche d'un être, il semble que ce soit moins pour y chercher des particularités qu'une essence que cet être contient mais qui le dépasse. Aimé, semblable en cela aux fascinantes carafes de la Vivonne, est à la fois "contenant" et "contenu" (I, 168). "Contenant", car il recèle en lui un peu de ce Balbec où il a vécu ; "contenu", car lui-même et Balbec font partie des souvenirs du Personnage. Comme la carafe aux 'flancs transparents' (I, 168), l'être est alors moins intéressant par lui-même que par la précieuse essence qui le contient et qu'il renferme, qui le révèle et qu'il révèle à son tour, et c'est de cette essence que le Personnage se rapproche en se rapprochant de lui.

Parfois, c'est un 'cataclysme' qui en leur faisant courir d'imaginaires dangers rapproche les êtres les uns des autres comme les membres d'un troupeau effrayé qui resserre les rangs pour mieux faire front au péril. Ce thème a déjà été abordé par Proust dans Jean Santeuil où il nous montre l'arrivée joyeuse des clients, un soir de brouillard im-pénétrable, dans un grand café de Paris. De gaies conversations s'échan-gent à chaque table et les garçons, eux-mêmes, y ont leur part car :

... les événements extraordinaires rapprochent les distances et il eût été si peu naturel que deux êtres humains, fût-ce un consommateur élégant et un garçon habituellement muet, n'échangeassent pas quelques mots... que le client autorisait de suite les questions, auxquelles d'ailleurs il brûlait de répondre en disant : "Ah! je viens de la place de la Concorde, je vous réponds que ce n'était pas commode de trouver son chemin". "Ah, je le crois, disait le garçon, nous avons un client qui venait de la place de la République, son cocher s'est perdu trois fois... (1)

La scène se reproduit presque exactement dans A la recherche, quand le Personnage, un soir de brouillard, pénètre dans un restaurant qui, par contraste avec l'isolement, le froid et le malaise de la rue, semble 'un asile de chaleur et de sécurité' où règnent la gaieté et la

camaraderie'.

Les arrivants avaient peine à garder le silence... et ils cherchaient des yeux quelqu'un avec qui engager la conversation. Le patron lui-même perdait le sentiment des distances : "M. le prince de Foix s'est perdu trois fois en venant..." ne craignit-il pas de dire en riant... non sans désigner... le célèbre aristocrate à un avocat israélite qui, tout autre jour, eût été séparé de lui par une barrière bien plus difficile à franchir que la baie ornée de verdure (II, 402).

Et le narrateur commente : 'Tel le cataclysme avait établi... entre tous ces gens... après leurs longues erreurs dans l'océan de brume, une familiarité dont j'étais seul exclu, et à laquelle devait ressembler celle qui régnait dans l'arche de Noé' (II, 407).

Notons que cette scène démontre le profond instinct de communication qui existe chez l'homme, instinct que la civilisation, avec toutes ses distinctions sociales et intellectuelles, a presque éteint, mais qui se ranime quand l'homme se trouve dans une situation qui réveille ses tendances primitives. Hélas, ce réveil est bref et d'ailleurs incomplet et la civilisation retrouvée reprend vite ses droits. Il n'est d'ailleurs que tout relatif car le prince de Foix, s'il répond au patron, ne le fait que 'd'un air rogne toutefois, et à la cantonade...' (II, 405), et il ne joue pas en faveur du Personnage qui, n'étant pas un habitué du restaurant, se trouve 'exclu'. Et même pour les autres, ce n'est qu'un mouvement passager. Proust prend la peine de le noter dans Jean Santeuil : 'Puis, comme après les événements les plus singuliers la vie reprend son cours, le monsieur commandait une consommation et le garçon allait la chercher' (III, 291). Les distances se rétablissent automatiquement et chacun reprend sa place.

Ce genre de rapprochement est du reste tout à fait exceptionnel dans A la recherche et, au contraire, la séparation qui résulte des préjugés de race et de classe est souvent accrue par le fait que chaque groupe, étant isolé des autres, se crée une série de signes conventionnels qui ne peuvent être compris que par les initiés. Ainsi, à tous les préjugés qui peuvent éloigner une marquise de Villeparisis d'un

Bloch, faut-il ajouter l'impatience de le voir incapable de saisir les nuances et même la signification de son grand jeu mondain. Lorsque, perdant patience, elle veut lui signifier son congé définitif, il ne la comprend pas :

Elle voulut donc signaler à Bloch qu'il eût à ne pas revenir et elle trouva tout naturellement dans son répertoire mondain la scène par laquelle une grande dame met quelqu'un à la porte de chez elle... Comme Bloch s'approchait d'elle pour lui dire au revoir... elle parut à demi tirée d'une vague somnolence... les adieux de Bloch... ne lui arrachèrent pas une parole et elle ne lui tendit pas la main. Cette scène mit Bloch au comble de l'étonnement... - Je crois qu'elle dort, dit Bloch... Adieu, Madame, cria-t-il (II, 249).

Avec une condition différente vont toujours, selon le narrateur, des différences d'éducation qui ajoutent à l'incompatibilité. Personne ne peut espérer être apprécié et compris par un inférieur. 'Ce n'est pas par un grand seigneur, c'est par un rustre qu'un homme élégant craindra de voir son élégance méconnue' (I, 191). Mais l'homme élégant lui-même ne montrera pas plus d'appréciation pour ceux qui lui semblent moins raffinés que lui. Il suffit de voir le profond dégoût d'un Swann devant les façons du milieu Verdurin qui, toute ridicules qu'elles soient, ne le sont guère moins que celles du milieu Guermantes. Swann participe avec plaisir au fameux 'esprit des Guermantes', même lorsque celui-ci est d'aussi piètre qualité que le jeu de mots de la princesse des Laumes sur le nom de Cambremer (I, 341). Par contre 'Un genre d'esprit comme celui de Brichtot aurait été tenu pour stupidité pure dans la coterie où Swann avait passé sa jeunesse... Swann ne put trouver les plaisanteries de Brichtot que pédantesques, vulgaires et grasses à écoeurer' (I, 255). Ce n'est pas, en fait, qu'une forme d'esprit soit de beaucoup supérieure à l'autre, puisque, le narrateur nous le montre à maintes reprises, la mode fait régulièrement changer les critères du bon goût mondain, mais c'est que chaque milieu à ses normes particulières pour les juger.

Les barrières de classe et de race, renforcées par l'incompréhension

mutuelle, le sont encore par des points de vue si opposés que les actes d'un milieu sont imprévisibles et inexplicables aux yeux d'un autre. L'ensemble de ces conditions crée des obstacles tels que même la bonne volonté de deux êtres de classe différente n'arrivera pas à les surmonter. Les rapports entre les multiples couches de la société ici dépeinte sont donc réduits à ce qu'il y a de plus utilitaire et de plus superficiel. Le narrateur résume la situation par cette observation pessimiste :

... parmi toutes les raisons d'avoir avec nous une attitude inexplicable, il faut faire entrer ces singularités de caractères qui poussent un être... à faire le contraire de ce que nous pensions. Et puis il y a les différences de milieu, d'éducation, auxquelles on ne veut pas croire parce que quand on cause tous les deux, on les efface dans les paroles, mais qui se retrouvent quand on est seul, pour diriger les actes de chacun d'un point de vue si opposé qu'il n'y a pas de véritable rencontre possible (III, 618).

x

x                    x

Les tentatives individuelles pour renverser les barrières sociales dans l'immédiat sont donc en général frustrées dans cette société. Les efforts des ambitieux se heurtent au système de refoulement de la classe supérieure. Il n'y a guère que de rares exceptions, telles que Swann ou le Personnage auxquels de brillantes qualités d'esprit confèrent une sorte de passeport intellectuel dans l'aristocratie, encore que ce passeport soit loin de leur conférer tous les droits d'une citoyenneté authentique...

Il faut pourtant noter l'effet du temps qui, insensiblement, peut permettre le passage d'une classe à l'autre. Pour quelqu'un resté longtemps à l'écart d'une certaine société qu'il a bien connue, le changement qu'il constate à son retour peut paraître incroyable. Le Personnage, revenu à Paris après une longue absence, contemple avec une certaine mélancolie, à la matinée de la princesse de Guermantes,

'l'altération profonde' (II, 956) survenue dans ce milieu autrefois si exclusif.

Un certain ensemble de préjugés aristocratiques, de snobisme, qui jadis écartait automatiquement du nom de Guermantes tout ce qui ne s'harmonisait pas avec lui, avait cessé de fonctionner. Détendus ou brisés, les ressorts de la machine refoulante ne fonctionnaient plus, mille corps étrangers y pénétraient, lui ôtant toute homogénéité, toute tenue, toute couleur; (III, 957).

Notons cependant deux choses à propos de ce phénomène. D'abord c'est qu'il s'agit ici de la société d'entre deux guerres, une société dont les séismes politiques et économiques ont ébranlé les fortifications. Ce n'est déjà plus à proprement parler la société proustienne typique et elle ne fait son apparition qu'à la fin de A la recherche. Ensuite, le changement n'est peut-être pas aussi grand qu'on pourrait l'imaginer à première vue. Le Personnage peut bien s'étonner, à la fameuse matinée, de la présence de gens comme Bloch qui, à force de patience, ont fini par s'intégrer au grand monde ; cela ne signifie pas que le grand monde se soit guère rapproché du monde de Bloch tel que nous l'avons connu, ostracisé à Balbec. C'est plutôt que le Bloch d'aujourd'hui s'est lui-même éloigné de son monde de jadis. Auteur d'ouvrages trouvés admirables par l'aristocratie, il a fini par voir s'ouvrir les portes, mais ce n'est qu'au prix d'une scission complète entre son ancienne mondanité et la nouvelle' (III, 959). La société possède un excellent moyen de défense contre l'infiltration inéluctable d'un certain nombre d'éléments étrangers : elle les assimile et, ce faisant, les rend semblables à elle. Le Bloch d'aujourd'hui n'est plus le Bloch d'autrefois. Il s'est insensiblement transmué en un Jacques du Rozier dont le chic anglais est arrivé à effacer le type juif (III, 952). Le jeune homme sordide de jadis est devenu un monsieur élégant, spirituel, bienveillant et même discret (III, 953). Et, commente le narrateur avec ironie, ses petits-enfants seront bons et discrets presque de naissance (II, 969). En fait, il ne s'agit donc pas ici d'un rapprochement dans

l'immédiat entre des membres de classe différente, mais d'un cas de lente assimilation qui a rendu le transfert possible.

x

x

x

Dans le monde proustien typique d'avant guerre, en tout cas, la machine refoulante marche toujours à merveille et, non contents de se retrancher derrière les barrières sociales, les gens semblent s'ingénier à en créer de nouvelles, purement arbitraires celles-là, pour la simple délectation dirait-on de fragmenter un même milieu social en une infinité de cellules isolées. Ainsi, ils adorent former de petits clans dont le plus grand plaisir consiste non pas à se réunir avec d'autres, mais à se montrer exclusifs, c'est-à-dire à éliminer un maximum d'éléments jugés indésirables.

Jeune encore, le Personnage, arrivant avec sa grand'mère à Balbec, espère se lier facilement avec la société, fascinante à ses yeux, des clients du Grand-Hôtel. Hélas, ceux-ci forment toute une série de noyaux impénétrables. Il y a, par exemple, le clan des 'habitues du Grand-Hôtel' (I, 676). 'Ce petit groupe... regardait d'un air méfiant chaque nouveau venu... nous toisant avec leur face-à-main ma grand'mère et moi... ils affectaient une attitude de méprisante ironie à l'égard d'un Français... qui s'était... proclamé lui-même roi d'un petit îlot de l'Océanie...' (I, 676). Ils qualifient de '"Joli Monsieur"... un jeune gommeux, fils poitrinaire et fêtard d'un grand industriel...' (I, 677), et considèrent avec ironie 'une vieille dame riche et titrée parce qu'elle ne se déplaçait qu'avec tout son train de maison' (I, 677).

La vieille dame en question n'est autre que la marquise de Villeparisis qui, entourée de son petit monde à elle, forme une

autre cellule hermétique, et le narrateur commente : 'Sans doute le microcosme dans lequel s'isolait la vieille dame... n'était pas moins factice. Car au fond, la vieille dame eût probablement trouvé à séduire, à s'attacher... la sympathie mystérieuse d'êtres nouveaux, un charme dont est dénué le plaisir qu'il y a à ne fréquenter que des gens de son monde...' (I, 678). Le narrateur, cherchant les raisons d'une telle attitude, pense que la marquise, avec sa robe de laine noire et son bonnet démodé, a peur de faire sourire des inconnus. Elle préfère, guidée par un sentiment où il entre 'plus de timidité que d'orgueil', se retrancher à l'abri de sa domesticité et des objets personnels dont elle a fait garnir sa chambre d'hôtel. Ceux-ci

... mettaient si bien entre elle et le monde extérieur auquel il eût fallu s'adapter, la cloison de ses habitudes, que c'était son chez elle, au sein duquel elle était restée, qui voyageait plutôt qu'elle-même. Dès lors, ayant placé entre elle d'une part, le personnel de l'hôtel et les fournisseurs de l'autre, ses domestiques qui recevaient à sa place le contact de cette humanité nouvelle... c'est dans son monde qu'elle continuait à vivre... (I, 679).

Un autre groupe à part, c'est celui que forment un hobereau breton et sa fille, M. et Mlle de Stermaria qui, en pleine salle à manger de l'hôtel, semblent n'avoir point quitté leur île entourée de brouillards :

C'était leur morgue qui les préservait de toute sympathie humaine, de tout intérêt pour les inconnus assis autour d'eux, et au milieu desquels M. de Stermaria gardait l'air glacial, pressé, distant, rude, pointilleux et malintentionné qu'on a dans un buffet de chemin de fer au milieu de voyageurs qu'on n'a jamais vus, qu'on ne reverra pas, et avec qui on ne conçoit d'autres rapports que de défendre contre eux son poulet froid et son coin dans le wagon (I, 680).

Un autre îlot est formé par une actrice, son amant et deux aristocrates. Ce sont des raisons différentes qui les font s'écarter des autres et le narrateur nous dit que, dans le sentiment qui les pousse à faire bande à part :

... il n'entraît aucune malveillance mais seulement les exigences

du goût qu'ils avaient pour certaines formes spirituelles de conversation, pour certains raffinements de bonne chère, lequel leur faisait trouver plaisir à ne vivre, à ne prendre leurs repas qu'ensemble, et leur eût rendu insupportable la vie en commun avec des gens qui n'y avaient pas été initiés... (I, 680).

Leur existence spéciale, en les enveloppant ainsi d'habitudes, 'suffisait à les protéger contre le mystère de la vie ambiante' (I, 681).

Le narrateur nous montre, allant dîner ensemble dans de petits restaurants, le jeune homme riche, ses amis et sa maîtresse dont, nous dit-il, les écharpes 'tendaient devant la petite société comme un voile parfumé et souple, mais qui la séparait du monde' (I, 682).

Le Personnage, qui a observé tous ces petits clans fermés, nous dit qu'il est 'bien loin d'être comme tous ces gens' (I, 682). Il voudrait être remarqué par les jeunes gens qui montent à cheval devant l'hôtel, et inspirer de la sympathie au roi d'Océanie, au jeune tuberculeux, et surtout à M. et Mlle de Stermaria. Grâce à la marquise de Villeparisis, l'ancienne amie de pension de sa grand'mère, qui vient de leur faire un signe amical, il va peut-être acquérir le prestige qui abolira les distances entre lui et tous ces gens. Mais il a compté sans les principes qui poussent sa propre grand'mère à s'isoler :

Malheureusement, s'il y avait quelqu'un qui, plus que quiconque, vécût enfermé dans son univers particulier, c'était ma grand'mère... Ma grand'mère avait pour principe qu'en voyage on ne doit plus avoir de relations, qu'on ne va pas au bord de la mer pour voir des gens... et trouvant plus commode de supposer que cette opinion était partagée par tout le monde... elle se contenta de détourner les yeux et eut l'air de ne pas voir Mme de Villeparisis qui... regarda à son tour dans la vague. Elle s'éloigna, et je restai dans mon isolement comme un naufragé de qui a paru s'approcher un vaisseau, lequel a disparu ensuite sans s'être arrêté' (I, 686)

Ce passage nous montre que, au sein de ce monde qu'il voit comme cloisonné à l'excès, le Personnage, lui, aspire à la communication et son image de 'naufragé' suggère la forte angoisse qui le saisit dès qu'il se sent séparé des autres.

Voilà pour l'hôtel de Balbec, un endroit où l'on aurait cru que

le cosmopolitisme effacerait les frontières. Mais cette manie de faire bande à part se trouve même dans les milieux les plus homogènes. Elle agit jusque dans le saint des saints, au coeur de la plus haute aristocratie et Saint-Loup, parlant du baron de Charlus, éclaire le Personnage à ce sujet : '... même dans la société aristocratique la plus fermée, son oncle Palamède se distinguait encore comme particulièrement difficile d'accès, dédaigneux, entiché de sa noblesse, formant avec la femme de son frère et quelques autres personnes choisies, ce qu'on appelait le cercle des Phénix' (I, 749).

La bourgeoisie n'est pas en reste et nous trouvons l'exemple parfait du clan vivant sur lui-même dans le 'noyau' Verdurin, où la conviction d'appartenir à un monde à part s'accompagne d'une telle complaisance qu'elle en acquiert quelque chose de sacré : le narrateur s'amuse à nous décrire ce clan comme une vraie 'petite église' dont les 'fidèles' doivent adhérer à un ensemble de conventions tacites, qualifié de 'Credo'. L'importance de chacun des membres est exaltée par la 'patronne' qui bannit de son horizon les profanes qualifiés par elle d'ennuyeux'.

Donc, même les classes se subdivisent en clans. Mais, du moins, trouverons-nous à l'intérieur de ces clans une véritable cohésion qui compensera leur isolement du restant du monde ? Hélas non, et l'exemple du noyau Verdurin démontre admirablement le manque de véritable communication qui sévit entre ses membres.

Pour que la libre communication puisse s'établir, une des conditions requises serait la sincérité. Or, dans les clans mondains règne l'hypocrisie. Le lien entre les membres consiste en l'adhérence à un Crédo commun, or ce Crédo est une fiction à laquelle, secrètement, personne ne croit. Tout le monde chez Verdurin joue une comédie destinée à créer l'illusion de l'excellence suprême du clan et fait semblant de croire que le pianiste enfonce Rubinstein, que le docteur Cottard a plus de diagnostic que Potin, et que les soirées des autres sont ennuyeuses. Même une demi-mondaine aussi tarée qu'Odette est qualifiée de 'petite

perfection' (I, 191). Ce clan se veut aussi un temple de l'art et sa grande prêtresse, Mme Verdurin, feint des migraines terribles provoquées par l'effet bouleversant de la musique sur son organisme sensible. Dans cette élite, l'esprit et la gaieté doivent régner. Mme Verdurin se force tellement à rire qu'elle s'en décroche la mâchoire... Plus tard, rendue prudente, elle met au point une mimique qui lui permet de simuler sans danger une hilarité prolongée.

Une autre caractéristique du petit clan qui rend impossible l'établissement de rapports harmonieux, c'est l'intolérance. Toute allusion aux relations d'un des membres avec les redoutables 'ennuyeux' semble une menace à l'infailibilité du Crédo et amène un court-circuit. Les commérages de Forcheville sur les belles relations de Swann se heurtent au mur de silence que leur oppose la patronne. 'Dans sa résolution de ne pas seulement rester muette, mais d'avoir été sourde... Mme Verdurin avait soudain dépouillé son visage de toute vie... Ce n'était plus qu'un masque de plâtre...' (I, 258). Ce masque d'insensibilité est tout aussi faux que le masque de sensibilité provoqué par l'art du pianiste, ou que le masque d'hilarité provoqué par les plaisanteries des fidèles. Il dissimule 'la colère d'un grand inquisiteur qui ne parvient pas à extirper l'hérésie...' (I, 259).

L'amour, élément qui rapproche les êtres, manque aussi singulièrement au sein du petit clan. L'affection qui semble lier les fidèles est tout aussi illusoire que la foi professée dans leur excellence. M. Verdurin a beau proclamer : 'Tout pour les amis, vivent les camarades...' (I, 189), ses sentiments et ceux de sa femme pour les fidèles n'en sont pas moins fort mitigés.

Swann, bien entendu, n'est pas en odeur de sainteté. On a beau, au début, l'accueillir à bras ouverts, dans le fond, on ne l'aime pas. La raison profonde, nous dit le narrateur, en est qu'ils 'avaient très vite senti en lui un espace réservé, impénétrable, où il continuait à professer silencieusement pour lui-même que la princesse de Sagan n'était pas grotesque et que les plaisanteries de Cottard n'étaient

pas drôles...' (I, 250). On ne lui pardonne pas de rester sincère, de garder des liens avec l'extérieur.

Les fidèles qui tentent de nouer des liens à l'intérieur même du noyau sont d'ailleurs tout aussi mal vus et l'intimité de Charlus et de Morel déplaît fortement : 'M. de Charlus irritait Mme Verdurin, qui n'aimait pas qu'on fît bande à part dans le petit clan... Tout éclat de rire furtif d'Odette auprès de Swann avait jadis rongé son coeur, depuis quelque temps tout aparté entre Morel et le baron...' (III, 278). Ce n'est pas que la cohésion interne du clan importe tellement à Mme Verdurin, mais elle craint tout ce qui pourrait menacer son règne absolu. Ce qu'elle souhaiterait, c'est un clan qui n'existerait qu'en fonction d'elle seule et dont chaque membre serait à sa seule dévotion.

Mais, même les fidèles les plus dévoués ne peuvent guère compter sur un sentiment qui exigerait quelque sacrifice mondain de la part de la 'Patronne'. Elle ne regarde la mort du pianiste comme une fâcheuse nouvelle que parce qu'elle risquerait de jeter un froid sur la soirée, aussi préfère-t-elle la passer sous silence (II, 896). Quant à la fidèle-type, la princesse Sherbatoff, tant appréciée de son vivant par Mme Verdurin, elle bénéficie d'un traitement encore plus brutal que le pianiste et Mme Verdurin déclare ouvertement que sa mort ne lui cause aucune tristesse. En fait, elle en éprouve peut-être, mais en tout cas pas suffisamment pour la faire renoncer au plaisir d'une soirée (III, 239).

De leur vivant, les fidèles les plus irréprochables font parfois l'expérience de ce manque de coeur et le narrateur nous dit, par exemple : 'Je fus surpris de voir l'ironie que cachait l'amabilité apparente des Verdurin pour Brichot... Ce qu'on appelait son esprit... était exactement le même qui avait été si goûté autrefois dans le petit clan... mais ses paroles ne portaient plus, avaient à vaincre un silence hostile...' (II, 950).

Et quand un des fidèles se trouve, comme le pauvre Saniette, en

état d'infériorité, la férocité des Verdurin n'hésite même plus à se dévoiler : 'Mme Verdurin et son mari avaient contracté... des instincts cruels... On avait bien pu brouiller Odette avec Swann, Brichtot avec sa maîtresse. On recommencerait avec d'autres... mais l'occasion ne s'en présentait pas tous les jours. Tandis que, grâce à sa sensibilité frémissante... Saniette leur offrait un souffre douleur quotidien' (II,900).

Nuls liens sincères donc, dans la 'petite église' où règnent l'hypocrisie, l'intolérance et le manque de charité. Les fidèles, une fois recrutés, ne pourront guère se rapprocher les uns des autres, car 'L'assiduité aux mercredis faisait naître chez les Verdurin une disposition opposée. C'était le désir de brouiller, d'éloigner...' (II, 230).

L'exclusivité d'un clan n'est donc nullement compensée par sa cohésion. A l'intérieur même de la cellule, les distances entre les corpuscules sont aussi grandes que, dans les constellations, les distances entre les astres.

x

x                    x

En conclusion, nous avons examiné à travers l'optique du narrateur un monde étrangement cloisonné. La bourgeoisie, divisée en castes, exclut de son sein tout ce qui diffère d'elle. Le peuple, lui, regarde avec une avidité frustrée les classes supérieures qui se croient protégées par une mince paroi mais que leur isolement rend singulièrement vulnérables. Quant à l'aristocratie, non seulement elle tient à distance le monde roturier, mais elle se subdivise elle-même en de multiples catégories qui se dédaignent et s'excluent mutuellement.

Nous avons vu de plus que, en dehors de toute considération de classe, on tenait à l'écart les étrangers et particulièrement les Juifs. Ceux-ci subissent la double malédiction de se voir non seulement exclus jusqu'à un certain point de la société purement française, mais encore de souffrir dans leur sein des mêmes tabous sociaux que celle-ci. Et,

malgré toute l'injustice du système, le narrateur ne peut que constater qu'il est presque inévitable car aux différences de milieu correspondent des différences d'éducation qui rendent la compréhension, et par là même une véritable communication, impossible.

Enfin, dans un même milieu, les gens arrivent encore à former de petits groupes exclusifs s'isolant du restant du monde. Nous avons vu ces clans dans le milieu pourtant cosmopolite du Grand-Hôtel de Balbec ; nous les avons vus, tel le club des Phénix, au coeur de la plus haute aristocratie ; nous les avons vus, enfin, tel le clan Verdurin, sévir dans la bourgeoisie. Nous avons alors constaté que, au sein même d'un clan, la division règne car, pour être admis, ses membres doivent adhérer à des règles arbitraires, jouer un jeu, jouer donc une comédie qui les oblige sans cesse à porter un masque vis-à-vis des autres membres dont, en fait, nul sentiment de sympathie sincère ne les rapproche.

Classe, race, clans... autant de préjugés qui divisent les êtres dans le monde. Il y a entre eux distance infranchissable, ou amabilité superficielle, ou hypocrisie. La communication dans le monde est donc soit inexistante, soit réduite à des rapports peu sincères et superficiels.

---

LES BONNES RELATIONS

Dans le monde tel que le voit le narrateur, la communication est donc difficile car, nous l'avons vu, ce monde est compartimenté par les séparations de classe, de race et de clan. Il fait penser à un étrange théâtre à décors multiples où chaque acteur, isolé dans sa mansion, monologuerait en ignorant les autres.

Renonçons donc au monde, à ses pompes et à ses oeuvres, et examinons un cercle beaucoup plus restreint : celui des gens que la vie a rapprochés, qui se fréquentent avec plaisir, qui se considèrent sinon comme des amis, du moins comme des relations agréables. Y a-t-il communication entre eux ? Arrivent-ils à se comprendre ? Les liens qui les unissent sont-ils de véritables liens ?

Il semble bien que ce soit là une illusion sentimentale. Françoise a beau penser que Mme Sazerat, M. Swann, M. Legrandin, Mme Goupil, toutes personnes 'de même rang' que la tante Léonie, vont 'bien ensemble' (I, 107), leurs relations sont en fait si précaires qu'un rien suffit à les aliéner.

Prenons par exemple le cas de Legrandin, cet excellent ami de la famille du Personnage à Combray. Il suffit d'une petite crise de snobisme pour le rendre étranger. Quand il a le bonheur de se trouver en compagnie de gens d'un niveau social supérieur, il ne connaît plus ses amis. Le narrateur nous le dépeint, passant à côté de son père et de lui, accompagné d'une châtelaine et répondant à peine, d'un air étonné, à leur salut. Il avait 'cette perspective du regard particulière aux personnes qui ne veulent pas être aimable et qui, du fond subitement prolongé de leurs yeux, ont l'air de vous apercevoir comme au bout d'une route interminable et à une si grande distance qu'elles se contentent de vous adresser un signe de tête minuscule...' (I, 119).

Parfois, ce sont des préjugés de morale qui peuvent éloigner ceux qui appartiennent à notre entourage. M. Vinteuil a beau être plein de douceur et de bonté, il cesse de venir se mettre à l'église près

des parents du Personnage, car une 'pudibonderie excessive' lui fait craindre de rencontrer Swann 'qui avait fait un mariage déplacé, dans le goût du jour' (I, 112).

Parfois, c'est un préjugé politique qui arrive à séparer les plus vieilles connaissances. Lors de la fameuse "affaire", Mme Sazerat, dreyfusarde bon teint, ne veut plus rien avoir à faire avec la famille du Personnage et, rencontrant le père de ce dernier, l'écarte par un salut glacial :

Dès qu'elle le sut antidreyfusard, elle mit entre elle et lui des continents et des siècles. Ce qui explique qu'à une pareille distance dans le temps et dans l'espace, son salut ait paru imperceptible à mon père et qu'elle n'eût pas songé à une poignée de main et à des paroles, lesquelles n'eussent pu franchir les mondes qui les séparaient (II, 152).

Admettons même qu'aucune vétille ne soit venue interrompre les bonnes relations. Y a-t-il jamais véritable compréhension de part et d'autre ? C'est douteux. Prenons par exemple les rapports qui unissent la famille avec M. de Norpois. La conversation qui se déroule entre eux au cours d'une longue soirée n'est en fait qu'un monologue du marquis, consistant en une série de lieux communs d'une écoeurante banalité, derrière lesquels il semble se retrancher.

C'est probablement la déformation professionnelle du diplomate qui le rend difficile à pénétrer et le Personnage lui-même trouve qu'il est malaisé de communiquer avec lui : 'M. de Norpois, pendant qu'on lui exposait quelque chose, gardait une immobilité de visage aussi absolue que si vous aviez parlé devant quelque buste antique - et sourd - dans une glyptothèque' (I, 453).

Il suffit d'une différence de goût artistique pour que le Personnage et M. de Norpois se sentent à des lieues l'un de l'autre :

Il appartenait au genre d'homme qui pour les oeuvres que j'aimais eût dit : "Alors, vous comprenez ? Moi, j'avoue que je ne comprends pas, je ne suis pas initié", mais j'aurais pu lui rendre la pareille, je ne saisissais pas l'esprit ou

la sottise, l'éloquence ou l'enflure qu'il trouvait dans une réplique ou dans un discours (I, 459).

Norpois n'essaye même pas de comprendre le Personnage et quand celui-ci, timidement, lui montre le petit poème en prose où il a versé le meilleur de lui-même, Norpois reste de marbre : 'Je l'avais écrit avec une exaltation qu'il me semblait devoir communiquer à ceux qui le liraient. Mais elle ne dut pas gagner M. de Norpois, car ce fut sans me dire une parole qu'il me le rendit' (I, 455).

Ce qu'il y a de plus vexant dans cette incompréhension, c'est que si Norpois est incapable de pénétrer l'essence du Personnage, il est par contre singulièrement apte à appréhender ce qui ne compte guère, en l'occurrence un geste du Personnage qui, dans un mouvement de reconnaissance, a failli lui baiser les mains. C'est à tort, constate ironiquement le narrateur, que 'nous nous imaginons que les parties accessoires de notre discours, de nos attitudes, pénètrent à peine dans la conscience... de ceux avec qui nous causons' (I, 477). Ce n'est pas que ces 'parties accessoires' ne puissent être parfois très importantes, comme nous le verrons plus loin, mais encore faut-il savoir les intégrer dans une vue globale de l'interlocuteur. Le tort du marquis a été ici de se borner à cet accessoire, de réduire le Personnage au ridicule d'un mouvement de sensiblerie passagère.

Mais comment avoir une vue globale de ses relations, même de celles avec lesquelles on a le plus d'affinités, alors que leur personnalité est changeante et multiple? Cela paraît difficile. Prenons l'exemple de celui dont le Personnage devrait se sentir le plus proche, Swann, cet autre lui-même. Swann cependant semble insaisissable, car sa personnalité s'éparpille dans l'espace et dans le temps. Le Swann de Paris n'est pas le Swann de Combray, et ceux qui croient le connaître soit à Paris, soit à Combray, ne font en fait que le "créer" suivant son cadre. 'Sans doute', nous dit le narrateur, 'le Swann que commurent à la même époque tant de clubmen était bien différent de celui que

créait na grand'tante...' (I, 18). Mais 'nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde... notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons "voir une personne que nous connaissons" est en partie un acte intellectuel' (I, 19).

Si le Swann d'une 'même époque' peut présenter des aspects si différents, que dire de la série de Swann échelonnés tout au long des années ? L'ancien voisin de la famille s'efface devant le Swann qui vient chercher Gilberte aux Champs Elysées et, pour le Personnage, à ce moment-là 'Swann était surtout son père, et non plus le Swann de Combray' (I, 407). Quel est le vrai Swann ? Le Swann de Combray, le Swann mondain, l'amant d'Odette, le père de Gilberte, ou le Swann vieilli à l'aspect de 'prophète' (II, 690) ? Jamais le Personnage n'arrivera à concilier tous ces Swann, à pénétrer l'identité permanente qui se dérobe sous tous ces aspects...

Dans le cercle des bonnes relations, les liens sont donc bien superficiels. Un rien suffit pour les rompre : ennui, jalousie, divergences politiques ; un rien suffit à empêcher qu'ils s'établissent : déformation professionnelle, manque d'affinités... Même quand ils paraissent exister, ils ne recouvrent le plus souvent qu'une incompréhension mutuelle et quand quelqu'un croit connaître un familier, ce qu'il en connaît n'est jamais qu'une des facettes d'une personnalité complexe qui, dans sa totalité, lui échappera toujours.

---

III

LA FAMILLE

### LA FAMILLE

Examinons maintenant le cercle le plus étroit, celui de la famille. Là, les liens n'ont plus rien de factice et de superficiel, nous avons tous tendance à les prendre au sérieux, et le narrateur exprime cette conviction traditionnelle en nous disant que Françoise 'avait pour les liens invisibles que noue entre les membres d'une famille la circulation d'un même sang, autant de respect qu'un tragique grec' (I, 53). Le sein familial est conçu idéalement comme un nid de chaleur et de tendresse et il semblerait donc normal de s'attendre à ce que, cette fois, la communication s'y établisse aisément.

Mettons à part les rapports qui unissent le Personnage, sa mère et sa grand'mère et qui sont si intimes qu'il nous paraît nécessaire de leur réserver une étude particulière. L'examen des rapports entre les autres membres de la famille se montre, hélas, assez décevant.

D'abord, il y a les rapports avec la belle-famille qui considérera toujours avec suspicion l'élément venu du dehors. Si le nouveau-venu se conforme au moule familial, on peut finir par l'accepter. Mais s'il manifeste quelque originalité on ne fera aucun effort pour se mettre à son point de vue. Une personne aussi excellente que la grand'mère du personnage ne peut, même après toute une vie de bonté et de dévouement, compter sur beaucoup de compréhension, car 'elle avait apporté dans la famille de mon père un esprit si différent que tout le monde la plaisantait et la tourmentait' (I, 11). La tante Léonie, que ses propres manies devraient pourtant inciter à l'indulgence pour celles des autres, la trouve bizarre. Malade imaginaire, ne sortant jamais de sa chambre, elle ne peut concevoir que la grand'mère sorte même sous la pluie et elle confie à Françoise : 'J'ai toujours dit qu'elle n'avait point l'esprit fait comme tout le monde. J'aime mieux que ce soit elle que moi qui soit dehors en ce moment' (I, 102).

Mais la grand'mère a deux sœurs, vieilles filles dont le narrateur nous dit qu'elles ont une 'noble nature' (I, 21), des 'aspirations

élevées' (I, 21) et des prétentions musicales. Sûrement sont-elles unies à leur propre soeur par les liens les plus tenaces ? Pourtant, lors de la maladie de la grand'mère, elles ne font pas un effort pour se déran-ger et lui apporter le réconfort de leur présence.

'Prévenues par dépêche, ses secours ne quittèrent pas Combray. Elles avaient découvert un artiste qui leur donnait des séances d'excellente musique de chambre, dans l'audition de laquelle elles pensaient trouver mieux qu'au chevet de la malade, un recueillement, une élévation douloureuse...' (II, 325). Au moment de l'agonie de la grand'mère, elles se contentent d'envoyer un télégramme sibyllin. La scénette qui en relate l'envoi est, du point de vue du genre de communication qui peut exister entre les membres d'une famille, un véritable poème :

- Vous savez ce que ses secours nous ont télégraphiés? demanda mon grand-père à mon cousin.
- Oui, Beethoven, on m'a dit ; c'est à encadrer, cela ne m'étonne pas.
- Ma pauvre femme qui les aimait tant, dit mon grand-père en essuyant une larme. Il ne faut pas leur en vouloir. Elles sont folles à lier, je l'ai toujours dit (II, 344).

Non seulement la maladie et la mort, mais la vieillesse qui en est le prélude, sépare un être de ses proches. La tante Léonie dont l'horizon s'est rétréci un peu à la fois, finit par tomber dans la solitude :

Ce qui avait commencé pour elle... c'est ce grand renoncement de la vieillesse... qu'on peut observer... même entre les anciens amants qui se sont le plus aimés, entre les amis unis par les liens les plus spirituels, et qui... savent qu'ils ne communiqueront plus en ce monde (I, 149).

Relations avec une belle-famille, maladie, mort, vieillesse, peuvent être considérées comme des cas à part, pourrait-on objecter. Sûrement dans le cours normal de la vie d'une famille s'établissent des liens harmonieux ? Pas vraiment, car l'affection n'amène pas nécessairement la communication. Ainsi, le grand-père du Personnage a beau adorer son petit-fils, il ne peut pas comprendre son besoin

passionné du baiser du soir de sa mère et il se montre, à l'occasion, d'une férocité inconsciente en en privant l'enfant : "Le petit a l'air fatigué, il devrait monter se coucher... Voyons, laisse ta mère, vous vous êtes assez dit bonsoir comme cela..." Et il ne fallut partir sans viatique' (I, 28).

Même à ses propres parents, le Personnage n'arrive pas à communiquer comme il le voudrait ses sentiments ni à leur faire partager son point de vue. Il en fait l'expérience quand, en toute innocence, il leur raconte la rencontre qu'il a faite, chez son oncle Adolphe, de la 'dame en rose' :

Je m'imaginai, comme tout le monde, que le cerveau des autres était un réceptacle inerte et docile, sans pouvoir de réaction spécifique sur ce qu'on y introduisait ; et je ne doutais pas qu'en déposant dans celui de mes parents la nouvelle de la connaissance que mon oncle m'avait fait faire, je ne leur transmisse en même temps, comme je le souhaitais, le jugement bienveillant que je portais sur cette présentation. Mes parents malheureusement s'en rendirent à des principes entièrement différents... (I, 80).

Dans la querelle qui s'ensuit entre les parents et l'oncle, le Personnage est entièrement du côté de ce dernier. Pourtant la gêne l'empêche de manifester sa sympathie : 'Croisant... mon oncle, je ressentis la douleur, la reconnaissance, le remords que j'aurais voulu lui exprimer... je trouvai qu'un coup de chapeau serait mesquin... je résolus de m'abstenir de ce geste insuffisant et je détournai la tête' (I, 80). C'est ainsi que, dans les familles, les malentendus s'accroissent : 'Mon oncle pensa que je suivais en cela les ordres de mes parents : il ne leur pardonna pas...' (I, 80).

Ce qui peut amener la mésentente dans les familles est parfois si ridicule qu'on pourrait s'en divertir si ce n'était pas si désolant. La mère du Personnage a beau être une femme douce, aimable, dévouée et vertueuse, l'excès même de ses qualités la pousse parfois à l'intransigeance et elle en arrive à rompre certains liens familiaux plutôt que de faire une légère concession à ses principes. Un de ses principes

c'est qu'une femme convenable ne se maquille pas. Un jour, elle aperçoit un peu de fard sur les lèvres d'une de ses nièces et, nous dit le narrateur 'ma mère, devant cette débauche soudaine de couleur, déclara, comme on eût fait à Combray, que c'était une honte, et cessa presque toute relation avec sa nièce' (I, 43).

D'ailleurs, même entre gens proches et qui s'aiment, et sans aucune raison autre que celle de l'instabilité de notre nature humaine, les rapports ne sont jamais qu'intermittents : 'Il faut se rappeler que l'opinion que nous avons les uns des autres, les rapports d'amitié, de famille, n'ont rien de fixe qu'en apparence... De là tant de bruits de divorce entre des époux qui semblaient si parfaitement unis et qui, bientôt après, parlent tendrement l'un de l'autre' (II, 250).

Les liens de famille laissent donc fort à désirer. Ils sont fragiles et instables. Même quand, par exception, ils sont basés sur une solide affection, ils ne semblent pas apporter d'entente profonde car le narrateur commente avec pessimisme :

Habituellement, on déteste ce qui nous est semblable et nos propres défauts vus du dehors nous exaspèrent... Il y a des sensibiles pour qui la vue dans les yeux des autres des larmes qu'eux-mêmes retiennent, est exaspérante. C'est la trop grande ressemblance qui fait que, malgré l'affection, et parfois plus l'affection est grande, la division règne dans les familles (III, 100).

IV

FRANÇOISE

Françoise

Il y a des cas particuliers. Françoise appartient à première vue à la catégorie des domestiques que la barrière des classes sépare irrémédiablement d'une famille bourgeoise. Pourtant, elle est depuis si longtemps dans la famille du Personnage qu'elle a fini par en faire presque partie. Elle est donc à proprement parler inclassable. Mais elle est dans À la recherche un personnage important et ses rapports avec la famille, et surtout avec le Personnage qu'elle a connu tout enfant méritent notre attention.

D'abord, nous la connaissons comme la servante, toute dévouée et sincèrement attachée, de tante Léonie. À première vue elles sont très proches l'une de l'autre, car Françoise sert d'intermédiaire entre la tante et le monde et lui communique toutes les nouvelles de l'extérieur avec beaucoup de bonne volonté. Pourtant, précisément à cause de sa peur de déplaire à la tante, Françoise livre rarement le fond de sa pensée, comme en témoignent ses 'peut-être, peut-être' (I, 101), prudentes réponses aux supputations de sa maîtresse.

La tante Léonie, de son côté, s'ennuie et, pour combler ses loisirs, se joue à elle-même des petits drames domestiques qu'elle finit par prendre au sérieux. Elle imagine ainsi de suspecter la probité de Françoise et, dès lors, met tout en oeuvre pour la 'démasquer'. 'Un à peu son esprit n'eût plus d'autre occupation que de chercher à deviner ce qu'à chaque moment pouvait faire et chercher à lui cacher, Françoise. Elle remarquait les plus furtifs mouvements de physionomie de celle-ci, une contradiction dans ses paroles, un désir qu'elle semblait dissimuler' (I, 117).

C'est là un jeu cruel qui rend les rapports difficiles : 'Un à peu Françoise et sa tante, comme la bête et le chasseur, ne cessent plus de tâcher de prévenir les ruses l'une de l'autre...' (I, 110).

Menacée par cette acquisition, Françoise rentre dans sa coquille et essaye elle-même, pour se défendre, de pénétrer les intentions

secrètes de sa maîtresse : 'Elle observait ma tante à la dérobée, tâchant de deviner dans l'aspect de sa figure, ce que celle-ci avait pensé et déciderait' (I, 110).

Cette situation vaut la peine d'être notée, car elle est typiquement proustienne et elle se développera entre d'autres personnages du roman. Nous y trouvons deux traits caractéristiques. D'abord, comme le symbolise l'espionnage auquel se livre la tante Léonie à l'abri de ses rideaux, le désir chez certains êtres de pénétrer d'autres êtres sans rien livrer d'eux-mêmes. Ensuite, la tendance naturelle chez ceux qui se sentent épiés, à se dérober. Action et réaction qui rendent presque impossible toute communication volontaire, et difficile toute communication involontaire puisque chacun cherche au maximum à se masquer et que l'autre en est réduit à interpréter ce que peuvent trahir des signes incertains. Nous retrouverons ces ingrédients dans les relations de Swann avec Odette, de Charlus avec Morel, mais les rapports de la tante Léonie et de Françoise sont surtout une préfiguration de ceux que le Personnage, digne neveu de sa tante, aura à divers degrés avec les femmes qu'il aimera, et particulièrement avec Albertine, rapports auxquels l'image de la bête et du chasseur s'appliquera particulièrement bien.

Dans le cas de Françoise et de la tante, il nous semble que c'est celle-ci qui porte principalement la responsabilité de cet état de choses car Françoise, malgré certaines erreurs dues à son manque d'éducation, avait l'intelligence du cœur, une intuition qui lui permettait d'atteindre certaines vérités essentielles : 'elle ne savait rien dans ce sens total où ne rien savoir équivaut à ne rien comprendre, sauf les rares vérités que le cœur est capable d'atteindre directement' (I, 650). Ensuite, Françoise était sincère dans son dévouement. Si cruelle que la tante ait pu se montrer à son égard, loin de la haïr comme le craignait la famille, elle la vénait. Quand la tante tomba gravement malade, Françoise, bien supérieure aux sœurs

de la grand'mère, ces deux nobles natures qui se tenaient prudemment à l'écart des lits d'agonie, Françoise donc, 'ne la quitta pas un instant, ne se déshabilla pas, ne laissa personne lui donner aucun soin, et ne quitta son corps que quand il fut enterré' (I, 153). Elle fut la seule à qui cette mort fit éprouver une douleur telle que le narrateur la qualifiera de 'sauvage'.

Après la mort de la tante, Françoise entre au service des parents du Personnage. Ses rapports avec ses nouveaux maîtres s'annoncent sous les auspices favorables, car la mère du narrateur semble avoir le don de pénétration et de sympathie. Déjà du temps de Combray, elle comprenait si bien Françoise que celle-ci s'écriait :

"Madame sait tout ; Madame est pire que les rayons X... qu'on a fait venir pour Mme Cotave et qui voient ce que vous avez dans le coeur", et disparaissait confuse qu'on s'occupât d'elle, peut être pour qu'on ne le vît pas pleurer ; aucun était la première personne qui lui donnât cette douce émotion de sentir que sa vie, ses bonheurs, ses chagrins de paysanne pouvaient présenter de l'intérêt, être un motif de joie ou de tristesse pour une autre qu'elle-même (I, 54).

A Paris, les liens entre Françoise et ses nouveaux maîtres semblent à première vue si étroits qu'elle s'assimile inconsciemment à eux.

Un jour que Françoise admire les chevaux des Guermantes, son voisin

Jupien lui dit : "Vous aussi vous pourriez en avoir si vous vouliez..."

Et le narrateur commente :

Ces "vous"... c'était nous, mais Jupien avait raison de dire "vous", car, sans pour certains plaisirs d'amour-propre purement personnels, pareille à ces plantes qu'un animal auquel elles sont entièrement unies nourrit d'aliments qu'il attrape, mange, digère pour elles et qu'il leur offre dans son dernier et tout assimilable résidu, Françoise vivait avec nous en symbiose ; c'est nous qui, avec nos vertus, notre fortune, notre train de vie, notre situation, devons nous charger d'élaborer les petites satisfactions d'amour-propre dont est faite l'âme... la part de contentement indispensable à sa vie (III, 19).

Notons cependant qu'il n'y a pas ici de courant allant de Françoise vers ses maîtres. Elle se contente de s'assimiler à eux pour en tirer une satisfaction d'amour-propre sans qu'il y ait pour cela une vérité-

ble mise en commun de pensée et de sentiment. D'après le ton légèrement ironique que prend le narrateur, il semble bien qu'il ne considère pas cet état de symbiose comme une véritable forme de communication.

Mais, ce n'est pas si simple. Les liens qui existent entre Françoise et la famille du Personnage sont en fait extrêmement nuancés. D'abord Françoise elle-même, depuis son arrivée à Paris, a changé. Ce n'est plus tout à fait la paysanne qui concevait ses rapports avec la famille non pas comme une basse servitude, mais plutôt, au sens féodal, comme les liens sacrés qui unissent un vassal à son suzerain. A Paris, elle a découvert la classe revendicatrice des serviteurs urbains, un camp qu'une vague hostilité sépare de leurs maîtres. 'Dès qu'elle était entrée à Paris à notre service, elle avait partagé... les idées, les jurisprudences d'interprétation des domestiques des autres étages... nous répétant ce que la cuisinière du quatrième disait de grossier à sa maîtresse... avec une... satisfaction de domestique...' (II, 64). Elle semble donc communiquer plus avec les autres domestiques dont elle partage les idées qu'avec ses maîtres qu'elle 'interprète' maintenant à la lumière de ce qu'en pensent ses nouveaux alliés.

D'un autre côté, il n'est pas sûr que Françoise, malgré la douceur de la mère du Personnage, reçoive plus que du temps de sa cruelle maîtresse. La tante Léonie, toute tyrannique qu'elle fût, avait élevé Françoise au rôle de confidente et les interminables comméragés de Combray devaient avoir tout le charme de la complicité. C'est fini, maintenant, car, toute bonnes que soient la mère et la grand'mère du Personnage, nous nous rendons bien compte qu'elles ne doivent guère se laisser aller à bavarder avec Françoise. Celle-ci, en définitive, doit se sentir moins proche d'elles que de la tante Léonie.

Aussi, le dévouement de Françoise est-il moins absolu qu'autrefois. Par exemple, son attitude lors de la maladie de la grand'mère diffère de son attitude lors de la maladie de la tante et le narrateur commente : 'Elle aimait ma grand'mère... elle la jugeait perdue. Elle avait

cher à lui, son exaltation amoureuse qu'elle devine et qui semble lui inspirer un dédain mêlé de jalousie. Ainsi lorsqu'aux Champs-Élysées le Personnage, plongé dans une sorte d'extase après avoir entendu passer près de lui le nom merveilleux de Gilberte, voudrait s'attarder, elle l'emmène de force, le faisant sans ménagement retomber dans la plate réalité par ces mots prosaïques : "Allons, aboutonnez voir votre paletot et filons"..." (I, 395).

La compréhension s'accompagne donc d'une sorte d'affrontement mutuel qui se manifeste parfois alors même que Françoise et le Personnage éprouvent les mêmes sentiments. Ainsi, lors du déménagement des parents du Personnage, celui-ci, qui s'habitue mal à son nouveau logis, se sent en exil et, précisément parce que Françoise fait partie de son ancien monde et qu'il sent chez elle une nostalgie semblable à la sienne, il essaye de se rapprocher d'elle : 'je me rapprochai de notre vieille servante... mais elle se montra glaciale à l'égard de ma tristesse, parce qu'elle la partageait' (II, 9). Le narrateur attribue cette attitude à une certaine forme d'égoïsme chez Françoise, égoïsme qui, selon lui, grandit avec la "sensibilité" prétendue des nerveux... (II, 10). Jamais, pense-t-il, elle ne voudrait lui donner le plaisir de se sentir plaindre en lui montrant qu'elle sympathise avec une souffrance qu'éprouvant elle-même, elle serait particulièrement bien placée pour partager ouvertement. Nous avons donc ici une situation où la communication aurait normalement pu s'établir, puisqu'il y avait communauté de sentiment. Mais c'est une sorte de pudeur farouche, de fierté chagrine, qui a empêché la servante de se rapprocher de son maître.

Pourtant, peu après, elle ira à son tour vers lui, et il aura alors l'impression d'être très proche d'elle. Mais ce ne sera que passer car des commérages lui feront douter d'elle. 'Quand Françoise, le soir, était gentille avec moi, me demandait la permission de s'asseoir dans ma chambre, il me semblait que son visage devenait transparent et que j'apercevais en elle la bonté et la franchise. Mais Jupien... révéla depuis qu'elle disait que je ne valais pas la corde pour me

pendre...' (II, 66). Ici donc, malgré son apparente transparence, le Personnage n'arrive pas à pénétrer Françoise, à savoir vraiment ce qu'elle pense de lui et c'est, dirait-on, ce doute en l'intégrité de Françoise qui mine sa confiance dans le reste du monde : 'Cette brusque échappée que m'ouvrit une fois Jupien sur le monde réel m'épouvanta... En était-il ainsi dans tous les rapports sociaux?... dans l'amour' (II, 67) ?

Et ainsi c'est à Françoise que sera, dans le roman, dévolu le rôle de découvrir au Personnage le manque de communication totale avec les êtres. Elle est à la fois si proche et si loin de lui qu'elle symbolise le paradoxe angoissant de nos rapports humains. Le Personnage, après s'être longuement interrogé sur les véritables sentiments de Françoise à son égard doit renoncer à savoir jamais la vérité :

Toujours est-il que je compris l'impossibilité de savoir d'une manière directe et certaine si Françoise m'aimait ou me détestait. Et ainsi ce fut elle qui la première me donna l'idée qu'une personne n'est pas comme j'avais cru claire et immobile devant nous... mais est une ombre où nous ne pouvons jamais pénétrer, pour laquelle il n'existe pas de connaissance directe... (II, 67).

Notons pourtant dans ce passage l'importance du mot 'directe' qui revient par deux fois et suggère, déjà ici, qu'il existe une autre manière, indirecte celle-là, et que le Personnage découvrira un jour, d'entrer en communication avec la personnalité d'un être.

Pourtant, l'attention passionnée et jalouse avec laquelle Françoise étudie son jeune maître devrait bien paraître à ce dernier un signe révélateur de son amour. Mais il met cette attention sur le compte de la malveillance : 'ma jalousie, la surveillance que j'exerçais sur Albertine ( et desquelles j'eusse tant voulu que Françoise ne se doutât pas), celle-ci ne tarda pas à les deviner, guidée... par cette intuition qu'elle avait des choses qui pouvaient m'être pénibles, et qui ne se laissait pas détourner du but par les mensonges...' (III, 365).

Selon le Personnage, s'il s'agit de deviner des souffrances qu'elle ne risque pas de partager mais qui, au contraire, lui donnent une sorte

de supériorité sur lui, Françoise est imbattable : 'je n'ai jamais dans ma vie éprouvé une humiliation sans avoir trouvé d'avance sur le visage de Françoise des condoléances toutes prêtes ; ... mes mensonges venaient inutilement se briser à son incrédulité respectueuse mais visible... car elle savait la vérité...' (I, 359). Et c'est encore une fois à Françoise qu'est dévolu un rôle important : celui de faire découvrir au Personnage par quel moyen cette vérité peut se communiquer :

" A cette époque-là je ne figurais encore que c'était au moyen de paroles qu'on apprend aux autres la vérité... mais la première, Françoise me donna l'exemple... que la vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement sans attendre les paroles... dans mille signes extérieurs... (II, 66).

Françoise, nous le verrons plus tard quand nous ferons une étude spéciale du langage comme moyen de communication, ne sait pas bien s'exprimer par la parole. Mais entre elle et le Personnage, il n'en est pas besoin. De même que, malgré ses mensonges, il lui communique involontairement la vérité par 'tant de confidences involontaires de son corps et de ses actes (lesquelles étaient fort bien interprétées par Françoise) (II, 66), elle, de son côté arrive, malgré la contrainte que lui impose son rôle de servante, à lui communiquer volontairement cette fois, tout ce qu'elle désire et notamment les résultats de ses observations :

... en ce qui consistait à nous confondre en nous en communiquant les résultats - la contrainte... y avait puissamment aidé. Sans doute Françoise ne négligeait aucun adjuvant, celui de la diction et de l'attitude par exemple... Elle savait faire tenir tout ce qu'elle ne pouvait exprimer directement, dans une phrase que nous ne pouvions incriminer... dans un silence, dans la manière dont elle plaçait un objet (II, 359).

Ainsi le Personnage que Françoise, entrant dans la chambre portant une lampe, a interrompu dans ses jeux amoureux avec Albertine, a beau prendre l'air innocent, Françoise non seulement devine immédiatement ce qui se passait, mais tient à montrer qu'elle n'est pas dupe :

'En ce moment, tenant au-dessus d'Albertine et de moi la lampe allumée qui ne laissait dans l'ombre aucune des dépressions encore visibles que le corps de la jeune fille avait creusés dans le couvre-pieds, Françoise avait l'air de la "Justice éclairant le Crime" (II, 360).

Cette faculté qu'a Françoise de communiquer ses sentiments au Personnage lui permet de se passer non seulement de la parole, mais du geste et va si loin que le Personnage, admiratif malgré son exaspération, ne peut la comparer qu'à celle d'une grande tragédienne. Un jour que, selon sa bonne habitude, il a essayé de la tromper en simulant la surprise devant une arrivée tardive d'Albertine, Françoise parvient à lui manifester sans un mot, sans un geste, son incrédulité et son indignation :

... je m'aperçus avec admiration et fureur que, capable de rivaliser avec la Berna elle-même dans l'art de faire parler les vêtements inanimés et les traits du visage, Françoise avait su faire la leçon à son corsage, à ses cheveux dont les plus blancs avaient été ramonés à la surface, exhibés comme un extrait de naissance, à son cou courbé par la fatigue et l'obéissance. Ils la plaignaient d'avoir été tirée du sommeil et de la moiteur du lit, au milieu de la nuit, à son âge... (II, 734).

Donc, dans ces rapports très complexes qui unissent Françoise à son maître, il existe indubitablement une certaine forme de communication, mais il semble que ce soit Françoise qui en ait le contrôle. Nous avons vu, en effet, que, si le Personnage n'arrive pas à pénétrer les véritables sentiments de Françoise à son égard, celle-ci, par contre, n'éprouve aucune difficulté à lire en lui la vérité qu'il voudrait lui cacher. Nous avons vu, de plus, que malgré son infériorité linguistique sur son maître, elle parvient à lui communiquer, presque malgré lui, tout ce qu'elle désire lui faire savoir, que ce soit sa connaissance de cette vérité qu'elle a devinée, ou ses sentiments de réprobation devant certaines de ses actions. Notons encore qu'une telle faculté de communication semble si merveilleuse au Personnage que, bien que chez Françoise elle soit instinctive, il la compare à

l'art d'une grande tragédienne. La faculté de communiquer avec autrui est donc, pour le narrateur, quelque chose qui s'apparente à l'art.

Le Personnage ne possède pas encore cet art si instinctif chez Françoise ; ainsi leurs rapports sont-ils assez peu satisfaisants de son point de vue, d'abord parce qu'il n'a pas le contrôle de la situation, ensuite parce qu'il manque de confiance dans les bons sentiments de Françoise à son égard. Ces soupçons sont-ils fondés ? Nous n'en avons pas la preuve et ils nous semblent plutôt découler chez le Personnage un trait caractéristique, une tendance à la méfiance qui, peut-être, est un des obstacles qui empêchent l'établissement d'une complète communication entre lui et les êtres qui l'entourent. Quels sont, en effet, les véritables sentiments de Françoise pour son maître ? Ils ne seraient pas faciles à démêler si ses rapports antérieurs avec la tante Léonie ne nous en donnaient en partie la clef.

Le Personnage, notons-le, ressemble étrangement à sa tante, lui même en est conscient (II, 70). En fait, il nous semble que la dévotion qu'elle avait pour la tante, Françoise l'ait reportée non pas sur la famille, mais exclusivement sur le Personnage, avec la différence que, l'ayant connu enfant, elle se soumet moins aisément à son despotisme. De même que dans le cas des rapports entre Françoise et la tante, dans ceux qui l'unissent à son maître, c'est uniquement celui-ci qui porte la responsabilité du manque de plénitude dans leur communication. Comme sa tante, il se montre vis-à-vis de Françoise soupçonneux, tyrannique et cruel. Soupçonneux, car tout comme sa tante il se méfie de Françoise, doute de son amour et lui prête de mauvais sentiments ; tyrannique en lui imposant ses caprices, par exemple la présence clandestine d'Albertine qu'elle réprouve ; cruel, en lui montrant ouvertement sa prédilection pour celle-ci qu'il comble de cadeaux, jouant presque le jeu de la tante Léonie glissant à Malalie, devant Françoise dévorée de jalousie, des pièces d'argent...

Et sans doute la façon passionnée dont Françoise observe et cherche

à deviner son maître n'est -elle qu'une répétition de sa réaction aux soupçons et à la cruauté de son ancienne maîtresse. Le Personnage peut bien se demander quels sont les sentiments véritables de Françoise et douter de les recouvrer jamais, le lecteur, lui, qui grâce au narrateur peut faire le parallèle entre les deux situations, a de bonnes raisons de les deviner. Ce que le Personnage, aussi mystifié que la famille avant la mort de la tante Léonie, a parfois pu prendre pour de la haine n'était probablement que de la vénération et de l'amour....

A la fin de sa vie, au moment où il se sera détaché des contingences du monde et de l'amour pour se vouer à l'art, le Personnage qui va devenir le narrateur, riche de son expérience, rend enfin justice à sa vieille servante. Il regarde alors son intuition et son pouvoir de compréhension comme des dons tels que, chez cette ignorante, ils lui permettent de communiquer avec ce que son maître a de plus précieux : son art. Et cette fois, au lieu de chercher à lui échapper, le Personnage lui permet d'y participer :

Je pensais que sur ma grande table de bois blanc, regardé par Françoise, comme tous les êtres sans prétention qui vivent à côté de nous ont une certaine intuition de nos tâches... je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle... (III, 1033)... parce qu'à force de vivre de ma vie, elle s'était fait du travail littéraire une sorte de compréhension instinctive, plus juste que celle de bien des gens intelligents... (II, 1034).

Grâce à Françoise, nous commençons à comprendre les dispositions du Personnage à la communication. Il y aspire ardemment, et pourtant sa méfiance et son égocentrisme sont tels que, même avec celle qui n'aura cessé de le servir avec amour et abnégation, il lui faudra de longues années avant que ne s'établisse entre eux une communication réciproque et volontaire.

---

V

L'AMITIE.

L'AMITIÉ

Leur famille est imposée aux êtres par le hasard. Leurs serviteurs aussi, en grande partie. Mais du moins choisissent-ils leurs amis. C'est dans le domaine de l'amitié, sans doute, qu'on pourra trouver une vraie et profonde communication. Nous n'examinerons pas des amitiés telles que celle du Personnage pour un Bloch ou une Andrée : elles sont trop mitigées pour que nous puissions en escompter grand'chose. Comme exemple, nous prendrons l'amitié qui lui est la plus précieuse et compte le plus dans sa vie : celle qu'il éprouve pour Saint-Loup, et nous examinerons, du point de vue du Personnage, la valeur du contact qui arrive à s'établir entre eux.

Le Personnage a été séduit par la beauté et l'élégance du jeune marquis qu'il a rencontré à Balbec. Il a été très déçu de le voir si distant, car il avait rêvé d'obtenir son amitié et s'en était promis de grandes joies. Or, miracle, le rêve finit par se réaliser. Saint-Loup se rapproche du Personnage, lui montre toute la sympathie qu'il a pour lui, le comble de tendresse et de prévenances : 'Il fut bien vite convenu entre lui et moi que nous étions devenus de grands amis pour toujours, et il disait "notre amitié" comme s'il eût parlé de quelque chose d'important et de délicieux... qu'il appela bientôt - en mettant à part son amour pour sa maîtresse - la meilleure joie de sa vie' (I, 735).

Or, il se passe ceci de très étrange, c'est que, dès le début de cette amitié, le Personnage n'en éprouve pas la joie escomptée. Il sent que ce qu'il goûte auprès de son ami est à l'opposé du plaisir qui lui est naturel et qui consiste à 'extraire' et à 'clarifier', autrement dit à se livrer au travail préparatoire à toute oeuvre d'art. Amitié et art se trouvent ainsi immédiatement mis en opposition pour quelqu'un qui, comme le Personnage, sent en lui une vocation d'artiste. Nous sentons que l'amitié, et surtout la communication dans l'amitié,

ne lui seront pas faciles. Les paroles de Saint-Loup, au lieu de le ravir, lui causent une sorte de tristesse et il nous dit :

... j'étais embarrassé pour y répondre, car je n'éprouvais à me trouver, à causer avec lui... rien de ce bonheur qu'il m'était au contraire possible de ressentir quand j'étais sans compagnon... Je me disais que j'avais un bon ami... et je goûtais... ce qui était justement l'opposé du plaisir qui m'était naturel, l'opposé du plaisir d'avoir extrait de moi-même et amené à la lumière quelque chose qui était caché dans la pénombre (I, 736).

On dirait que, pour le Personnage, l'amitié est une sorte de menace à son identité et à son individualité. Pour communiquer avec son ami, il lui faudrait renoncer à sa personnalité profonde et assumer une personnalité superficielle accessible à son ami. Il lui faudrait se dépouiller de son originalité pour établir une sorte de terrain commun où les contacts seraient possibles. Mais ce terrain commun, ne reflétant pas la personnalité véritable du Personnage, serait factice et porterait atteinte à son intégrité. Il justifie ainsi son manque d'enthousiasme : 'Je me sentais capable d'exercer les vertus de l'amitié mieux que beaucoup... mais non pas de connaître la joie par un sentiment qui, au lieu d'accroître les différences qu'il y avait entre mon âme et celle des autres - comme il y en a entre les âmes de chacun de nous - les effacerait' (I, 736).

Quand, par contre, il peut étudier Saint-Loup comme une oeuvre d'art, il accomplit sa vocation et éprouve une vive joie... mais, notons le, cette joie n'est plus celle de l'amitié, mais celle de l'artiste solitaire.

... par moments, ma pensée démêlait en Saint-Loup un être plus général que lui-même, le "noble"... ; alors, à ces moments-là, quoique près de lui, j'étais seul comme je l'eusse été devant un paysage dont j'aurais compris l'harmonie. Il n'était plus qu'un objet que ma rêverie cherchait à approfondir... À retrouver toujours en lui cet être antérieur, séculaire, cet aristocrate... j'éprouvais une vive joie, mais d'intelligence, non d'amitié... (I, 737).

Nous voyons donc le paradoxe. Le Personnage cherche la communica-

tion avec les êtres, mais il la conçoit comme une communication à sens unique dans laquelle il prend ou reçoit, mais sans se sentir capable d'exprimer de lui-même autre chose qu'un "moi" superficiel. S'il sacrifie volontiers les joies de l'amitié à celles de la découverte d'un paysage ou d'une abstraction c'est que, devant le paysage ou l'abstraction, il peut se contenter d'"extraire". La communication est alors obtenue non par l'expression de soi, mais par l'assimilation de la liqueur extraite, la seule dont il puisse se nourrir, et qui s'unit ainsi à la substance même du Personnage sans exiger de lui l'effort de communiquer à son tour cette précieuse substance. Si le Personnage réduit si facilement l'ami à l'"objet", c'est que l'objet, moins exigeant que l'ami, semble s'offrir sans rien demander. Le Personnage, tout en essayant de se justifier, pense alors que ce qui rend Saint-Loup capable d'amitié c'est le désintéressement absolu dont lui-même s'estime dépourvu : 'la sincérité et le désintéressement de Saint-Loup étaient... absolus et c'était cette grande pureté morale qui... ne rencontrant pas... en lui l'impossibilité qui existait... en moi de trouver sa nourriture spirituelle autre part qu'en soi-même, le rendait vraiment capable, autant que moi incapable, d'amitié' (I, 779).

En réalité, l'amitié, pour le narrateur, est un passe-temps vain et qui ne mène nullement à la communication profonde et réciproque, puisque notre vrai "moi" est incommunicable dans l'amitié, et que tout ce que nous pouvons y échanger ce sont de faux "moi", tout d'apparence et de surface. Voici les propos sans illusions qu'il tient à ce sujet :

... l'amitié... est si peu de chose que j'ai peine à comprendre que des hommes de quelque génie, et par exemple un Nietzsche, aient eu la naïveté de lui attribuer une certaine valeur intellectuelle..., qu'un homme... se soit imaginé que la vérité peut se réaliser dans ce mode d'expression par nature confus et inadéquat que sont, en général, des actions et, en particulier des amitiés... Le plaisir de jouer avec des jeunes filles /est/ moins funeste à la vie spirituelle, à laquelle du moins il reste étranger, que l'amitié dont tout l'effort est de nous faire sacrifier la partie seule réelle et incommunicable (autrement que par le moyen de l'art) de nous-mêmes, à un moi superficiel qui ne trouve pas comme l'autre la joie en lui-même... (II, 594).

Nous n'aborderons vraiment le sujet de l'art que dans la seconde partie de cette étude, mais notons, dès à présent, l'importance des mots mis entre parenthèses dans le texte que nous venons de citer. Pour le narrateur donc, ce "moi" profond et authentique qu'il estime incommunicable par les voies de l'amitié, l'est par le moyen de l'art. Nous pressentons déjà que, pour lui, l'art sera un important moyen de communication.

Pourquoi, dans ces conditions, le Personnage ne met-il pas fin à un passe-temps qu'il juge aussi futile que l'amitié ? Précisément parce qu'il se sent encore incapable de renoncer aux charmes de l'amitié, à l'apport qu'un ami généreux peut faire de chaleur, de bonté et de réconfort. Et il avoue :

... mais... il n'est breuvage si funeste qui ne puisse à certaines heures devenir précieux et réconfortant en nous apportant le coup de fouet qui nous était nécessaire, la chaleur que nous ne pouvons pas trouver en nous-mêmes... Saint-Loup entrant, ce fut comme une arrivée de bonté, de gaieté, de vie, qui étaient en dehors de moi sans doute, mais s'offraient à moi, ne demandaient qu'à être à moi. Il ne comprit pas lui-même mon cri de reconnaissance et mes larmes d'attendrissement (II, 395).

Mais cet attendrissement ne dure pas et se change en exaspération dès que le Personnage se rend compte qu'il faut qu'il donne, en échange de ce qu'il reçoit, son attention, cette attention dont précisément il voudrait ne pas gaspiller une miette pour la consacrer à la communication à laquelle il aspire par dessus tout : celle avec l'absolu, avec la Beauté représentée par les 'Idées' si élusives que, quand par miracle elles passent à proximité de lui, il sent qu'il devrait tout abandonner pour se consacrer à leur capture. Le Personnage, descendu dans la rue avec Saint-Loup, se trouve dans un crépuscule et un brouillard qui lui rappellent Combray et suscitent en lui ces Idées qu'il aimerait pouvoir approfondir à l'aise. Il déplore alors amèrement la présence de son ami :

J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi

le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire... Les Idées qui s'étaient aperçues s'effaçaient. Ce sont des démons qui daignent quelquefois se rendre visibles... mais dès qu'on est doux, elles disparaissent... Et je ne trouvais rejeté dans l'amitié (II, 390).

L'ami, en fait, n'est apprécié véritablement et ne prend de valeur authentique que quand, servant de véhicule à la Beauté, il la met à portée du Personnage. A ce moment, celui-ci ne communique pas avec son ami en tant qu'ami, mais avec une essence que la personne de Saint-Loup lui révèle et qui semble en même temps la dépasser infiniment. Ainsi, un soir, le Personnage assiste avec ravi serent à un véritable exercice de haute voltige accompli par Saint-Loup s'avançant en équilibre sur les banquettes d'un café bourré de monde, pour apporter un montecau de fourrure à son frêle ami. Le Personnage appelle cette soirée 'la soirée de l'amitié', mais celle qu'il éprouve en ce moment ne lui vient que de la beauté des mouvements de son ami. Il en analyse les éléments : un goût sûr, un certain égoïsme héréditaire, une noble libéralité, et ajoute :

... telles étaient les qualités, toutes essentielles à l'aristocratie, qui, derrière ce corps non pas opaque et obscur comme le mien, mais significatif et limpide, transparaissaient comme à travers une oeuvre d'art la puissance industrielle, efficiente qui l'a créée, et rendaient les mouvements de cette course légère... aussi intelligibles et charmants que ceux de cavaliers sculptés sur une frise (II, 413).

Le narrateur ne se sent pas très à l'aise devant cette utilisation de l'ami à ses propres fins artistiques et il tente de s'en justifier :

Mélas, eût pensé Robert... est-ce la peine que j'aie aimé mon ami préféré comme je l'ai fait, pour que le plus grand plaisir qu'il trouve en moi soit celui à'y découvrir quelque chose de bien plus général que moi-même... Voilà ce que je crains aujourd'hui que Saint-Loup ait quelquefois pensé. Il s'est trompé dans ce cas... et je savais bien... que ce n'étais pas qu'une oeuvre d'art que j'admirais... (II, 414).

Et le narrateur explique que l'agilité et la grâce de Saint-Loup mises

ainsi au service de l'ami roturier qui avait froid, pour lui apporter un comptueux manteau enlevé aux épaules d'un prince, cette noblesse faisant pour ainsi dire le sacrifice de ses qualités et de ses prérogatives pour venir s'incliner devant la supériorité intellectuelle, symbolise non seulement la beauté, mais la 'parfaite amitié' (II, 415). Il peut paraître assez étrange de voir le narrateur employer ces derniers mots, après ses critiques précédentes sur l'amitié qu'il considérait comme futile et même funeste... C'est que dans ce cas-ci, il la voit comme une offrande de l'ami qui lui communique non seulement l'essence de sa noblesse mais, par la 'liberté souveraine' de ses mouvements (II, 415), un symbole de son choix, de la préférence qu'il lui accorde. Ce n'est toujours pas le Personnage qui se communique à son ami, mais son ami qui se communique à lui.

Aussi, quel étonnement n'éprouve-t-il pas quand il s'aperçoit que son ami n'est ni aussi transparent, ni aussi généreux qu'il l'avait cru... Un jour, à Doncières, le Personnage a croisé Saint-Loup qui a eu l'air de ne pas le reconnaître. Mais plus tard Saint-Loup évoque cet incident et le Personnage éprouve un choc en découvrant dans cet ami qu'il croyait si bien connaître, un étranger :

Ainsi il n'avait reconnu... je revois encore le salut entièrement impersonnel qu'il m'avait adressé... J'étais stupéfait... J'avais déjà remarqué à Balbec que, à côté de cette sincérité naïve de son visage... son corps avait été admirablement dressé par l'éducation à un certain nombre de dissimulations... il pouvait... jouer l'un après l'autre des rôles différents. Dans l'un de ses rôles il m'aimait profondément... mais pendant un instant il avait été un autre personnage qui ne me connaissait pas... (II, 176).

Aussi, cette amitié, déjà si insolite quand l'ami était 'parfait', devient-elle quelque chose de très précaire une fois que ce n'est plus seulement le Personnage mais le partenaire qui se montre déficient. Le Personnage, pourtant, se persuade de nouveau de l'affection de Saint-Loup et parfois ils sont fort proches l'un de l'autre. Saint-Loup qui a beaucoup souffert de sa liaison orageuse avec Rachel est

spécialement bien placé pour comprendre la douleur du Personnage après le départ d'Albertine et il apporte à son ami tout son réconfort :

J'étais ému de la peine que la douleur qu'il devinait en moi lui causait... il avait beau s'être séparé de Rachel, ce qu'il avait éprouvé alors n'était pas encore si lointain qu'il n'eût une sympathie, une pitié particulière pour ce genre de souffrance, comme on se sent plus voisin de quelqu'un qui a la même maladie que vous (II, 437).

Nous trouvons enfin ici une certaine forme de communication mutuelle. Dans les rapports d'amitié qui existent entre le Personnage et Saint-Loup, c'est une expérience exceptionnelle. Elle est rendue possible par la conscience que prend le Personnage de l'existence entre eux d'un terrain commun. Ce terrain n'est plus le terrain superficiel, banal et factice des lieux communs, mais celui d'un sentiment profond et authentique. Et comme le partage des sentiments n'est pas entravé ici, comme c'était le cas avec Françoise, par des sentiments ambigus, la 'sympathie' peut s'établir entre eux.

Peu à peu, cependant, le Personnage perd ses illusions sur la profondeur de l'amitié que lui porte Saint-Loup. Parlant de lui et de Charlus, il commente : 'j'étais moins leur ami que je n'avais cru, ce qui, pour ce qui concernait Saint-Loup, me peinait' (II, 662). Cette amitié disparaît tout à fait quand Saint-Loup tombe dans l'homosexualité et le Personnage, très affecté, se lamente : 'je pleurais en pensant que j'avais eu autrefois pour un Saint-Loup différent une affection si grande et que je sentais bien... qu'il ne me rendait plus...' (III, 686).

Mais la vie se charge de démontrer au Personnage ce que c'est que ces 'affections si grandes'. Il n'est pas le seul à être déficient en amitié, nous le sommes tous. Quand la mort de Saint-Loup frappe si cruellement la duchesse de Guermantes qu'elle en tombe malade, ce grand chagrin touche d'abord le Personnage : 'Il fit que tout le monde put dire, et que je peux assurer, qu'il existait entre eux une grande amitié' (III, 852). Mais, par une arrière-pensée assez

amère, il ajoute : 'Mais en me rappelant combien de petites méduses, de mauvaise volonté à se rendre service celle-là avait enfermées, je pense au peu de chose que c'est qu'une grande amitié dans le monde' (III, 852).

Et, à la fin de sa vie, pour le narrateur ce 'peu de chose' se réduira à rien. Il condamnera une fois pour toutes la vanité de l'amitié qui lui fait perdre un temps précieux sans rien lui apporter, puisque la causerie amicale ne recouvre que du vide et qu'essayer de communiquer avec un ami est une entreprise aussi insensée que de vouloir le faire avec des meubles :

... l'amitié... est une simulation puisque, pour quelques raisons morales qu'il le fasse, l'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami, sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas (les amis n'étant des amis que dans cette douce folie que nous avons au cours de la vie, à laquelle nous nous prêtons, mais que du fond de notre intelligence nous savons l'erreur d'un fou qui croirait que les meubles vivent et causerait avec eux...) (III, 876).

En conclusion, quel genre de communication l'amitié procure-t-elle au Personnage ? Il nous semble qu'il distingue une série de niveaux dans cette communication. D'abord, en général, l'amitié n'apporte qu'une communication sans valeur profonde, celle qu'on atteint dans un bavardage dont le narrateur nous dit qu'il est pur néant (III, 876) et qu'on n'y communique qu'un "moi" superficiel (II, 394). Ensuite, dans des moments d'émotion partagée, elle peut servir à communiquer des sentiments et à apporter ainsi le réconfort, mais ces sentiments, bien que situés à un niveau déjà beaucoup plus profond, ne touchent pas encore au "moi" essentiel du Personnage, puisque celui-ci est incommunicable autrement que par le moyen de l'art (II, 394). Enfin, cette communication, si incomplète qu'elle soit déjà, n'est bien souvent qu'une illusion, car le Personnage découvre parfois un étranger dans celui qu'il croyait son ami, ou bien le voit irrémédiablement s'éloigner de lui...

La plus profonde forme de communication qu'il puisse établir avec son ami, le Personnage ne la trouve que quand il lui arrive de distinguer, derrière l'ami, les qualités essentielles qui en font une oeuvre d'art parfaitement intelligible. A ce moment, ce n'est plus à proprement parler l'ami qui communique avec l'ami, mais l'artiste avec l'oeuvre d'art que celui-ci révèle sans le savoir. Nous pouvons en conclure que, pour le narrateur, dans l'amitié même c'est l'art seul qui établit un niveau supérieur de communication, celui-ci résidant dans une appréhension de l'ami dans son essence le plus profonde. C'est le seul genre de communication qui importe vraiment au narrateur dans l'amitié, puisqu'il considère le reste comme une perte de temps et une illusion (III, 876).

---

VI

LE DESIR

LE DESIR

L'amitié se révèle donc décevante comme moyen de communication. Les amis ne peuvent avoir que des rapports superficiels car ce qu'ils découvrent ce n'est pas leur "soi" authentique, mais un "moi" menteur, façonné pour abolir leur incompatibilité. Ils ne font que perdre leur temps car 'les forces d'exaltation qui se dépensent dans l'amitié sont une sorte de porte-à-faux visant une amitié particulière qui ne mène à rien...' (II, 907).

Mais on peut être sollicité par un intérêt bien plus intense que celui de l'amitié. Certains êtres ont le pouvoir d'éveiller en d'autres le désir, ce puissant agent de rapprochement. S'il faut parfois se surmonter pour tolérer la présence importune d'un ami, le désir, lui, est un séducteur. Loin de devoir faire des sacrifices, on n'a qu'à suivre sa pente naturelle pour se rapprocher de ceux que l'on désire. On s'en accomode d'autant mieux qu'il n'est même plus question d'avoir à donner quelque chose de soi, de se gaspiller ; il ne s'agit que de saisir, de capter l'être désiré.

Le Personnage, en particulier, devant certains êtres, éprouve un désir qui l'incite à vouloir les pénétrer et se les assimiler. Il se lance donc à leur poursuite... ne fut-ce qu'en imagination. Mais arrivera-t-il à les atteindre ? Arrivera-t-il à établir un contact entre eux et lui ?

Nous voyons ainsi le Personnage, en promenade autour de Balbec, éprouver un soudain désir pour de belles passantes et devenir curieux non seulement de leur corps, mais de leur âme (I, 712). Cependant, la voiture dans laquelle il se trouve les croise si vite que, malgré lui, il se trouve entraîné loin d'elles, ou plutôt, par une illusion d'optique, c'est elles qui ont l'air d'être entraînées loin de lui, de le fuir. Le mouvement de ce symbolique véhicule lancé dans le temps et dans l'espace a été en sens contraire du mouvement que sollicitait le désir.

Mais... et voici le paradoxe, l'attraction au lieu de diminuer s'accroît avec la distance et le désir grandit en même temps que grandit la vitesse d'éloignement, de sorte que 'les charmes de la passante sont généralement en relation directe avec la rapidité du passage' (I, 713). Ceci ne tient d'ailleurs pas uniquement au fait que l'insatisfaction augmente le désir. Pour le Personnage, c'est précisément parce qu'une passante est fugitive qu'elle présente les conditions idéales pour l'émouvoir. Son imagination, surexcitée par le regret, est obligée d'ajouter elle-même de quoi compléter ces silhouettes fragmentaires et c'est non pas de la passante elle-même, mais de la partie imaginaire qui la complète, que naît la Beauté capable d'éveiller le désir qui incite au rapprochement. Et le narrateur commente : 'Si j'avais pu descendre, parler à la fille que nous croisions, peut-être eussé-je été désillusionné par quelque défaut de sa peau... et alors, tout effort pour pénétrer dans sa vie m'eût semblé soudain impossible...' (I, 713).

Parfois, tout de même, la beauté n'est pas illusoire et il arrive qu'on la rencontre. Le Personnage, un jour, tombe en extase devant une belle pêcheuse assise, à sa portée, sur le rebord d'un pont. Il la regarde et voudrait poser ses lèvres sur sa peau. Mais déjà ce contact physique ne lui paraît plus suffisant :

... ce n'est pas seulement son corps que j'aurais voulu atteindre, c'était aussi la personne qui vivait en lui et avec laquelle il n'est qu'une sorte d'attouchement, qui est d'attirer son attention, qu'une sorte de pénétration, y éveiller une idée... Et cet être intérieur de la belle pêcheuse semblait m'être clos encore... (I, 716).

Le Personnage veut forcer l'attention de la jeune fille en lui disant des choses qui l'obligeront à prendre conscience de lui, à se souvenir de lui. Il trouve un prétexte quelconque pour lui adresser la parole et, dès lors, sûr de lui avoir fait impression, de pouvoir au besoin la retrouver, il peut reprendre tout son calme. Mais, du même coup son désir s'est éteint :

J'éprouvai un grand apaisement... Il me semblait que je venais de toucher sa personne avec des lèvres invisibles et que je lui avais plu. Et cette prise de force de son esprit, cette possession immatérielle lui avait ôté de son mystère autant que fait la possession physique (I, 717).

Ce à quoi le Personnage aspire donc, ce n'est pas à ôter le mystère d'un être, mais à pénétrer ce mystère lui-même, la vie profonde d'une autre âme. Quand il rencontre à Balbec la séduisante jeune fille au polo noir qui se révélera plus tard être Albertine, ce qui l'intéresse c'est d'avoir accès à sa vie intérieure, à l'univers inconnu du sein duquel elle le regarde, ce monde plein d'idées obscures, de passions secrètes. Ici, bien plus qu'avec les fugitives passantes ou avec la belle pêcheuse, nous voyons l'éclosion d'un désir qui rêve de tout étendre :

Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste, si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. Et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir ; désir douloureux, parce que je le sentais irréalisable, mais enviant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie ayant brusquement cessé d'être ma vie totale... m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur (I, 794).

C'est qu'avec cette jeune fille, ainsi qu'avec les autres membres de la petite bande dont elle fait partie, le Personnage a rencontré une catégorie d'êtres qui réunissent à la fois les qualités des passantes et de la belle pêcheuse et les portent à un degré particulier d'excellence. Ces jeunes filles n'ont pas besoin de fuir physiquement, comme les passantes, pour susciter le désir de les rejoindre. Elles sont là, sur la plage, à portée du Personnage... Mais elles sont incabardables et aussi insaisissables que si elles étaient physiquement absentes... C'est non pas leur corps, mais toute leur énigmatique personnalité qui se dérobe. On peut prendre le temps de les dévisager. Elles sont belles comme la pêcheuse, et l'imagination n'a pas à combler leurs lacunes. Mais l'imagination n'en travaille pas moins. Car leur beauté semble défier l'analyse et ne présenter,

selon les jours, que les cas, très particuliers, tandis que l'aspect déjà connu semble s'être évanoui. Et il ne suffit pas, comme avec la belle pécheuse, de leur adresser la parole pour leur ôter leur mystère, car cette parole, loin de pénétrer, presque visible dans la belle transparence d'une fine aigle, se perd dans les vastes troubles. Le Personnage se rend très bien compte que c'est de ces caractéristiques mêmes que naît son plaisir : 'le plaisir que me connaît la petite bande... voulait de ce qu'elle avait quelque chose de la fuite des passantes sur la route. Cette fugacité des êtres... nous met dans cet état de poursuite où rien n'arrête l'impulsion' (I, 766). Et voilà où est le dilemme. Comment le désir pourrait-il rapprocher les êtres alors qu'il n'est allumé que par des êtres insaisissables, et le narrateur s'exclame avec nostalgie, en parlant de la petite bande : 'je n'avais rien vu d'aussi beau, imprégné d'autant d'inconnu, aussi inextinguiblement précieux, aussi vraisemblablement inaccessible' (I, 767).

Pourtant la petite bande des 'jeunes filles en fleurs' n'est pas aussi inaccessible que le Personnage l'a d'abord cru. À force d'intrigues il finit par y être admis. Son désir, un peu calmé par ce privilège, n'est plus, pendant un certain temps, que latent et insaisissable. Le Personnage est dans un état idéal pour goûter une certaine forme de la communication avec ces jeunes filles, car il n'est ni trop loin pour pouvoir communiquer, ni assez près pour que son désir s'évanouisse. Mais cette communication ne se fait que sur le plan à la fois esthétique et physique. Pourtant, si incomplète que soit cette forme de connaissance, elle lui paraît de loin supérieure à celle qu'il a de l'humanité en général. Pourquoi ? Parce que, pour regarder cette humanité, pour prendre conscience d'elle, il emploie habituellement des yeux que n'allume pas le désir, il n'en a qu'une 'perception visuelle réduite à elle-même' (I, 692). Mais le désir charge cette perception visuelle de l'éveil de tous ses autres sens et, à travers son regard qui se pose sur les jeunes filles, 'grâce

aux arts de transposition, au génie de synthèse où excelle le désir' (I, 893), tous ses autres sens vont chercher 'les diverses qualités odorantes, tactiles, savoureuses, qu'ils goûtent ainsi même sans le secours des mains et des lèvres...' (I, 893). Le Personnage "butine" ces 'jeunes filles en fleurs' transformées en une sorte de nectar assimilable.

Mais le désir du Personnage ne reste pas longtemps dans cet état délicieux de sérénité et d'imprécision. Il tend à se fixer sur Albertine et, à ce moment, le contact des yeux ne suffit plus et le Personnage souhaite le véritable contact physique : 'le contact des mains d'Albertine m'eût été délicieux... la pression de la main d'Albertine avait une douceur sensuelle... Cette pression semblait vous faire pénétrer dans la jeune fille, dans la profondeur de ses sens...' (I, 919).

Il n'est plus question de butiner superficiellement, il faut aller au delà de la surface et le contact physique en lui-même n'est plus suffisant, il faut qu'il se charge d'une signification. Le plaisir de tenir dans les siennes les mains d'Albertine est dépassé par celui d'une possible complicité : 'qu'à d'aveux, de déclarations tus jusqu'ici par timidité j'aurais pu confier à certaines pressions de mains ; de son côté, comme il lui eût été facile, en répondant par d'autres pressions, de me montrer qu'elle acceptait...' (I, 919). Voici donc peut-être pour le Personnage le moyen de communication idéal et qui se passe de la parole : le contact physique par lequel il pourrait transmettre des sentiments intraduisibles.

Illusion... En fait les êtres ne comprennent nullement ce genre de langage... Ils n'arrivent pas à déchiffrer les messages qu'on leur envoie par ce moyen, et le Personnage en fait la triste expérience un jour qu'il joue au furet avec les jeunes filles. La bague circule de main en main derrière les dos de la ronde, mais le Personnage, sans songer à la bague, ne rêve qu'au bonheur d'avoir enfin dans la sienne

la main d'Albertine :

... je sentis une légère pression de la main d'Albertine contre la mienne, et son doigt caressait qui se glissait sous mon doigt, et je vis qu'elle m'adressait en même temps un clin d'œil qu'elle cherchait à rendre imperceptible. D'un seul coup, une foule d'espoirs jusque-là invisibles à moi-même cristallisèrent : "Elle profite du jeu pour me faire sentir qu'elle m'aime bien", pensai-je au comble d'une joie d'où je retombai aussitôt quand j'entendis Albertine me dire avec rage : "Mais prenez-là donc, voilà une heure que je vous la passe..." (I, 921).

Voilà le genre de méprise que peuvent faire les êtres aveuglés par le désir. Ils croient comprendre qu'on les aime alors qu'on ne pense même pas à eux.

Parfois, d'ailleurs, ils interprètent le message à leur désavantage : ils croient que l'être désiré les méprise alors qu'il essaye de leur faire savoir qu'il les aime. Les gestes mal interprétés arrivent à faire mentir le langage même du regard. Ainsi, le Personnage enfant, avait passionnément désiré sa petite voisine de Combray, Gilberte, mais il avait cru qu'elle se moquait de lui. Devenu vieux, il apprendra avec stupeur de Gilberte elle-même qu'elle aussi l'avait désiré. D'un chemin de campagne, il avait contemplé la petite fille derrière les grilles symboliques de son parc ; il se souvient qu'elle l'avait longuement regardé : 'Seulement j'avais cru, à cause du geste grossier dont il était accompagné, que c'était un regard de mépris...' (III, 696). Le narrateur, détrompé, en ressent une certaine satisfaction, car il avait imaginé qu'un abîme infranchissable le séparait d'un certain genre de petites filles qu'il désirait. Or, il s'en rend compte maintenant, cet abîme 'était aussi imaginaire que l'abîme de Pascal...' (III, 696). Notons pourtant que c'est uniquement parce qu'il ne désire plus Gilberte que le narrateur a eu l'occasion de découvrir ceci. S'il avait continué à la désirer, il eût oublié de ses paroles. L'important, en ce qui nous concerne, c'est que cet épisode révèle certaines caractéristiques particulières au Personnage : tant qu'il désire un être, il croit en être séparé par

des distances incalculables ; or, de son aveu même, cette distance n'existe pas, c'est un mirage venu de son imagination. Le Personnage révèle ainsi sa tendance à une sorte de masochisme inconscient qui tend à l'éloigner de ce dont il voudrait s'approcher. Son désir, en faisant naître ce mirage, crée ainsi lui-même l'obstacle qui le voue à l'éternelle insatisfaction.

Mais le Personnage, longtemps inconscient de ce paradoxe, ne se rendant pas compte que la distance qui se trouve entre lui et les êtres qu'il désire vient principalement de lui, cherche toujours à abolir cette distance par la proximité physique. Ainsi, à Paris, il s'imagine que seule la distance physique l'empêche de pénétrer l'essence de ces petites filles, petites porteuses de pain, laitières, qu'il voit passer dans la rue. Elles lui échappent, pense-t-il, parce qu'elles sont trop loin de lui et parce qu'elles sont prises dans l'agitation de la vie où chacun de leurs mouvements, refoulé dans le néant par le mouvement qui le suit, s'évanouit alors qu'il était sur le point de lui livrer, peut-être, le mystère de leur être. Et le Personnage souhaite ardemment pouvoir 'garder immobile quelques instants auprès de moi une de celles que, de la hauteur de ma fenêtre, je ne voyais que dans la boutique ou en fuite...' (II, 138). Voilà le grand désavantage des êtres sur les choses : les choses que l'on désire, pense à ce moment le Personnage, se laissent capter. Un peintre n'a qu'à cueillir les fleurs qu'il désire ; un Elstir, lorsque le saisit une 'fringale' de violettes, n'a qu'à envoyer son concierge lui en acheter un bouquet ; et, dociles, immobiles tout près de lui, elles lui livrent leur secret, elles lui communiquent leur âme (III, 139).

Mais il n'en est pas ainsi des êtres que l'on désire. Admettons même que l'on ait réussi à les amener, immobiles, auprès de soi. Leur proximité même trouble celui qui les regarde et lui enlève ses facultés de contemplateur. Car il sent, sous l'immobilité de l'être, l'agitation d'un monde intérieur où cet être continue à lui échapper. Elstir,

lui, 'quand il les regardait, n'avait pas à se préoccuper de ce que faisaient les violettes...' (III, 141). Mais le Personnage, lui, devant la petite fille qu'il convoitait et que Françoise lui a amenée, ne ressent plus qu'un grand trouble : 'L'entrée de la petite laitière m'ôta aussitôt mon calme de contemplateur... Elle était parée pour moi de ce charme de l'inconnu... elle était un peu de ce qui fait l'éternel désir, l'éternel regret de la vie...' (III, 142).

En cas où l'on retrouve son calme et sa lucidité, en même temps que le mirage de la distance, meurt le mirage du désir et on se retrouve à côté d'un être dont la proximité n'intéresse plus parce que, dépouillé de l'aurole dont l'avait paré l'imagination, il se révèle sans attrait : 'Hélas, une fois auprès de moi, la blonde crémillère... se trouva réduite à elle-même' (II, 143). Le désir, pour le Personnage, est donc ce qui transfigure les êtres, il est comme le soleil, ce magicien "sans qui les choses ne seraient que ce qu'elles sont...", mais hélas, il ne peut s'exercer qu'à distance et le narrateur, enfin lucide, énonce la loi inexorable du désir :

... la loi de nos curiosités amoureuses, il faudrait la chercher dans le maximum d'écart entre la femme aperçue et la femme approchée, caressée. Si les femmes de... maisons closes... nous attirent si peu... c'est qu'elles sont toutes prêtes... L'écart, là, est à son minimum... Entre... la crémillère - et cette même fillette qui va devenir notre maîtresse, le maximum d'écart est atteint... Une fois dans nos bras, elles ne sont plus ce qu'elles étaient, cette distance que nous rêvions de franchir est supprimée... La curiosité amoureuse est toujours déçue, elle renaît et reste toujours insatiable (III, 142-3).

Devenu vieux, le Personnage qui ne songe plus qu'à son art, demande à Gilberte de lui faire rencontrer des jeunes filles dont la beauté pourrait l'inspirer. Puis, riche de son expérience, il se ravise. Il réfléchit qu'une rencontre arrangée serait sans intérêt car, pour que naisse à la fois le désir, douloureux et extatique, et la beauté qu'il suscite, il faut qu'il y ait entre un être et l'être qu'il désire une zone de mystère qui baigne celui-ci de sa magie. Convaincu

définitivement que le désir ne s'évanouit et ne persiste qu'à condition de se maintenir le plus loin possible de son objet, le narrateur renonce enfin à essayer de s'en rapprocher et conclut : 'plutôt que de conseiller à Gilberte de ne faire connaître des jeunes filles, j'aurais mieux fait d'aller dans ces lieux où rien ne nous rattache à elles, où entre elles et soi on sent quelque chose d'infranchissable, où, à deux pas, sur la plage... on se sent séparé d'elles par l'impossible' (III, 50).

En conclusion, pour le Personnage, en général, le désir, loin d'être un agent de rapprochement qui permettrait la communication entre les êtres, se révèle comme l'élément même qui le prévient. Pour lui en effet, quand on se rapproche de l'être désiré, on le démythifie, il se dénouille de tout attrait et on perd, en même temps, toute envie de le contempler, de communiquer avec lui. Par contre, si la distance se maintient, le désir subsiste, mais le fait même de se trouver si éloigné de l'être désiré empêche l'établissement de la communication souhaitée. Notons cependant que, quand le désir s'accompagne d'un plaisir esthétique tel que le procure par exemple au Personnage le groupe des jeunes filles qu'il regarde à certains moments, non plus comme des êtres de fuite, mais comme de désirables fleurs, ce désir se rapproche d'une certaine forme d'art, puisqu'il possède les mêmes pouvoirs que la métaphore. Ce désir en effet, tout comme la métaphore, transpose les diverses sensations du Personnage et les synthétise, réunissant dans le plaisir des yeux celui de tous les autres sens. C'est sur ce plan quasi esthétique que le désir, sans besoin de participation physique, trouve dans la pure contemplation une certaine forme d'accomplissement, de communication avec l'être désiré.

VII

L · I N V E R S I O N

### L'INVERSION

Le désir que nous appellerions "normal" ne peut donc subsister que dans l'éloignement. Qu'en sera-t-il du désir dévié qui se complique de honte et de duplicité? Nous ne saurions examiner ici le comportement des innombrables homosexuels que le narrateur nous dépeint dans A la recherche. Nous nous pencherons donc principalement sur le cas symptomatique du baron de Charlus, le prototype de son espèce dans le roman.

Notons d'abord que l'inverti, plus encore que l'être normal, éprouve le besoin d'entrer en communication avec celui qu'il désire. Pour cela, il recherche de préférence le contact physique : ainsi, nous voyons le baron serrer à la broyer la main du Personnage qui lui plaît et continuer sans s'en rendre compte à la lui malaxer longuement. Quand l'approche physique est impossible, il se limite au contact des yeux et appuie longuement ses regards sur tel passant qui l'a séduit. Notre inverti est sans doute persuadé qu'il se comporte normalement mais, nous dit le narrateur, 'dans ces deux cas le baron se trompait, il péchait par excès de contact et de regards' (III, 809).

Avant de considérer l'effet de cet excès de contact sur l'être convoité, notons qu'il est compensé par un écart volontaire entre l'inverti et le restant du monde. Le narrateur remarque à propos du baron : 'S'il dévisageait les inconnus (... /de/ son terrible et profond regard en coup de sonde...), en revanche il ne regardait à aucun moment... les personnes qu'il connaissait' (I, 754).

Pourquoi cela? C'est que l'inverti vit dans la terreur constante de se trahir aux yeux d'une société qui participe de la pruderie victorienne contemporaine et juge sévèrement l'homosexualité. Si le baron détourne son regard de son entourage, c'est qu'il craint que celui-ci n'y lise son secret : 'ses yeux, qui n'étaient jamais fixés sur l'interlocuteur, se promenaient perpétuellement dans toutes les directions, comme ceux de certains animaux effrayés' (I, 759).

Pour mieux se mettre à couvert, l'inverti adopte, selon le narrateur, une attitude de constant mensonge. Pour dépiester les soupçons, il feint, par exemple, une virilité qui est contraire à sa nature. Il peut, comme le baron, affecter d'aimer le sport (I, 748), amener chez lui des femmes (I, 750), rouer de coups un autre homosexuel (I, 750), ou s'habiller avec une sévérité exagérée (I, 755). Cela même ne lui paraît pas suffisant ; ses yeux pourraient le trahir car il a beau 'en fermer hermétiquement l'expression...' ils sont 'comme une lézarde...' par laquelle le secret risque à tout moment de s'échapper. Il faut donc qu'il porte un masque comme le baron dont 'le visage, si bien composé et arrangé qu'il fût, faisait penser à quelque incognito, à quelque déguisement d'un homme puissant en danger...' (I, 761). Ce masque protecteur est même parfois renforcé par un écran humain : le baron, dans le monde, s'abrite souvent derrière une femme belle et élégante qui lui sert à la fois de rempart et d'alibi. Nous le voyons ainsi, dans une réunion mondaine, aller 'faire corps' avec Mme Swain : 'Derrière la barrière parfumée que lui faisait la beauté choisie, il était isolé au milieu d'un salon comme au milieu d'une salle de spectacle dans une loge...' (II, 267).

Ce masque perpétuel qui isole en même temps qu'il protège est porté par presque tous les invertis. Morel, par exemple, si minables que soient ses subterfuges comparés aux brillantes improvisations du baron, n'en a pas moins l'art presque instinctif de se rendre impénétrable : 'Morel avait l'habitude de parler de sa vie, mais en présentait une image si enténébrée qu'il était très difficile de rien distinguer' (III, 162). Les femmes inverties pratiquent la dissimulation avec un égal bonheur, le Personnage en fera l'expérience avec Albertine et ses comparses. Et une bande d'invertis offre à toute tentative de pénétration la même résistance que l'individu. Ainsi, le Personnage se rend un jour compte que Gisèle, tout autant qu'Albertine et Andrée, lui ment. Chacune des jeunes filles a beau avoir sa façon particulière de mentir, leur instinct de commune défense assure leur

cohérence :

... leurs mensonges respectifs s'emboîtaient si bien les uns dans les autres, tout en présentant une grande variété, que la petite bande avait la solidité impénétrable de certaines maisons de commerce... où le malheureux n'arrivera jamais, malgré la diversité des personnalités composantes, à savoir s'il est ou non floué (III, 179).

Le résultat de cet isolement volontaire, c'est que les invertis finissent sans s'en rendre compte par vivre en vase clos, perdant peu à peu la notion exacte du monde extérieur. L'indifférent les regarde comme des espèces de bêtes curieuses : 'Il de Charlus vivait dupé comme le poisson qui croit que l'eau où il nage s'étend au delà du verre de son aquarium qui lui en présente le reflet, tandis qu'il ne voit pas à côté de lui, dans l'ombre, le promeneur amusé qui suit ses ébats...' (II, 1049) ; tandis que l'ennemi peut à tout moment les surprendre et les tirer sans pitié de leur milieu pour les rejeter dans un autre (II, 1049).

Quant au malheureux qui les aime, il ne fait que les importuner par ses soupçons et sa douleur et il en sera toujours séparé par les étendues obscures et sinistres qui les entourent. Le Personnage, dès qu'il a le pressentiment du vice d'Albertine, découvre ces landes désolées : 'c'était une terra incognita<sup>(1)</sup> terrible où je venais d'atterrir...' (II, 1115).

Mais quels sont les rapports des invertis avec ceux qu'ils désirent ? Nous avons vu qu'ils péchaient, vis-à-vis d'eux, par un excès de contact. Arrivent-ils ainsi à se mettre en communication avec eux ? Presque jamais, 'puisque'ils sont justement épris d'un homme qui n'aurait rien d'une femme, d'un homme qui ne serait pas inverti et qui par conséquent ne peut les aimer...' (II, 615). L'être désiré ne peut en général ni les aimer, ni les comprendre et les signes de désir qu'émet l'inverti se heurtent la plupart du temps à l'incompréhension de celui auxquels ils s'adressent. Le baron croit ainsi avoir clairement signalé sa flamme au Personnage, alors que celui-ci n'a

rien comparé à ses avances, ni aux reproches que lui adresse plus tard le baron :

"Comment! s'écria-t-il avec colère... vous prétendez que vous n'avez pas reçu mon message - presque une déclaration - d'avoir à vous souvenir de moi ? qu'y avait-il comme décoration autour du livre que je vous fis parvenir ?"  
- De très jolis entrelacs historiques, lui dis-je.  
- Ah! répondit-il d'un air méprisant... vous n'avez même pas reconnu le linteau de Pyrosotis (2) de l'église de Balbec. Y avait-il une manière plus limpide de vous dire : "Ne m'oubliez pas" ? (II, 555).

Les signes des invertis ne sont compris que par les initiés, leurs semblables, et, entre ces malheureux, s'établissent des liens qui viennent de leur commune misère :

Race sur qui pèse la malédiction et qui doit vivre dans le mensonge... fils sans mère... amis sans initiés... amants à qui est presque fermée la possibilité de cet amour... exclus... de la sympathie... de leurs semblables... se fuyant les uns les autres... mais aussi rassemblés à leurs regards par l'ostracisme qui les frappe... formant une franc-maçonnerie... dans laquelle les membres mêmes qui souhaitent de ne pas se connaître, aussitôt se reconnaissent à des signes naturels ou de convention, involontaires ou voulus... (II, 615-6-7).

Mais notons ici un phénomène qui nous paraît extrêmement important : quand, par extraordinaire, un de ces invertis inspire du désir à un autre, alors une sorte de miracle se produit. Le narrateur, caché, observe la première rencontre de Charlus avec Jupien. Au désir du baron, émis à l'aide de signes que seul un initié est à même de comprendre, répond immédiatement le désir du giletier. Toutes les différences de classe et d'éducation s'abolissent. Ils échangent des messages qui, bien que muets, leur sont parfaitement clairs. Le baron prend des poses que Jupien interprète fort bien. Jupien y répond par une parade adéquate. La scène, toute grotesque qu'elle puisse paraître au lecteur conventionnel, n'en a pas moins une certaine beauté. C'est une sorte de pavane bien réglée dans laquelle les partenaires déroulent leurs mouvements avec une exquise précision. Le narrateur ne peut retenir son admiration devant la façon dont, sans le secours du langage, les deux acteurs arrivent à tenir à l'improviste leur rôle dans cette scène muette, et

il s'exclame : 'on n'arrive spontanément à cette perfection que quand on rencontre à l'étranger un compatriote, avec lequel alors l'entente se fait d'elle-même...' (II, 604).

Il faut donc bien admettre que nous trouvons ici une certaine forme de communication, une entente immédiate et tacite dans la complicité. Le désir dévié ne semble pas nourrir immédiatement comme le désir normal en atteignant son objet : il se trouve si menacé de toutes parts que la précarité même de sa réalisation le sauve pour un temps de la satiété. Le même phénomène joue pour les femmes qui se désirent et les signes qu'elles échangent sont si clairs qu'ils en deviennent lumineux. Le Personnage observe ainsi une belle jeune femme qui projette sur Albertine les rayons de son regard : 'On eût dit qu'elle lui faisait des signes comme à l'aide d'un phare' (II, 851). Et le narrateur, se rappelant certaines soirées au Casino, remarque que : 'Souvent, quand... deux jeunes filles se désiraient, il se produisait comme un phénomène lumineux, une sorte de traînée phosphorescente allant de l'une à l'autre' (II, 852). Cette sorte de communication est un lien puissant qui rapproche ces exilées : 'c'est à l'aide de toutes ces matérialisations, fussent-elles impondérables, par ces signes astraux enflammant toute une partie de l'atmosphère, que Gomorrhe, dispersée, tend... à rejoindre ses membres séparés...' (II, 852).

L'inverti arrive donc à établir un certain niveau de communication avec un autre inverti, par la complicité profonde et secrète qui les unit, pour autant, bien entendu, que leurs désirs coïncident, et pendant le temps plus ou moins long qu'ils persistent. Mais c'est là l'exception. Charlus désire en vain le Personnage, se fait bafouer par un Korol qui ne songe qu'à ses intérêts, et se fatigue lui-même du fidèle Jupien qu'il relègue au rang d'entrepreneur. Ce court honneur se paye par l'excommunication du reste du monde. 'Il n'est pas en effet, d'exil au pôle Sud, ou au sommet du Mont-Blanc, qui nous éloigne autant des autres qu'un séjour prolongé au sein d'un vice intérieur, c'est-à-dire d'une pensée différente de la leur' (III, 211).

Sans arriver encore à percer complètement le secret de cette communication, contentons-nous de noter pour l'instant qu'elle se produit entre deux êtres qui décèlent entre eux une harmonie secrète. C'est grâce à cette harmonie, traduite par des signes parfaitement accordés, que cette communication devient pour l'artiste qui la contemple en dehors de toute considération morale, une manifestation de la Beauté, d'une Beauté qu'il peut, en l'exprimant, transformer en oeuvre d'art.

---

VIII

L. AMOUR

## L'AMOUR

Le désir, sauf quand il se manifeste dans certaines circonstances qui l'apparentent à l'expérience artistique, se révèle donc comme un moyen de communication généralement décevant. Mais qu'en sera-t-il de l'amour, ce sentiment qui suppose une profondeur et une générosité que ne possède pas le désir ?

### 1. Swann et Odette

Examinons d'abord ce que nous dit le narrateur des rapports qui unissent Swann et Odette. L'amour de Swann, loin de le mettre en communication avec celle qu'il aime, semble dès le début l'aveugler. Lui si habile à critiquer les moindres détails d'un tableau est incapable de déceler dans l'écriture d'Odette 'le désordre de la pensée, l'insuffisance de l'éducation, le manque de franchise et de volonté...'. (I, 222) qu'elle aurait peut-être signifiés pour des yeux moins prévenus que les siens.

L'amour naissant de Swann s'est développé grâce à un certain pouvoir de suggestion. Swann inconsciemment l'associe d'abord au plaisir esthétique que lui procure la sonate de Vinteuil dont la petite phrase devient 'l'air national de leur amour' (I, 218), et un 'gage de son amour' qui semble les unir Odette et lui. Ensuite, grâce à la ressemblance qu'il lui trouve avec la Zéphora de Boticelli, elle devient pour lui une 'oeuvre florentine' et il peut ainsi faire pénétrer l'image d'Odette dans un monde où elle s'imprègne de noblesse (I, 224).

Son amour pour elle lui fait ardemment désirer pénétrer ce monde poétique auquel elle semble maintenant participer, mais hélas, dans l'amour, la violence même des sentiments fait de l'être aimé une sorte d'étranger qui détient le pouvoir de s'approcher ou de s'éloigner à sa guise de celui qui l'aime : 'il nous semble appartenir à un autre univers, il s'entoure de poésie, il fait de notre vie comme une étendue mouvante où il sera plus ou moins rapproché de nous' (I, 236).

Le fait qu'Odette devienne enfin sa maîtresse n'apporte pas à

Swann ce à quoi il aspire car, nous dit le narrateur à ce propos, dans l'acte de la possession physique, on ne possède rien (I, 234). Pourtant, au début de leur liaison, il arrive parfois à communiquer avec elle, lorsqu'il l'accepte telle qu'elle est. Ainsi, il cherche à ne pas contrecarrer ses idées vulgaires et son mauvais goût 'car c'était autant de traits particuliers grâce auxquels l'essence de cette femme lui apparaissait, devenait visible' (I, 245). Donc, quand Swann met de côté ses propres préjugés de goût, ses propres conventions, pour accepter et même aimer tout ce qui lui vient d'Odette (I, 245), elle se révèle à lui dans son essence.

Et sans doute aurait-il fallu, pour que ce rapprochement entre Swann et Odette s'étende à tous leurs rapports, qu'il puisse accepter de la même façon tous les aspects et les actes de celle-ci car, ne se sentant ni épiée, ni jugée, peut-être aurait-elle continué à se livrer à lui. Pour arriver à la communication, il faut quitter son propre et étroit point de vue pour se placer à celui des autres sans préjugé critique. Le narrateur, à ce propos, commente : 'les liens qui nous unissent à un être se trouvent sanctifiés quand il se place au même point de vue que nous pour juger une de nos tares' (I, 469).

Mais, au fur et à mesure que grandit l'amour de Swann, croît son désir de communiquer avec une Odette qui lui paraît plus mystérieuse parce qu'il commence à craindre que sa personnalité ne se dérobe : 'c'est une ressemblance de l'amour et de la mort... de nous faire interroger plus avant dans la peur que sa réalité se dérobe, le mystère de la personnalité' (I, 308). Or Swann ne peut étendre sa tolérance des goûts et des idées esthétiques d'Odette au reste de sa vie et de sa conduite. Son amour, en devenant de plus en plus possessif, devient en même temps jaloux. Odette, pour sauvegarder son indépendance menacée par cette jalousie, se met à dissimuler ses pensées et ses actes et rend Swann de plus en plus assoiffé d'une vérité qui maintenant se dérobe : 'sa jalousie ranimait la passion de la vérité... vérité tout individuelle qui avait pour objet unique, d'un prix infini et

presque d'une beauté désintéressée, les actions d'Odette, ses relations, ses projets, son passé' (I, 273).

Cette soif de vérité rend Swann sans scrupules. Lui d'ordinaire si raffiné n'hésite pas à se livrer à de grossiers procédés d'espionnage qui lui paraissent aussi justifiés que 'le déchiffrement des textes... que des méthodes d'investigation scientifique... appropriés à la recherche de la vérité' (I, 274). Il devient même habile à déceler les mensonges d'Odette car il a remarqué que, comme tous les menteurs, celle-ci fait entrer un peu de vérité dans ses mensonges et 'La chose qu'elle avait voulu dissimuler...c'était cela qui la trahissait' (I, 278).

Pourtant, Odette reste insaisissable. Et c'est sa fugacité même qui, comme pour le personnage celle des belles passantes de Balbec, retient l'attention passionnée de Swann : 'savoir que sous cette chrysalide nouvelle, c'était toujours Odette qui vivait... fugace, insaisissable et sournoise, suffisait à Swann pour qu'il continuât de mettre la même passion à chercher à la capter' (I, 292).

A partir du moment où s'est éveillée la jalousie de Swann et tant qu'elle durera, c'est à dire tant que durera sa passion, elle sera l'obstacle qui préviendra entre Odette et lui toute communication car elle le portera non pas à accueillir et à accepter, mais à 'capter', celle qu'il aime. Swann jaloux a cru que le meilleur moyen de communiquer avec Odette, de la comprendre dans sa vérité, c'était de la posséder. Mais si la communication avec un autre être est parfois possible, la possession, elle, ne l'est pas et Swann, à travers l'agonie de sa douloureuse expérience, finit par s'en rendre compte : 'Il comprit quelle folie avait passé sur lui quand il avait... commencé de désirer la possession toujours impossible d'un autre être' (I, 364).

## 2. Le Personnage et Gilberte

Pour le Personnage, lui aussi, l'amour implique un désir de communication qui croit pouvoir s'accomplir par une 'capture' de l'être aimé. Dès qu'il aperçoit Gilberte, à Tansonville, il nous dit : 'Je la regardais

d'abord de ce regard...le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui...' (I, 141). Mais en digne fille d'Odette, Gilberte se montre insaisissable : 'La jeune fille... s'éloigna sans se retourner de mon côté d'un air docile, impénétrable et sournois' (I, 142).

Notons pourtant que ce désir de communication naît chez le Personnage non seulement de son amour, mais de sentiments esthétiques. Depuis que le Personnage a appris par Swann que l'écrivain Bergotte, dont il goûte tant l'oeuvre poétique, est le grand ami de Gilberte et qu'ils vont ensemble visiter des cathédrales, elle prend à ses yeux beaucoup de prestige (I, 99), elle lui apparaît, tout comme Odette pour Swann, auréolée de poésie, elle lui semble, elle aussi, appartenir à 'un autre univers', le monde poétique auquel participe l'écrivain :

Quand je pensais à elle, je la voyais devant le porche d'une cathédrale... et toujours le charme... que faisait naître en moi les cathédrales... faisait refluer ses reflets sur l'image que je me formais de Mlle Swann : c'était être tout prêt à l'aimer. Que nous croyions qu'un être participe à une vie inconnue où son amour nous ferait pénétrer, c'est, de tout ce qu'exige l'amour pour naître, ce à quoi il tient le plus... (I, 100).

Dès Combray, le Personnage aurait voulu se précipiter, s'incarner dans tout l'inconnu de la vie de Gilberte (I, 410), mais quand, plus tard, il la retrouve à Paris, le seul fait d'entendre son nom prononcé familièrement par une amie, aux Champs-Élysées, lui fait sentir plus vivement encore la douleur de rester, lui, étranger à cette vie : 'Ce nom de Gilberte passa près de moi... transportant à son bord... tout cet inconnu encore plus inaccessible et plus douloureux pour moi d'être au contraire si familier... pour cette fille heureuse qui m'en frôlait sans que j'y puisse pénétrer...' (I, 394).

Le Personnage en arrive à désirer pénétrer non seulement l'inconnu de la vie de Gilberte, mais celui de tout son entourage et du décor même où elle vit et qui lui paraît inaccessible : 'Lui /M. Swann/ et Mme Swann... contenaient pour moi, comme Gilberte... un inconnu

inaccessible et un charme douloureux... (I, 407). Les images dont se sert le narrateur pour décrire ce monde inconnu et impénétrable montre qu'il le voit comme un paradis, gardé par une sorte d'archange, paradis d'où le péché originel l'a exclu : 'devant leur porte cochère... un concierge différent de tout concierge... avait l'air de savoir que j'étais de ceux à qui une indignité originelle interdirait toujours de pénétrer dans la vie mystérieuse qu'il était chargé de garder...' (I, 417).

Ce monde mystérieux et attirant n'est du reste perçu par le Personnage que grâce à certains pouvoirs que lui confère l'amour et il commente :

... mon père et ma mère trouvaient la maison qu'habitait Swann pareille aux autres maisons... C'est que pour percevoir dans tout ce qui entourait Gilberte, une qualité inconnue, analogue dans le monde des émotions à ce que peut être dans celui des couleurs l'infra-rouge, mes parents étaient dépourvus de ce sens supplémentaire et momentané dont m'avait doté l'amour (I, 416).

L'amour se révèle donc ainsi comme un véritable supplice de Tantale, car c'est lui qui fait à la fois percevoir ce monde inconnu, donne une envie irrésistible d'y pénétrer, et le fait paraître inaccessible.

Quand le Personnage est enfin reçu chez Gilberte, les endroits où il peut pénétrer perdent en partie leur mystère, mais ceux où Gilberte disparaît parfois se chargent à leur tour d'un inconnu merveilleux et angoissant. Quand le Personnage apprend du père de Gilberte que l'endroit où elle se rend n'est qu'une lingerie qu'il peut visiter quand il le veut, il en éprouve une telle détente que la distance entre lui et Gilberte lui semble abolie : 'Swann supprima brusquement pour moi une des affreuses distances intérieures au terme desquelles une femme que nous aimons nous paraît si lointain' (I, 529).

Mais cette abolition de la distance n'est qu'une illusion. Dès que le monde où évolue Gilberte lui est devenu familier, le Personnage retrouve ce monde inconnu à l'intérieur même de l'être aimé. Le Person-

nage, trop jeune encore pour avoir appris les roueries de l'amour, a eu l'imprudence, pour mieux communiquer avec la vérité de cet amour, d'en faire l'aveu à Gilberte. La simulation de l'indifférence lui paraîtrait une erreur : 'je me serais fabriqué... un amour factice et sans valeur, sans communication avec le vrai dont j'aurais renoncé à suivre les chemins mystérieux et préexistants' (I, 401). Gilberte, hélas, profite de cet aveu pour jouir, avec une certaine cruauté, de son pouvoir. Par exemple, en annonçant au Personnage qu'un goûter l'empêchera de le rencontrer le lendemain aux Champs-Élysées, 'sa figure resplendit' et elle saute de joie (I, 408). Et le Personnage, déconcerté, se trouve incapable de la pénétrer : 'Devant les pensées, les actions d'une femme que nous aimons, nous sommes aussi désorientés que le pouvaient être devant les phénomènes de la nature, les premiers physiciens... un être qui ne serait pas capable d'établir un lien entre un phénomène et un autre...' (I, 586).

La personne aimée ressemble donc à une nature inexplorée avec laquelle il est impossible de communiquer car elle est composée de traits différents, que celui qui aime est incapable de relier entre eux, qui donc, eux-mêmes, ne semblent pas communiquer ; la personne aimée est pareille à une pièce d'étoffe toute rapiécée dont il est impossible de suivre la trame. Ceci tient peut-être au fait que celui qui aime crée, à partir de lui-même, un aspect de la femme aimée qui semble en contradiction avec l'aspect mondain de cette même femme : 'Sans doute peu de personnes comprennent le caractère purement subjectif du phénomène qu'est l'amour, et la sorte de création que c'est d'une personne supplémentaire, distincte de celle qui porte le même nom dans le monde, et dont la plupart des éléments sont tirés de nous-mêmes' (I, 468).

En outre, nous dit le narrateur, la manière anxieuse dont on regarde l'être aimé rend l'attention trop tremblante pour qu'on puisse en obtenir une image bien nette. 'Peut-être aussi cette activité de tous les sens

les plus pathétiques pour décrire ce manque de communication :

On a dit que le silence était une force ; dans un tout autre sens il en est une terrible à la disposition de ceux qui sont aimés. Elle accroît l'anxiété de qui attend. Rien n'invite tant à s'approcher d'un être que ce qui en sépare et quelle plus infranchissable barrière que le silence? ... D'ailleurs, plus cruel que celui des prisons, ce silence-là est prison lui-même. Une clôture immatérielle, sans doute, mais impénétrable, cette tranche interposée d'atmosphère vide, mais que les rayons visuels de l'abandonné ne peuvent traverser... Parfois... Robert croyait qu'il allait cesser à l'instant, que la lettre attendue allait venir... Après avoir entrevu ainsi une oasis imaginaire de tendresse, il se retrouvait piétinant dans un désert réel du silence sans fin (II, 122).

Rachel, tout comme Gilberte, profite de son pouvoir pour se montrer cruelle. Un jour, ayant provoqué la jalousie de Saint-Loup en s'intéressant à un danseur, elle prend plaisir à faire remarquer à ce dernier les traits convulsés de son amant : "Regarde, il souffre", lui dit-elle tout bas, dans l'élan momentané d'une cruauté sadique... (II, 179). Saint-Loup qui est jaloux de ce danseur sans importance dans la vie de Rachel, ne soupçonne par contre jamais ses véritables infidélités, car l'amour l'empêche de la connaître telle qu'elle est : 'On aurait pu les lui apprendre sans ébranler sa confiance en Rachel ; car c'est une charmante loi de nature... qu'on vive dans l'ignorance parfaite de ce qu'on aime' (II, 282). L'amour, encore une fois, paraît au narrateur un obstacle à la communication avec l'être aimé tel qu'en lui-même, car l'amour est non seulement aveuglé, mais sourd, et, généralisant l'expérience de Saint-Loup, il commente :

D'un côté l'amoureux se dit : "c'est un ange..." ...Cependant de l'autre côté de la cloison de verre à travers laquelle ces conversations ne passeront pas plus que celles qu'échangent les promeneurs devant un aquarium, le public dit : "Vous ne la connaissez pas ? Je vous en félicite... C'est une pure escroqueuse..." (II, 282).

#### 4. Le Personnage et Albertine.

Le Personnage, dès qu'il connaît celle qui sera le grand amour

de sa vie, Albertine, rêve d'une communication avec elle qui prendrait la forme d'une 'absorbction complète' (I, 801), une communion telle qu'elle la rende semblable à lui : 'chaque fois que l'image de femmes... pénètre en nous... nous n'avons de repos que nous n'ayons converti ces étrangères en quelque chose qui soit pareil à nous...' (I, 801). Il pense encore, à ce moment de sa vie, que l'amour est une forme de communication supérieure à l'art, car elle lui paraît le mettre en communication avec son "moi" le plus profond :

J'avais entrevu... qu'en étant amoureux d'une femme, nous projetons simplement en elle un état de notre âme ; que par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme, mais la profondeur de l'état ; et que les émotions qu'une jeune fille médiocre nous donne peuvent nous permettre de faire monter à notre conscience des parties plus intimes de nous-mêmes... que ne ferait le plaisir que nous donne la conversation d'un homme supérieur ou même la contemplation admirative de ses oeuvres (I, 833).

Mais Albertine se révèle comme irréductible à l'assimilation. Elle garde une personnalité propre qui intrigue le Personnage et qu'il aimerait, mais n'arrive pas à déchiffrer : 'j'étais embarrassé devant certains de ses regards, de ses sourires... Une même expression de figure comme de langage, pouvant comporter diverses acceptions, j'étais hésitant comme un élève devant les difficultés d'une version grecque' (I, 882).

Aux yeux de celui qui l'aime, Albertine, tout comme Odette et Gilberte, semble vivre au sein d'un monde inconnu, presque inaccessible, et, de nouveau, c'est l'attrait de ce mystère qui stimule et maintient l'amour : 'Je sentais qu'une partie de la vie d'Albertine m'échappait. L'amour, dans l'anxiété douloureuse comme dans le désir heureux, est l'exigence d'un tout. Il ne naît, il ne subsiste que si une partie reste à conquérir. On n'aime que ce qu'on ne possède pas tout entier' (III, 106).

De plus, Albertine elle aussi semble au Personnage auréolée de poésie. Elle semble tenir, liées autour d'elle, toutes les impressions maritimes de Balbec particulièrement chères au Personnage. Celui-ci

s' imagine d'abord que le contact physique avec Albertine le mettra en communication avec ce monde poétique : 'Il me semblait que j'aurais, sur les deux joues de la jeune fille, embrassé toute la plage de Balbec' (II, 363). Mais il se rend vite compte de son erreur : 'Je croyais qu'il est une connaissance par les lèvres... mais les lèvres... doivent se contenter... de vaguer à la surface et de se heurter à la clôture de la joue impénétrable et désirée...' (II, 364).

Non seulement l'amour du Personnage n'arrive pas à le faire pénétrer dans l'univers poétique qu'Albertine semble recéler, mais il ne lui permet même pas de communiquer à celle-ci les plaisirs artistiques que lui-même ressent, par exemple, devant les églises de la région de Balbec :

Ce plaisir-là, je ne me sentais pas capable de le donner, je n'en ressentais devant les belles choses que si j'étais seul, ou feignais de l'être et me taisais. Mais puisqu'elle avait cru pouvoir éprouver, grâce à moi, des sensations d'art qui ne se communiquent pas ainsi, je trouvais plus prudent de lui dire que je la quittais... (II, 995).

Il est à noter ici que, pour le narrateur, le mot 'ainsi' implique que les sensations d'arts peuvent effectivement se communiquer (par un moyen qu'il ne nous indique pas encore), mais en tout cas pas par le moyen de l'amour.

Dans ses relations avec Albertine, le Personnage, au milieu même d'une conversation avec elle, se sent, comme Saint-Loup avec Rachel, séparé d'elle par une cloison de verre :

Il se passait sous des formes diverses la chose suivante (j'entends la chose vue par moi, de mon côté du verre, qui n'était nullement transparent, et sans que je puisse savoir ce qu'il y avait de vrai de l'autre côté). Albertine me faisait les protestations de tendresse les plus passionnées. /Mais/ Elle regardait l'heure parce qu'elle devait aller faire une visite à une dame... (II, 799).

Un jour, au Casino, le Personnage se met à soupçonner les moeurs d'Albertine et en particulier ses relations avec Andrée et il en éprouve de la colère et de la jalousie. Mais, instruit par son expérience

avec Gilberte, il tâche de dissimuler à Albertine son amour pour elle et, pour mieux l'égarer, va jusqu'à lui faire l'aveu d'un sentiment imaginaire pour Andrée, sous le couvert duquel il peut alors exprimer son chagrin et sa jalousie. Mais il le fait de façon si tortueuse qu'Albertine, elle-même, lui en fait la remarque :

... venant au fait, je lui dis enfin qu'elle... aurait à coeur de faire cesser les grands chagrins qu'elle me causait... en m'atteignant dans mon amour pour Andrée. Je m'interrompis pour... montrer à Albertine un grand oiseau solitaire et hâtif qui, loin devant nous, ... passait à toute vitesse... "lui, du moins, va droit au but..." me dit Albertine d'un air de reproche (II, 830).

Le Personnage, pour que rien d'Albertine ne lui échappe plus, finit par la persuader de venir habiter chez lui, à Paris. Il croit d'abord que sa proximité physique sera une garantie de communication, et le baiser d'Albertine lui paraît comparable à l'ineffable communion qu'était autrefois pour lui le baiser du soir de sa mère : 'mon amie était venue... habiter à Paris sous le même toit que moi... elle avait sa chambre à vingt pas de la mienne... chaque soir elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien... (III, 10). Mais il se rend vite compte que ce baiser ne cache en réalité que du vide : 'ce soir, son baiser d'où elle-même était absente, qui ne me rencontrait pas, me laissait... anxieux... (III, 112). Il se rend compte aussi que le fait d'avoir Albertine chez lui n'est nullement une garantie de connaissance ou de contrôle car Albertine, où qu'elle soit, sera toujours insaisissable : 'en quittant Balbec, j'avais cru quitter Gomorrhe, en arracher Albertine ; hélas! Gomorrhe était dispersée aux quatre coins du monde. Et... par ma jalousie... j'avais réglé à mon insu cette partie de cache-cache où Albertine m'échapperait toujours ' (III, 25).

Comme dans le cas de Swann avec Odette, la jalousie que le Personnage n'arrive plus à cacher à Albertine incite celle-ci à se dérober :

Tout ce qu'elle m'eût avoué facilement, puis volontiers, quand nous étions de bons camarades, avait cessé de s'épandre

dès qu'elle avait cru que je l'aimais, ou... avait deviné un sentiment inquisitorial qui veut savoir, souffre pourtant de savoir, et cherche à apprendre davantage. Depuis ce jour-là elle m'avait tout caché (III, 57).

Et dans cette partie de cache-cache, de comédie que les amants se jouent mutuellement, le Personnage pour essayer de communiquer avec le monde secret d'Albertine, se trouve réduit à tirer d'incertaines conclusions de ses erreurs de langage : 'J'en serais réduit pour toujours, comme un juge, à tirer des conclusions incertaines d'imprudences de langage qui n'étaient peut-être pas inexplicables sans avoir recours à la culpabilité. Et toujours elle me sentirait jaloux et juge' (III, 58).

De sorte que l'amour entre eux devient une sorte de combat de deux volontés où, pour préserver sa liberté, Albertine se fait de plus en plus hermétique. Les yeux d'Albertine ne disent, ne communiquent plus rien que son désir d'éloignement :

... à quoi bon m'attacher à ce que disaient les prunelles en ce moment? Comment n'avais-je pas depuis longtemps remarqué que les yeux d'Albertine appartenaient à la famille de ceux qui... semblent faits de plusieurs morceaux à cause de tous les lieux où l'être veut se trouver - et cacher qu'il veut se trouver - ce jour-là? Des yeux, par mensonge toujours immobiles et passifs, mais dynamiques, mesurables par les mètres ou kilomètres à franchir pour se trouver au rendez-vous voulu, implacablement voulu... (III, 91).

Et, mesurant dans les yeux d'Albertine la distance qui la sépare de lui, le narrateur commente : 'Entre vos mains mêmes, ces êtres-là sont des êtres de fuite' (III, 92). Nous retrouvons ici cette fugacité que nous avons précédemment observée chez les belles passantes de Balbec, dans la petite bande des jeunes filles en fleurs, dans l'Odette de Swann, cette fugacité qui paradoxalement rend l'être si désirable ou si aimable, mais empêche la communication avec lui.

Comme dans les autres cas de rapports amoureux que nous avons déjà examinés, plus Albertine devient fuyante, plus augmente le désir du Personnage de la 'capter', de la découvrir dans sa vérité. Mais

il entre ainsi dans un cercle vicieux car sa jalousie croît en même temps que la fugacité d'Albertine et la jalousie a deux effets néfastes : non seulement elle incite l'être aimé à se dérober davantage, mais elle rend celui qui l'aime incapable de déchiffrer les signes qui lui permettraient de communiquer avec lui : 'La jalousie qui a un bandeau sur les yeux, n'est pas seulement impuissante à rien découvrir dans les ténèbres qui l'enveloppent, elle est encore un de ces supplices où la tâche est à recommencer sans cesse...' (III, 151). La seule chose que la jalousie révèle avec certitude, c'est la difficulté qu'il y a de tout temps, mais qu'on ne remarque habituellement pas, de communiquer avec un être, quel qu'il soit, dans sa vérité totale :

C'est un des pouvoirs de la jalousie de nous découvrir combien la réalité des faits extérieurs et les sentiments de l'âme sont quelque chose d'inconnu qui prête à mille suppositions. Nous croyons savoir exactement les choses, et ce qu'en pensent les gens, pour la simple raison que nous ne nous en soucions pas. Mais dès que nous avons le désir de savoir, comme le jaloux, alors c'est un vertigineux kaléidoscope où nous ne distinguons plus rien (III, 519).

Le Personnage a parfois l'impression que ses sens, stimulés par son imagination, sont le filet grâce auquel il va pouvoir enfin 'capter' Albertine, faire d'elle une véritable 'prisonnière' :

L'imagination de mes yeux, de mes lèvres, de mes mains, avaient à Balbec si solidement construit, si tendrement poli son corps que maintenant, dans cette voiture, pour toucher ce corps, pour le contenir, je n'avais pas besoin de me serrer contre Albertine ni même de la voir, il me suffisait de l'entendre et, si elle se taisait de la savoir auprès de moi : mes sens tressés ensemble l'enveloppaient tout entière... (III, 176).

Mais contenir ce corps ne lui suffit pas. C'est qu'il voudrait c'est découvrir sa vérité, c'est communiquer avec la beauté, l'infini qu'il recèle et dont, parfois, une expression du regard d'Albertine lui révèle l'existence :

Par instants, dans les yeux d'Albertine... je sentais comme un éclair de chaleur passer furtivement dans des régions

plus inaccessibles pour moi que le ciel... Alors cette beauté... prenait pour moi quelque chose de déchirant... je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains... je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l'oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n'a pas songé à rendre possible l'interpénétration des âmes (III, 386).

Cette dernière phrase nous semble extrêmement importante. Elle nous montre enfin le niveau suprême de communication auquel aspire le Personnage et qui n'est ni plus ni moins que 'l'interpénétration des âmes'. Or cette âme est enfermée dans une 'enveloppe close', qu'aucun contact physique ne saurait pénétrer. Pour le Personnage, comme pour Swann, il est bien vrai que dans l'acte de la possession physique on ne possède rien (I, 234), car non seulement il ne permet pas la communication des âmes, mais, à un niveau moins élevé, il ne donne même pas accès à la personnalité de l'être aimé. Devant les limitations de l'amour, le Personnage se lamente :

Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas... il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points... (III, 100).

Paradoxalement, après la mort d'Albertine, le narrateur se dit que son amour, supérieur en cela aux jouissances artistiques elles-mêmes, lui a donné accès, hors de lui-même, à la vie d'Albertine et, loin de considérer l'amour comme un passe temps aussi futile que l'amitié, il s'écrie :

S'il a fallu que je perdisse pour elle des années, ma fortune, je n'ai rien à regretter... Sans doute la solitude eût mieux valu, plus féconde, moins douloureuse. Mais la vie de collectionneur que me conseillait Swann... quelles statues, quels tableaux longuement poursuivis, enfin possédés, ou même... contemplés avec désintéressement m'eussent donné accès sur cette issue hors de soi-même, ce chemin de communication privé, mais qui donne sur la grande route où passe ce que nous ne connaissons que du

jour où nous en avons souffert : la vie des autres (III, 387) ?

Notons cependant plusieurs choses à ce propos. D'abord que le narrateur, s'il nous parle de l'accès à un chemin de communication sur la vie des autres, ne nous dit pas qu'il ait profité de cet accès et se soit effectivement engagé dans ce chemin pendant le temps qu'a duré son amour. En fait, la vie des autres, ce n'est pas l'amour lui-même qui nous la fait connaître, mais la souffrance qu'il engendre, ou plutôt les facultés que développe en nous la souffrance, car si 'le bonheur seul est salubre pour le corps, c'est le chagrin qui développe les forces de l'esprit' (III, 905-6). Or, ce sont ces forces de l'esprit qui, nous verrons plus tard par quel moyen, permettent la communication et le narrateur, généralisant l'expérience du Personnage, nous dit : 'là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue, car s'il n'est pas de remède à un amour non partagé, on sort de la constatation d'une souffrance, ne fût-ce qu'en en tirant les conséquences qu'elle comporte. L'intelligence ne connaît pas ces situations fermées de la vie sans issue' (III, 905).

En conclusion, la grande valeur de l'amour est de provoquer une souffrance qui développe les forces de l'esprit nécessaires à la communication avec les autres. En fait, tant qu'Albertine a vécu, le Personnage n'a pas profité de cette issue car, nous l'avons vu à propos de son amour pour Gilberte, le Personnage tend à ne communiquer qu'en lui-même avec l'être qu'il aime et il a fait de même lors de sa liaison avec Albertine. Il se demande si ce n'est pas de là que sont venues ses difficultés : 'ç'avait peut-être été mon tort de ne pas chercher davantage à connaître Albertine en elle-même...' (III, 496).

Pourtant, du vivant d'Albertine, bien avant que le Personnage ne découvre quels sont les moyens supérieurs de la communication avec les êtres, il est déjà de rares instants où il trouve avec elle une sorte d'union sur un autre plan que le plan physique, et ces instants

précurseurs valent la peine d'être examinés. Il nous raconte ainsi une promenade qu'il fit au Bois avec elle :

Nous... marchâmes longtemps. Même pendant quelques instants je lui donnai le bras et il me semblait que cet anneau que le sien faisait sous le mien unissait en un seul être nos deux personnes... À nos pieds, nos ombres parallèles, puis rapprochées et jointes, faisaient un dessin ravissant... et je trouvais un charme plus immatériel sans doute, mais non pas moins intime qu'au rapprochement, à la fusion de nos corps, à celle de nos ombres (III, 175).

Notons d'abord dans ce passage le mot d'anneau. Le narrateur s'en servira à nouveau dans une de ses réflexions les plus significatives lorsque, devenu vieux et expérimenté, il découvre les lois qui permettent à l'écrivain d'accéder à la vérité par l'art. 'La vérité', nous dit-il alors, 'ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport... dans le monde de l'art... et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style...' (III, 889). Nous reviendrons plus tard, à propos de l'art, sur cette importante citation, mais pour l'instant, contentons-nous de noter qu'ici, sur le plan non pas de la littérature mais de la vie, nous pouvons observer une certaine analogie dans les procédés de rapprochement : lorsque la douceur de sensations esthétiques libère le Personnage de son aveuglante jalousie, le rapprochement qu'il souhaitait si désespérément avec Albertine s'accomplit sans effort. Sa nature artistique, éveillée par le charme de la promenade, lui fait soudain percevoir l'anneau formé par son bras avec celui d'Albertine comme un symbole d'union parfaite, une sorte de métaphore qui arrive à rapprocher, sur un plan esthétique qui dépasse le plan humain, deux êtres différents.

Notons ensuite, dans ce même passage, le jeu important du mouvement des ombres. Le plaisir qu'il suscite chez le Personnage nous semble s'apparenter à la joie esthétique que lui ont autrefois procurée les fameux clochers de Martinville quand, également à l'occasion d'une promenade, ils lui ont paru animés d'un mouvement qui, après les

avoir fait jouer à cache-cache, a fini par les réunir. Les clochers qui lui avaient fait penser à des êtres abandonnés dans la solitude (I, 182), ont timidement cherché leur chemin l'un vers l'autre et, nous dit le narrateur 'je les vis, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres... ne plus faire sur le ciel... qu'une seule forme noire...' (I, 182). Par ce mouvement, dont l'apothéose a été le rapprochement et finalement la fusion, les clochers lui ont révélé un peu de ce qui était caché en eux (I, 180). Comparons cette expérience à celle de la promenade du Personnage et d'Albertine. Notons ceci : c'est d'abord le plaisir que lui procure le 'dessin ravissant' de leurs ombres qui transporte le Personnage sur un plan esthétique et lui fait contempler leur mouvement comme, autrefois, celui des silhouettes des clochers. Ces ombres, projections immatérielles des deux amants font penser, comme autrefois les clochers, à des êtres abandonnés dans la solitude puisque, 'parallèles', elles semblent vouées à ne pouvoir jamais se rencontrer. Mais, comme les clochers, elles cherchent leur chemin l'une vers l'autre et nous les trouvons 'rapprochées'. Enfin, comme les clochers, elles ne font plus qu'une seule forme noire, elles sont 'jointes', devenant ainsi un symbole de la fusion des amants, fusion tout aussi intime que le rapprochement physique mais possédant, nous dit le narrateur, 'un charme plus immatériel'. Et, à la tendre douceur du ton de tout ce passage, nous pouvons nous demander si ce mouvement de leurs ombres n'a pas, comme autrefois celui des clochers, révélé au Personnage 'un peu de ce qui... était caché en elles...' (I, 180) et, puisque ces ombres sont le symbole d'Albertine et de lui, un peu de ce qui était caché en eux...

C'est donc sur le plan immatériel et esthétique que le Personnage atteint à une fusion lui permettant de communiquer avec l'être aimé dans une sérénité qu'il a vainement cherchée ailleurs.

x

x

x

En conclusion, l'amour en soi est un moyen peu satisfaisant de communication. Pour Swann, comme pour le Personnage, il s'accompagne souvent, dans l'imagination de celui qui aime, d'une association de l'être aimé avec un monde esthétique : Odette est associée à la petite phrase de Vinteuil, Gilberte aux cathédrales de Bergotte, et Albertine à l'atelier d'Elstir et au charme de Balbec. L'être aimé s'auréole ainsi de poésie et semble appartenir à un monde inconnu où celui qui l'aime rêve de pénétrer. Il s'y essaye d'abord en pénétrant effectivement dans le monde mystérieux qui entoure l'être aimé : Swann arrive à pénétrer dans l'hôtel de la rue de la Pérouse, le Personnage arrive à se faire recevoir chez Gilberte et, plus tard, à être admis au sein de la petite bande où évolue Albertine. Mais cela ne suffit pas, car le monde mystérieux recule ses frontières au fur et à mesure qu'on s'en approche et paraît alors situé à l'intérieur même de l'être aimé. Or, communiquer avec ce monde intérieur est impossible par les voies de l'amour car celui-ci rend l'attention trop tremblante pour qu'on puisse observer l'être aimé. Cet amour établit entre l'être aimé et celui qui l'aime une cloison de verre opaque qui empêche à la fois d'entendre et de voir quoi que ce soit de la réalité. La possession physique ne fait pas approcher de l'être aimé puisque, selon le narrateur, dans cette possession on ne possède rien (I, 234). L'amour, qui désire capter l'être aimé, s'accompagne très vite de jalousie et, dès que l'être aimé la découvre, il se dérobe à toute investigation pour sauvegarder sa liberté, employant l'arme du mensonge ou même, comme Rachel, celle du silence. L'amant, devant cet être qui se dérobe, est d'autant plus mal placé que la jalousie, 'qui a un bandeau sur les yeux', le fait errer dans les ténèbres. Le but suprême de l'amant, autrement dit l'interpénétration des âmes,

est impossible car il se heurte à la barrière de chair de l'être aimé. Le désir même de pénétrer sa personnalité et sa vie est frustré car celles-ci n'ont de vérité totale que dans leur entier. Or, étendues dans le temps et l'espace, elles présentent des points trop disséminés pour pouvoir être atteints par l'amant.

Il est pourtant certains cas où celui qui aime arrive à s'approcher de l'être aimé. Swann s'approche d'Odette quand il l'accepte telle qu'elle est, dans toute sa vulgarité ; alors l'essence de cette femme lui devient visible et sa vulgarité même devient artistique car elle a la vérité d'un portrait. On peut aussi communiquer avec l'être aimé quand on l'accepte non seulement dans sa vulgarité mais dans ses vices, sans le juger, car le fait de se mettre à son point de vue sanctifie les liens qui unissent à lui. La communication avec la vérité de l'être peut donc s'obtenir par le rejet des conventions et c'est là, pour le Personnage, une découverte importante et qu'il mettra à profit, plus tard, dans les lois, issues de son expérience, qu'il énoncera à propos de la communication qui se fait par le moyen de l'art.

Dans le cas d'Albertine, le Personnage arrive à communiquer avec elle quand, dans l'éveil de ses facultés esthétiques, il distingue dans la beauté qui les entoure des symboles de leur union : anneau, ombres fusionnées... Cette communication prend alors la forme d'une sorte de communion silencieuse dans la beauté.

Enfin, si l'amour en lui-même n'a guère de valeur comme moyen de communication, il en a indirectement une très grande par la souffrance qu'il suscite et qui, à son tour, éveille les forces de l'esprit qui, seules, permettent l'issue hors de soi-même et l'accès à la vie des autres êtres, nous verrons plus tard par quels moyens.

---

### L'AMOUR FILIAL

Mais il est un autre sentiment, plus fort que l'amitié, plus pur que l'amour physique, c'est celui qui peut lier un être à l'un ou l'autre de ses parents. Nous ne considérerons pas ce genre d'amour tel qu'il apparaît en général dans l'oeuvre ; qu'il nous suffise de dire que le narrateur nous le montre le plus souvent sous un jour très décevant. Il nous parle à ce propos des 'illusions de l'amour paternel' (III, 592) et constate que 'bien des filles ne considèrent leur père que comme le vieillard qui leur laisse sa fortune' (III, 592). Nous nous bornerons à examiner ici un genre d'amour filial très particulier et très important dans la vie du Personnage : celui qui l'unit à sa mère et à sa grand'mère, personnes auxquelles l'attachent les liens les plus intimes. Allons-nous trouver enfin ici la vraie communication des âmes et des coeurs ?

#### La mère

Etant enfant, le Personnage se sent si proche de sa mère qu'il souffre cruellement d'en être séparé lorsque, la nuit venue, il lui faut aller dormir seul dans sa chambre. Cette souffrance se traduit par une forte angoisse et cette réaction du Personnage, enfant, à la séparation, vaut la peine d'être notée, car elle nous semble être un trait fondamental de son caractère. On dirait que l'enfant ne s'est pas encore senti distinct de celle qui lui a donné la vie et que c'est à travers elle qu'il communique avec le monde. Dès qu'il se sent coupé d'elle, il se sent coupé de tout. Et la forte angoisse qu'il en éprouve montre à quel point son désir primordial est de se sentir uni à ce qu'il aime, et combien il aspire à ce que cette union soit totale et constante.

Pour le réconforter et lui permettre d'affronter seul la nuit,

sa mère vient l'embrasser le soir dans sa chambre, et ce baiser lui est comme le 'viatique' qui l'aide à affronter, jusqu'au lendemain matin, la solitude. Ce baiser du soir est une forme si profonde de la communication qu'il en devient une communion : 'elle avait penché vers mon lit sa figure aimante, et me l'avait tendue comme une hostie pour une communion de paix où mes lèvres puiseraient sa présence réelle...' (I, 13).

Cette forme supérieure de la communication, cette 'communion de paix', est possible entre eux alors que, selon le narrateur, elle ne l'est pas entre lui et d'autres femmes, parce qu'une confiance totale l'unit à sa mère et qu'il ne se sent pas séparé d'elle par la barrière du doute (1) :

Il me fallait pour que je pusse m'endormir heureux... cette paix sans trouble qu'aucune maîtresse n'a pu me donner depuis, puisqu'on doute d'elles encore au moment où on croit en elles, et qu'on ne possède jamais leur coeur comme je recevais dans un baiser celui de ma mère, tout entier, sans la réserve d'une arrière-pensée, sans le reliquat d'une intention qui ne fût pas pour moi... (I, 185).

Mais parfois, la famille du Personnage reçoit de la visite et sa mère, accaparée par ses devoirs de maîtresse de maison, ne vient pas lui dire bonsoir dans sa chambre. Le baiser hâtif que l'enfant reçoit dans la salle à manger, en présence de tiers, et qui lui paraît non pas accordé librement par sa mère, mais 'dérobé brusquement' par lui-même, en perd une partie de sa vertu (I, 23). Un soir même, il arrive que le baiser ne soit pas accordé du tout, événement capital dans la vie du Personnage. Il ressent alors pour la première fois, dans toute sa puissance, l'angoisse terrible de la séparation, angoisse qui naît du désir frustré de communiquer avec l'être qu'on aime, et ce sentiment dévastateur est précurseur de celui que lui feront connaître toutes les femmes qu'il aimera : 'amour générateur d'angoisse... cette angoisse 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 pas le

rejoindre... errant dehors, attendant désespérément quelque occasion de communiquer avec elle...' (I, 31).

Ce moyen de communiquer, l'enfant croit le trouver en faisant parvenir une lettre à sa mère :

... mon petit mot allait... me faire entrer invisible et ravi dans la même pièce qu'elle, allait lui parler de moi à l'oreille... puisque cette salle à manger interdite, hostile... s'ouvrait à moi... comme un fruit devenu doux qui brise son enveloppe. Maintenant je n'étais plus séparé d'elle ; les barrières étaient tombées, un fil délicieux nous réunissait (I, 30).

Ceci nous paraît très important : lors de sa première et terrible expérience de séparation de l'être aimé, le réflexe instinctif de l'enfant, pour rétablir la communication coupée, a été d'écrire. Un message écrit lui semble déjà doué d'un pouvoir qui transcende les limites physiques et qui, notons le dans le texte cité, possède des pouvoirs magiques : le Personnage le voit comme sésame qui fait s'ouvrir devant lui la caverne 'interdite', il est ce qui transforme ce lieu 'hostile' en un 'fruit devenu doux'; il est ce qui en brise l''enveloppe' et fait tomber les 'barrières'; il 'parle' de la façon la plus intime 'à l'oreille' de l'être aimé ; il est le 'fil délicieux' qui les réunit.

Mais ce qui est également très important à noter c'est que ce premier message écrit, en tant que moyen de communication, échouera, car la mère refusera d'y répondre et l'enfant se retrouvera plongé dans l'angoisse. Peut-être comprendra-t-il alors inconsciemment que le sésame existe bien, mais qu'il ne l'a pas prononcé de la manière qu'il fallait. Désormais, il a appris qu'il ne suffit pas d'écrire pour communiquer. Il faut le faire de manière non seulement à s'exprimer, mais à toucher le destinataire du message ; il faut le faire d'une certaine manière qui lui échappe encore et qu'il ne découvrira que bien plus tard.

Pour en revenir à la scène du baiser, le Personnage, décidé à forcer sa mère à le lui donner, va à sa rencontre quand elle monte

se coucher. Il sait qu'il commet ainsi une faute très grave comme toutes celles dans lesquelles on 'tombe en cédant à une impulsion nerveuse' (I, 33) et, comme cela fait précisément partie des principes de sa mère d'y résister pour fortifier la volonté de son fils, elle commence par le repousser avec colère. Puis, sur l'intervention du père, elle accorde enfin à l'enfant ce qu'il désirait. Mais ce baiser obtenu de force n'est plus le don libre de l'âme et semble avoir perdu toute sa vertu : 'J'aurais dû être heureux : je ne l'étais pas. Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part... Il me semblait que si je venais de remporter une victoire c'était contre elle' (I, 38).

A partir de ce soir-là, la communication qui existait entre eux semble moins parfaite. Il a perdu sa confiance absolue en elle, il l'a découverte faillible et, parce qu'elle est sa mère et que c'est à travers elle qu'il communiquait avec le reste du monde, ses relations avec celui-ci vont en être affectées. En perdant en même temps sa foi en lui-même et en elle, il a commencé à se sentir distinct non seulement d'elle mais de toute la création.

Plus tard, son départ pour Balbec, loin d'elle, lui fait prendre nettement conscience de cette distinction entre leurs deux existences : 'Pour la première fois je sentais qu'il était possible que ma mère vécût sans moi, autrement que pour moi, d'une autre vie' (I, 648).

Désormais, pendant de longues années, c'est sa grand'mère qui sera l'être le plus proche du Personnage. Quand elle mourra, ce sera au tour d'Albertine de passer à l'avant-plan et l'amour du Personnage pour elle l'empêchera longtemps encore de se rapprocher de sa mère dont il sent la désapprobation. A Balbec, il avait jadis béni la minceur de la paroi qui séparait sa chambre de celle de sa grand'mère parce que cette minceur laissait plus facilement passer les messages qu'ils échangeaient. Mais lorsque plus tard cette chambre

est occupée par sa mère, alors qu'Albertine et lui occupent l'autre, il déplore de n'être séparé de sa mère que par cette même cloison 'dont la minceur, aujourd'hui importune' (II, 1118) le force à chuchoter. De même c'est la désapprobation qu'il craint chez sa mère qui va jusqu'à lui faire accueillir avec satisfaction la longue absence de celle-ci lors du séjour chez lui d'Albertine : 'Moi, cependant, au contraire de maman, j'étais fort heureux de son déplacement à Combray, sans lequel j'eusse craint (ne pouvant pas dire à Albertine de la cacher) qu'elle ne découvrit son amitié pour Mlle Vinteuil' (III, 14).

La réprobation muette de sa mère pèse sur lui, l'éloigne d'elle. Elle aurait voulu cultiver sa volonté et développer les forces de son esprit ; elle ne l'a pas pu. Elle l'a vu jour après jour remettre au lendemain l'accomplissement de sa vocation d'écrivain, elle l'a vu perdre son temps dans une vie futile où le monde, l'amitié, le désir et l'amour ne lui ont apporté que l'insatisfaction. Et pourtant, malgré sa déception, son amour s'est toujours élancé vers lui. Il s'en rend compte, après la mort d'Albertine, lors d'un séjour qu'il fait avec sa mère à Venise : 'dès que de la gondole je l'appelais, elle envoyait vers moi, du fond de son coeur, son amour qui ne s'arrêtait que là où il n'y avait plus de matière pour le soutenir, à la surface de son regard passionné qu'elle faisait aussi proche de moi que possible...' (III, 625).

Pourtant, il continue à vouloir lui résister. Au jour convenu de leur départ de Venise, pour le plaisir de céder à un caprice, il décide de prolonger son séjour et laisse sa mère partir seule pour la gare. Mais alors, pour la première fois, il comprend à quel point la présence et l'amour de sa mère lui sont indispensables pour pouvoir communiquer avec tout ce qui l'entoure. Cette Venise qui lui a été si chère lui semble tout à coup dépourvue de signification :

Car je me sentais seul, les choses m'étaient devenues étrangères... La ville que j'avais devant moi avait cessé

d'être Venise... ce lieu était étrange comme le lieu où on arrive et qui ne vous connaît pas encore, comme un lieu qu'on a quitté et qui vous a déjà oublié. Je ne pouvais plus rien lui dire de moi, laisser rien de moi se poser sur lui, il me contractait sur moi-même (III, 653).

Le Personnage semble soudain se rendre compte que le manque de communication est le châtement qui le frappe chaque fois qu'il manque de volonté, d'esprit de sacrifice et qu'il commet, comme lors de la scène du baiser, la faute grave dans laquelle on 'tombe en cédant à une impulsion nerveuse' (I, 33). Ce châtement est tel qu'il lui fait enfin sacrifier son bon plaisir à celui de sa mère et que, en toute hâte, il abandonne cette Venise qui semblait déjà ne plus contenir ni sa mère ni lui (III, 655) pour courir rejoindre celle-ci à la gare.

La grande leçon que la mère du Personnage lui aura donnée c'est qu'on ne communique pas dans le désordre et dans la désobéissance à certains principes : il faut une discipline de l'esprit qui ne s'acquiert que par un effort sur soi-même. Cette leçon, comme toutes celles que lui apportera l'expérience, sera précieuse au Personnage lorsque, dans la méditation finale qui résume cette expérience, il cherchera la forme d'art qui permet le mieux la communication, le langage universel qui puisse faire de l'essence des êtres 'une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes' (III, 903).

Plus tard, le Personnage devenu narrateur prendra pleinement conscience de la valeur qu'avait pour lui la présence à ses côtés de sa mère. Lui qui, souvenons-nous en, ne souffrait personne auprès de lui, pas même un Saint-Loup ou une Albertine, lorsqu'il désirait communiquer avec la beauté, pourra au contraire, en évoquant le souvenir de sa mère, nous dire :

Aujourd'hui je suis au moins sûr que le plaisir existe sinon de voir, du moins d'avoir vu une belle chose avec une certaine personne... quand je me rappelle le baptistère... il ne m'est pas indifférent que... à côté de moi, il y eût une femme drapée dans son deuil... et que cette femme... que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc, où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère (III, 646).

Les mots 'il ne m'est pas indifférent' cachent, nous le sentons, une profonde émotion qui se voile. Tous les détails de ce passage contribuent à faire de la mère une sorte de statue dont les draperies de deuil semblent un symbole de dignité, de douleur et de sacrifice ; et le plus bel hommage que le narrateur rende ici à sa mère et à la valeur de son enseignement, c'est de l'élever, comme sur un piédestal, au coeur même du sanctuaire de Saint-Marc, dans une Venise qui, depuis lors, s'est révélée à lui dans son immortelle beauté.

### La grand'mère

Pourtant, bien que ce soit d'abord du baiser du soir de sa mère que le Personnage ait eu besoin, il nous paraît plus proche encore de sa grand'mère. C'est peut-être parce que la grand'mère se montre infiniment plus indulgente que la mère contre laquelle le Personnage semble longtemps garder une sorte d'inconsciente rancune. La mère du Personnage peut juger sévèrement certains êtres (comme sa nièce qui se met du rouge!), la grand'mère, elle, est toute bonté et tout amour. Dans son sourire il n'y avait d'ironie que pour elle-même et pour nous tous comme un baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu'elle chérissait sans les caresser passionnément du regard' (I, 12).

Devant cette profonde sympathie, le Personnage éprouve le besoin de lui communiquer tous ses malaises : 'apercevais-je en moi un symptôme fâcheux que je n'avais pas encore discerné, mon corps était en détresse tant que je ne l'avais pas communiqué à ma grand'mère' (I, 496).

Plus tard, lors de son arrivée à Balbec, le Personnage se sent si seul, si coupé de tout ce qu'il aime, qu'il en éprouve une angoisse mortelle. L'arrivée de sa grand'mère le sauve car elle ouvre son coeur tout grand pour le recevoir et ce coeur est tellement en unisson avec le sien qu'il s'y sent tel qu'en lui-même :

J'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand'mère entra ; et à l'expansion de son coeur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis... je savais, quand j'étais avec ma grand'mère, si grand chagrin qu'il y eût en moi, qu'il serait reçu dans une pitié plus vaste encore ; que tout ce qui était mien, mes soucis, mon vouloir, serait, en ma grand'mère, étayé sur un désir de conservation et d'accroissement de ma propre vie autrement fort que celui que j'avais moi-même...(I, 668).

Nous trouvons déjà ici un niveau très élevé de communication car les pensées, en passant du Personnage à sa grand'mère, ne subissent aucune déformation ; une telle perfection donne au personnage l'impression que sa grand'mère est un prolongement de lui-même :

... mes pensées se prolongeaient en elle sans subir de déviation parce qu'elles passaient de mon esprit dans le sien sans changer de milieu, de personne... et... trompé par l'apparence du corps comme on l'est dans ce monde où nous ne percevons pas directement les âmes, je me jetai dans les bras de ma grand'mère et je suspendis mes lèvres à sa figure comme si j'accédais ainsi à ce coeur immense qu'elle m'ouvrait (I, 668).

Et cependant, ce niveau élevé n'est pas encore le sommet de la communication. En effet, si nous changeons l'ordre des propositions de la dernière phrase, elle nous paraît devoir s'interpréter de la façon suivante : Je me jetai dans les bras de ma grand'mère et je suspendis mes lèvres à sa figure comme si j'accédais ainsi à ce coeur immense qu'elle m'ouvrait, mais ce faisant j'étais trompé par l'apparence du corps comme on l'est dans ce monde où ce corps nous empêche de percevoir directement les âmes.

Il manque donc une seule chose pour que cette communication soit parfaite : c'est qu'elle soit celle des âmes. Notons que le Personnage la souhaite puisqu'au milieu de sa joie de se sentir si intimement lié à sa grand'mère, il déplore de ne pas y parvenir. C'est donc qu'elle est importante pour lui, qu'elle est le vrai sommet de la communication à laquelle il aspire. Ce sommet, il recherchera toute sa vie les moyens par lesquels on y accède et quand il les aura trouvés, nous verrons quelle importance aura cette découverte sur

sa conception de l'art littéraire.

Dans ses rapports humains, c'est uniquement avec sa grand'mère qu'il atteindra ce sommet, dans des circonstances exceptionnelles. Lors de son séjour à Balbec quand, la nuit, il se sent souffrant et solitaire, il communique avec sa grand'mère à l'aide de légers coups frappés sur la mince cloison qui sépare leurs deux chambres :

... quand je croyais entendre qu'elle était réveillée... je risquais trois petits coups, timidement... et à peine j'avais frappé mes coups que j'en entendais trois autres d'une intonation différente ceux-là, empreints d'une calme autorité... et qui disaient : "Ne t'agite pas, j'ai entendu : dans quelques instants je serai là" ; et bientôt après ma grand'mère arrivait. Je lui disais que j'avais eu peur qu'elle ne m'entendît pas ou crût que c'était un voisin qui avait frappé ; elle riait :  
- Confondre les coups de mon pauvre loup avec d'autres, mais entre mille sa grand'mère les reconnaîtrait!... on reconnaîtrait tout de suite sa petite souris, surtout quand elle est aussi unique... que la mienne (I, 669).

Ce passage nous semble extrêmement important. Il nous montre que, pour le Personnage et pour sa grand'mère, ce qui compte dans un message ce n'est pas tellement la parole elle-même, puisque dans le cas présent il s'en passe totalement, mais l'intonation. Autrement dit la façon, la manière dont le message est communiqué est ce qu'il y a de plus important pour assurer sa réception la plus parfaite. C'est grâce à l'intonation qu'on peut faire rendre au message une signification beaucoup plus profonde. Il est également à noter que cette intonation du message de son petit-fils, malgré toute la diversité de nuances dont il peut la charger pour lui faire exprimer toute une gamme d'idées et de sentiments, est quelque chose de propre, qui porte tellement le cachet de son individualité que la grand'mère ne pourrait le confondre avec nulle autre, qu'elle la reconnaîtrait entre mille et qu'elle traduit l'unicité de la personnalité de son petit-fils.

Ce message, où c'est l'intonation qui compte, s'apparente à l'art musical et cet art, capable de traverser la matière, est le messager qui apporte l'âme à l'âme :

... doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auquel la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenait harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois autres coups ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand'mère tout entière et la promesse de sa venue avec une allégresse d'annonciation et une fidélité musicale (I, 669).

Voici enfin le sommet de la communication, la communication des âmes. C'est un morceau de vie que l'on partage. C'est, notons le bien, non pas un monologue mais un 'dialogue'. Cette communication s'apparente tellement à la musique que le vocabulaire qui la décrit est musical : c'est une 'symphonie', un dialogue 'rythmé', la cloison est 'harmonieuse', et c'est en 'chantant' qu'elle transporte l'âme avec une fidélité 'musicale'. Et c'est une expérience d'une si haute qualité qu'elle procure une joie quasi-céleste et que le narrateur pour la traduire entremêle ce vocabulaire musical de termes religieux : la cloison est 'immatérielle', chante 'comme les anges', transporte 'l'âme... tout entière' avec une allégresse 'd'annonciation'.

Hélas, le Personnage ne peut rester longtemps à un tel niveau. Bien des facteurs peuvent y mettre obstacle et, notamment, la maladie de la grand'mère, maladie qu'elle essaye de cacher à son petit-fils mais qui la force à le fuir. Le Personnage, dans l'ignorance de son état, en éprouve du ressentiment :

Ma mauvaise humeur venait surtout de ce que, cette semaine-là, ma grand'mère avait paru me fuir et que je n'avais pu l'avoir un instant à moi... Quand je rentrais dans l'après-midi pour être un peu seul avec elle, on me disait qu'elle n'était pas là... J'avais beau attendre qu'elle frappât contre la cloison ces petits coups qui me diraient d'entrer lui dire bonsoir, je n'entendais rien ; ... je restais, le coeur palpitant comme dans mon enfance, à écouter le mur qui restait muet, et je m'endormais dans les larmes (I, 787).

Plus tard, se trouvant loin d'elle, à Doncières, il lui téléphone. Il n'aime en général pas ce genre de communication qui lui paraît plutôt un symbole de la séparation et qui, au lieu de lui apporter la paix ne lui apporte que l'anxiété : 'L'être cher s'adresse à nous.

C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin... Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse comme si... je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées' (II, 134). Cette impression de séparation est si forte qu'elle lui paraît le présage de la mort, un funèbre "De Profundis".

Présence réelle que cette voix si proche - dans la séparation effective... Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle... Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui ne parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour quand une voix reviendrait ainsi... murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière (II, 134).

Notons cette anxiété du Personnage devant la mort qui lui paraît mettre fin à toute communication, qui lui paraît être l'abîme 'd'où l'on ne remonte pas'... Et c'est peut-être en partie pour calmer cette anxiété qu'il cherchera de toutes ses forces et finira par trouver la façon dont on remonte de cet abîme, dont on arrive à transcender le temps.

Cette réaction du Personnage s'adresse à la communication téléphonique en général. Mais lors de celle qu'il a avec sa grand'mère, si peu satisfaisante qu'elle soit à cause de la médiocrité du moyen, la communication arrive en partie à s'établir car de nouveau la fameuse 'intonation' a joué. Cette fois c'est l'intonation non plus des coups sur la cloison, mais de la voix elle-même ; et le fait quo cette voix lui arrive désincarnée, dématérialisée, la lui fait percevoir pour la première fois :

... tout d'un coup j'entendis cette voix que je croyais à tort connaître si bien, car jusque-là chaque fois que ma grand'mère avait causé avec moi, ce qu'elle me disait, je l'avais toujours suivi sur la partition ouverte de son visage où les yeux tenaient beaucoup de place ; mais sa voix elle-même, je l'écoutais aujourd'hui pour la première fois... je découvris combien cette voix était douce... Elle était douce, mais aussi comme elle était triste... fragile à force de délicatesse... j'y remarquais pour la

première fois, les chagrins qui l'avaient fêlée au cours de la vie (II, 134).

A travers l'intonation de sa voix, les caractéristiques de la grand'mère : sa douceur, sa tristesse, sa délicatesse, sa fragilité, et même les sentiments de sa grand'mère : ses chagrins, se sont communiqués à lui.

Nous avons dit que cette communication avait paru au Personnage peu satisfaisante car l'isolement de la voix perçue lui a paru comme un symbole de l'isolement de sa grand'mère elle-même, séparée de lui, et lui a donné jusqu'à un certain point l'impression d'être seul. Et pourtant elle s'est tout de même en partie établie, puisque dès que le téléphone est coupé le Personnage se sent plus seul encore et que l'angoisse le saisit :

... il arriva que, me laissant plus seul encore, je cessai tout d'un coup de percevoir cette voix. Ma grand'mère ne m'entendait plus, elle n'était plus en communication avec moi, nous avons cessé d'être en face l'un de l'autre... je palpiais de la même angoisse que... j'avais éprouvée autrefois, un jour que petit enfant, dans une foule, je l'avais perdue, angoisse moins de ne pas la retrouver que de sentir qu'elle me cherchait, de sentir qu'elle se disait que je la cherchais... (II, 136).

Notons qu'avec sa grand'mère, l'angoisse du Personnage, née d'une séparation accidentelle, est pure de toute jalousie, de tout soupçon, de tout égocentrisme. Son principal motif lui vient de penser à l'angoisse que sa grand'mère elle-même éprouve en le cherchant. Il n'est pas question ici d'une passion de 'capter' qui se heurte à celle de 'se dérober' : la recherche de la communication est mutuelle et c'est une des raisons pour lesquelles, quand elle arrive à s'établir, elle est si profonde.

Une absence prolongée est hélas aussi un des éléments qui peuvent porter atteinte à la communication. Le Personnage qui, bien plus jeune, a commencé, nous avons vu dans quelles circonstances, à se sentir distinct de sa mère, a vécu dans une telle communion avec sa

grand'mère qu'elle lui semblait faire partie de lui-même. Ce n'est que jeune homme, au retour d'un voyage, en la retrouvant terriblement changée par la maladie, qu'il prend conscience de cette distinction entre elle et lui. Le temps s'est écoulé sans qu'il puisse se familiariser inconsciemment avec l'imperceptible changement que chaque seconde opère dans les êtres, et ce temps écoulé loin d'elle l'a comme détachée de lui : 'moi pour qui ma grand'mère c'était encore moi-même, moi qui ne l'avais jamais vue que dans mon âme... tout d'un coup... pour la première fois... j'aperçus sur le canapé... malade... une vieille femme accablée que je ne connaissais pas' (II, 141).

Et la maladie, en s'aggravant, finit par couper toute communication :

Elle, au coeur de qui je me plaçais toujours pour juger la personne la plus insignifiante, elle m'était maintenant fermée, elle était devenue une partie du monde extérieur, et plus qu'à de simples passants, j'étais forcé de lui taire ce que je pensais de son état, de lui taire mon inquiétude. Je n'aurais pu lui en parler avec plus de confiance qu'à une étrangère. Elle venait de me restituer les pensées, les chagrins que depuis mon enfance je lui avais confiés pour toujours. Elle n'était pas morte encore. J'étais déjà seul (II, 313).

Après la mort de la grand'mère, le Personnage, retourné sans elle à Balbec, évoque avec douleur la perte de celle qui a le mieux communiqué avec lui, dont les expressions mêmes du visage semblaient lui parler "à l'âme en secret, sa douce langue natale" : 'Elle était ma grand'mère et j'étais son petit-fils. Les expressions de son visage semblaient écrites dans une langue qui n'était que pour moi ; elle était tout dans ma vie, les autres n'existaient que relativement à elle, au jugement qu'elle me donnerait sur eux...' (II, 775). Puis, saisi d'un profond découragement à l'idée de ne pouvoir jamais la retrouver, le Personnage s'écrie avec désespoir : 'mais non, nos rapports ont été trop fugitifs pour n'avoir pas été accidentels. Elle ne me connaît plus, je ne la reverrai jamais. Nous n'avions pas été créés uniquement

l'un pour l'autre, c'était une étrangère' (II, 775).

Le Personnage contemple, la mort dans l'âme, cette cloison, jadis parfait instrument de la communication entre sa grand'mère et lui, et maintenant redevenue hélas uniquement "cloison", symbole de la séparation :

... hélas... c'était cette cloison qui servait jadis entre nous deux de messenger matinal, cette cloison qui, aussi docile qu'un violon à rendre toutes les nuances d'un sentiment disait si exactement à ma grand'mère ma crainte... puis aussitôt, comme la réplique d'un second instrument, m'annonçant sa venue et m'invitant au calme. Je n'osais pas approcher de cette cloison plus que d'un piano où ma grand'mère aurait joué et qui vibrerait encore de son toucher. Je savais que je pourrais frapper maintenant, même fort, que rien ne pourrait plus la réveiller, que je n'entendrais aucune réponse, que ma grand'mère ne viendrait plus (II, 763).

Cette communication parfaite a été pour le Personnage une telle joie que son rétablissement serait pour lui aussi désirable que la béatitude céleste et nous pouvons nous en rendre compte quand il s'écrie :

Et je ne demanderais rien de plus à Dieu, s'il existe un paradis, que d'y pouvoir frapper contre cette cloison des trois petits coups que ma grand'mère reconnaîtrait entre mille, et auxquels elle répondait par ces autres coups qui voulaient dire : "Ne t'agite pas, petite souris, je comprends que tu es impatient, mais je vais venir", et qu'il me laissât rester avec elle toute l'éternité, qui ne serait pas trop longue pour nous deux (II, 763).

Ce passage montre quelle nostalgie le Personnage a gardé de cet instant de parfaite communication. Lorsqu'un jour, nous verrons plus loin comment, il la verra par miracle se rétablir, ce miracle le mettra sur la voie de la découverte des moyens à mettre en oeuvre pour établir, le plus parfaitement, avec le plus grand nombre d'êtres possibles, cette communication qui seule peut le sauver de l'angoisse.

---

CONCLUSION

DE LA PREMIERE PARTIE

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Nous avons donc vu que, dans les rapports humains tels que les dépeint le Personnage, la communication profonde qu'il souhaite n'est pas facile à établir. Toutes sortes de raisons interviennent pour la contrecarrer. Dans le monde, les préjugés dressent leurs barrières entre les êtres et la communication n'est que superficielle et utilitaire. Celle qui existe entre les bonnes relations ou les membres d'une famille est fragile, menacée sans cesse par les défauts et l'intolérance mutuelle. En amitié, on se borne souvent à échanger d'aimables lieux-communs. On arrive rarement à communiquer avec l'être qu'on désire, car on ne peut le désirer qu'à distance. On arrive tout aussi rarement à communiquer avec l'être qu'on aime, car l'amour est possessif, accompagné d'une jalousie qui déforme les perceptions et incite l'être aimé à se dérober. Les seules communications profondes que le Personnage arrive à établir dans ses rapports humains sont celles qui l'unissent à sa mère et surtout, à sa grand'mère. Mais hélas, elles ne sont qu'intermittentes...

Et pourtant, tout espoir ne doit pas être perdu. Il faut regarder le bilan non pas négatif mais positif des rapports humains. La communication, même si elle est rarissime, s'établit parfois, nous l'avons vu et, quand elle s'accomplit à un niveau élevé, elle apporte au Personnage une telle extase qu'elle s'apparente à la béatitude céleste. Pour que le Personnage en arrive à dire que s'il existe un paradis, la seule chose qu'il demanderait à Dieu et qui lui apporterait la félicité éternelle, c'est de se retrouver en profonde communication avec l'être qui a été le plus proche de lui, sa grand'mère, c'est que la communication profonde lui paraît être une condition indispensable du bonheur. Et cette 'recherche du temps perdu' qui est la recherche de tant d'autres choses et, en particulier d'une joie céleste qui, pour un incroyant ne peut se trouver dans les pratiques religieuses, est donc aussi une recherche des moyens de pénétration les

plus efficaces, des moyens capables de traverser les barrières qui séparent les êtres. Ces êtres, nous l'avons vu à propos des clans, sont souvent, à l'intérieur même d'une cellule, semblables à des corpuscules aussi distants les uns des autres que les étoiles dans le ciel...

Ce qu'il faudrait trouver, ce sont les moyens, sinon de rapprocher ces astres séparés par le vide et la distance, du moins de tisser entre eux un réseau de communication qui permette de voler d'étoiles en étoiles... Quels sont donc ces moyens ? C'est ce que nous allons maintenant examiner à travers l'optique du Personnage.

---

'Et moi aussi, se dit-il, bien souvent je me suis senti isolé du reste du monde... mais dans d'autres moments, j'ai noté qu'il était plein de pensées pareilles à la mienne, depuis le passé le plus lointain, et qu'il en naîtrait aussi dans l'avenir, pour qui j'avais même quelquefois songé à la conserver pour l'offrir à leur amitié, dans un livre qui serait moi-même, une pensée qui ressemblerait à la leur' (J.S. II, 43).

M. Proust

DEUXIEME PARTIE

COMMUNICATION

I

LE LANGAGE PARLÉ

### LE LANGAGE PARLÉ (1)

Le premier moyen de communication que nous allons examiner, celui qui, à première vue, paraît le plus propre à jeter un pont entre les êtres séparés par la barrière du silence, c'est le langage parlé, cet outil merveilleux grâce auquel l'être peut transmettre à l'être les nuances les plus intimes de sa pensée et de ses sentiments.

Mais en fait, le peut-il ? Parfois oui, et nous verrons plus loin dans quelles conditions. Mais la plupart du temps le langage parlé se révèle au Personnage comme un outil déficient et cela, en partie à cause des limitations de cet outil, en partie à cause des défauts de ceux qui s'en servent.

D'abord, le langage parlé (1) est souvent difficile à comprendre parce que les gens s'expriment mal. Mais qu'entend-on par mal s'exprimer ? Le narrateur va nous le faire comprendre en nous montrant à l'oeuvre toute une série d'"émetteurs" déficients.

Il y a d'abord les bafouilleurs qui sont presque inintelligibles. Voici, par exemple, le pauvre Saniette bégayant "Che, che..." (II, 934) devant le cruel M. Verdurin, ou encore la tante du pianiste essayant de masquer par une émission indistincte la vulgarité de son langage de telle sorte 'que sa conversation n'était qu'un grailonnement indistinct...' (I, 204).

Il y a ensuite ceux qui n'arrivent pas à traduire leurs sentiments profonds. Françoise, par exemple, après la mort de la tante Léonie, 'remplie comme un poète d'un flot de pensées confuses sur le chagrin' avoue humblement : "Je ne sais pas m'exprimer" (I, 154). Et le narrateur en convient. Quand Françoise, nous dit-il plus loin, éprouve un grand chagrin, elle ne possède par 'l'art si simple de l'exprimer' (II, 340). Et il ajoute : 'Elle ne savait que répéter : "Cela me fait quelque chose" du même ton dont elle disait quand elle avait pris trop de soupe aux choux : "J'ai comme un poids sur l'estomac" (II, 340).

Cette difficulté qu'éprouve Françoise à exprimer ses pensées,

alors qu'elle en est 'remplie comme un poète', vient en partie, notons-le au passage, du fait que ces pensées sont 'confuses'. Avant de pouvoir exprimer une pensée, il est d'abord nécessaire de 'tâcher de voir plus clair' dans ses émotions (I, 155). Le Personnage, encore adolescent, en fait lui-même l'expérience. Il est frappé, lors de ses promenades autour de Combray, par 'ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle' (I, 155). Pour traduire son enthousiasme, il s'en tient à des coups de canne ou à des cris joyeux...

... qui n'étaient, les uns et les autres, que des idées confuses qui m'exaltaient et qui n'ont pas atteint le repos dans la lumière pour avoir préféré, à un lent et difficile éclaircissement, le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate. La plupart des prétendues traductions de ce que nous avons ressenti ne font ainsi que nous en débarrasser, en le faisant sortir de nous sous une forme indistincte qui ne nous apprend pas à le connaître (I, 155).

Même quand le Personnage, dépassant le stage du geste et du cri, essaye de traduire par le langage articulé une pensée non éclaircie, il ne trouve à sa disposition que des mots obscurs. Ainsi, à Montjouvain, frappé par la beauté d'un reflet dans une mare, il ne peut que s'écrier : "Zut, zut, zut, zut"...", tout en sentant bien que son devoir eût été de ne pas s'en tenir 'à ces mots opaques' (I, 155). De même, lorsque plus tard, en d'autres circonstances, il veut exprimer à M. de Norpois son rêve de devenir écrivain, il se trouve incapable de le faire car, ce rêve, il n'a fait que le ressentir sans jamais se le formuler :

Je voulus lui expliquer ce que j'avais rêvé... je me serais fait un scrupule que toutes mes paroles ne fussent pas l'équivalent le plus sincère possible de ce que j'avais senti et que je n'avais jamais essayé de me formuler ; c'est dire que mes paroles n'eurent aucune netteté (I, 452).

Si Françoise et le Personnage adolescent ne savent pas s'exprimer par la parole, ce n'est pas par manque de ces pensées dont ils sont pleins, mais au contraire parce que la richesse de ces pensées deman-

derait à être traduite avec une virtuosité qu'ils ne possèdent pas. Les mots du Personnage sont inintelligibles uniquement parce qu'ils sont encore 'opaques'. Mais il est un autre genre de langage qui, bien que transparent, est au sens étymologique du terme "insignifiant", tout simplement parce qu'il ne signifie rien qui vaille la peine d'être compris et qu'il ne communique que du vide. Il en est ainsi des conversations échangées devant le Personnage dans le salon de Mme Swann où seuls les merveilleux chrysanthèmes semblent capables de lui communiquer quelque chose de substantiel :

Ils m'invitaient, ces chrysanthèmes... à goûter avidement pendant cette heure du thé les plaisirs si courts de novembre dont ils faisaient flamboyer près de moi la splendeur intime et mystérieuse. Hélas, ce n'était pas dans les conversations que j'entendais que je pouvais l'atteindre (I, 596).

Pour le Personnage, il en est de même de la conversation pourtant bien supérieure de Swann. C'est que, si brillante qu'elle puisse être, elle ne traite que de sujets sans importance (I, 210). Les rares fois que Swann émet un jugement, il le fait de façon ironique, comme s'il 'n'adhérait pas tout entier à ce qu'il disait' (I, 211) de sorte que le Personnage, tout enfant qu'il soit encore, se demande pour quelle autre vie Swann réserve de dire enfin sérieusement ce qu'il pense des choses (I, 98).

L'expression d'un Bloch est, elle aussi, défectueuse et cela pour deux raisons. D'abord c'est que lui aussi manque de fond. Ensuite c'est que, par pose, il choisit d'exprimer les trivialités qu'il a à dire dans un langage tarabiscoté. Une amusante scénette nous le montre aux prises avec le père du Personnage :

- Mais, monsieur Bloch, quel temps fait-il donc ? ...
- Monsieur, je ne puis absolument vous dire s'il a plu. Je vis si résolument en dehors des contingences physiques que mes sens ne prennent pas la peine de me les notifier.
- Mais, mon pauvre fils, il est idiot ton ami, m'avait dit mon père quand Bloch fut parti (I, 92).

Avec Bloch, nous abordons le problème d'un hermétisme du langage qui provient chez certaines personnes du désir de se distinguer en employant des mots qui ne peuvent être compris que par les initiés. C'est là une manie qui sévit un peu partout. La famille du Personnage n'en est pas exempte et, à Combray, elle adore prononcer mystérieusement le mot, plein de sous-entendus, de 'samedi' :

Dès le matin... sans raison, pour le plaisir d'éprouver la force de la solidarité, on se disait les uns aux autres avec bonne humeur... : "Il n'y a pas de temps à perdre, n'oublions pas que c'est samedi" (I, 111).

et on appelle 'barbare' toute personne qui ignore ce que ce samedi a de particulier.

Chez les Verdurin, on emploie volontiers un mot que personne ne pourrait comprendre et qui fait partie d'une 'langue moins générale, plus personnelle, plus secrète que la langue habituelle /et qui/ donne à ceux qui en usent entre eux un sentiment égoïste qui ne va jamais sans une certaine satisfaction' (III, 326).

C'est par snobisme que 'la dame en rose', elle, emploie des termes hermétiques, mots anglais ou néologismes, dont elle décore sa conversation. Écoutons les compliments qu'elle adresse à l'oncle Adolphe sur la gentillesse de son neveu :

- Comme il est gentil!... ce sera un parfait gentleman... Est-ce qu'il ne pourrait pas venir une fois prendre a cup of tea... il n'aurait qu'à m'envoyer un "bleu" le matin.

Je ne savais pas ce que c'était qu'un "bleu". Je ne comprenais pas la moitié des mots que disait la dame... (I, 78).

Le comble de l'hermétisme est atteint quand, délibérément, les gens se servent devant quelqu'un d'une langue qui lui est étrangère, sans tenir aucun compte de sa sensibilité. Le Personnage s'exaspère de rencontrer parfois, chez Françoise, cette volonté de l'exclure de sa communication, par exemple quand elle a des choses personnelles à dire à sa fille :

Quand elles étaient toutes deux auprès de moi, si elles avaient des choses secrètes à se dire, au lieu d'aller s'enfermer dans la cuisine elles se faisaient, en plein milieu de ma chambre, une protection plus infranchissable que la porte la mieux fermée, en parlant patois (III, 154).

Cette exaspération se transforme en souffrance dès que cet hermétisme sépare le Personnage de celle qu'il aime comme quand la mère de Gilberte se met à converser en anglais avec sa fille :

Aussitôt ce fut comme si un mur m'avait caché une partie de la vie de Gilberte, comme si un génie malfaisant avait emmené loin de moi mon amie... une langue que nous ne savons pas est un palais clos... Telle, cette conversation en anglais... avait, tenue à deux pas de moi par deux personnes immobiles, la même cruauté, me faisait aussi délaissé et seul, qu'un enlèvement (I, 583).

Parfois, il faut bien le dire, l'hermétisme est inconscient. Il ne vient pas, chez celui qui parle, d'une volonté d'exclure celui qui l'écoute de sa communication. Tout simplement, il peut se faire que les mots qu'il emploie n'aient pas la même signification pour lui que pour celui qui les entend. C'est ce qu'on appelle si justement le "malentendu". Swann et Odette, par exemple, n'arrivent pas à se comprendre dès qu'ils emploient le mot 'chic'. Pour lui, c'est une émanation de quelques personnes qui le projettent dans le cercle de leurs amis... Pour elle, c'est ce qui caractérise certains endroits accessibles à tout le monde, comme l'Edon Théâtre, l'Hippodrome, les bals... (I, 243).

De même, certaines locutions peuvent avoir pour deux personnes un sens tout différent et donnent lieu, comme c'est le cas pour M. Verdurin et M. de Charlus, à de fâcheux quiproquos. Pour M. Verdurin, les mots 'en être' signifient "être de la noblesse" et, pour témoigner son estime au baron, il lui dit :

"... dès les premiers mots que nous avons échangés, j'ai compris que vous en étiez(2)!" M. de Charlus, qui donnait à cette locution un sens fort différent, eut un haut-le-corps (I, 941).

Même les jeux de mots les plus naïfs semblent demander une certaine initiation, comme en témoigne cette amusante conversation entre Forcheville et Cottard :

- Je vais jouer la phrase de la Sonate pour M. Swann, dit le pianiste.

-Ah! bigre! ce n'est pas au moins le "Serpent à Sonates"? demanda M. de Forcheville pour faire de l'effet.

Mais le docteur Cottard, qui n'avait jamais entendu ce calembour, ne le comprit pas et crut à une erreur de M. de Forcheville. Il s'approcha vivement pour la rectifier :

- Mais non, ce n'est pas serpent à sonates qu'on dit, c'est serpent à sonnettes, dit-il d'un ton zélé, impatient et triomphal.

Forcheville lui expliqua le calembour. Le docteur rougit (I, 264).

Parfois l'hermétisme peut prendre une étrange forme. Il s'agit de l'émission par certains personnes de messages "codés" qu'elles espèrent bien d'ailleurs être facilement déchiffrés par celui qui les reçoit. Dans ce genre de message, ce qui compte ce n'est pas la signification apparente des mots, mais certains signes, par exemple l'attitude ou l'intonation de l'"émetteur", qui sont destinés à donner au "récepteur" la clef du message. Mais ces signes, il faut une certaine finesse pour les percevoir. Aussi Saint-Loup a-t-il beau corriger par un ton extrêmement froid l'invitation qu'il se sent forcé de faire à Bloch, il en est pour ses frais. Bloch s'en tient à la lettre de l'invitation. Le Personnage qui, témoin de la chose, avait parfaitement décodé le message de Saint-Loup, commente :

J'avais peur que ce ton, cette manière d'inviter quelqu'un en lui conseillant de ne pas venir eût froissé Bloch... Mais je m'étais trompé... Celui-ci ne cessa de me demander quel jour nous irions à Doncières, car après "toutes les amabilités que Saint-Loup lui avait faites", il eût été "trop grossier de sa part" de ne pas se rendre à son invitation (I, 867).

M. de Charlus, lui, camoufle ses avances d'inverti sous un langage si bien codé que le Personnage, jeune encore, n'arrive pas à le déchiffrer. Voici notre adolescent sur la plage de Balbec, aux prises avec

le baron qui s'est approché de lui :

... je fus bien étonné de l'entendre me dire, en me pinçant le cou, avec une familiarité et un rire vulgaires :  
- Mais on s'en fiche bien de sa vieille grand'mère, hein ? petite fripouille!  
- Comment, Monsieur, je l'adore!...  
- Monsieur, me dit-il en s'éloignant d'un pas, et avec un air glacial, vous êtes encore jeune, vous devriez en profiter pour apprendre deux choses : la première, c'est de vous abstenir d'exprimer des sentiments trop naturels pour n'être pas entendus ; la seconde, c'est de ne pas partir en guerre pour répondre aux choses qu'on vous dit avant d'avoir pénétré leur signification. Si vous aviez pris cette précaution, il y a un instant, vous vous seriez évité d'avoir l'air de parler à tort et à travers comme un sourd (I, 767).

On est tenté de ne pas prendre au sérieux ce dialogue, parce que vu sous une certaine lumière, il est comique. Mais comme tout ce qui est de l'excellent comique, il suffit d'en changer l'éclairage pour qu'il frise le tragique de l'incompréhension mutuelle pouvant résulter de l'emploi du langage. Cette anecdote montre, comme tout ce qui précède, le danger d'employer un langage qui n'est compréhensible que pour les initiés. Mais, malgré tout son ridicule, le baron donne au Personnage une excellente leçon dont celui-ci fera son profit pour apprendre tout d'abord à comprendre le langage des autres, ensuite à y répondre comme il convient. Le baron qui, en dépit de ses bizarreries, a un tempérament d'artiste et beaucoup de finesse, s'il n'a pas vu ses propres déficiences dans son entreprise de communication a, par contre, fort bien décelé celles du Personnage. Ces déficiences, communes à la plupart des gens mais, chez l'adolescent qui fait son apprentissage, simples défauts de jeunesse, il les lui fait justement remarquer : c'est une faute contre le langage de ne pas faire l'effort qu'il faut pour en pénétrer la signification ; c'est sacrifier l'esprit à la lettre alors que seul l'esprit compte. Répondre à un message qu'on n'a pas compris, c'est s'engager dans un dialogue de sourds. Et enfin, dans une réponse, il faut éviter d'exprimer l'évidence, car, précisément parce que c'est l'évidence, en l'exprimant on n'exprime

gentille, vous avez mille qualités, mais vous en êtes au même point que le jour où vous êtes arrivée à Paris aussi bien pour vous connaître en choses de toilette que pour bien prononcer les mots et ne pas faire de cuirs." (II, 736).

Les virtuoses de la dissimulation poussent le raffinement jusqu'à dire la vérité, mais d'une manière qui la déforme et en fait le plus subtil des mensonges. Voici le duc et la duchesse de Guermantes, qui ont si bien connu Swann de son vivant, s'exprimant devant Gilberte de façon à minimiser cette connaissance en ne se la rappelant qu'avec une amabilité condescendante et distraite :

Gilberte dit timidement : "Je crois que vous avez très bien connu mon père. - Mais je crois bien", dit Mme de Guermantes... et avec un excès d'intensité voulu qui lui donnait l'air de dissimuler qu'elle n'était pas sûre de se rappeler très exactement le père. "Nous l'avons très bien connu, je me le rappelle très bien (3)." (Et elle pouvait bien se le rappeler en effet, il était venu la voir presque tous les jours pendant vingt-cinq ans.) "Je sais très bien qui c'était, je vais vous dire... c'était un grand ami à ma belle-mère et aussi il était très lié avec mon beau-frère Palamède. - Il venait aussi ici, il déjeûnait même ici, ajouta M. de Guermantes par ostentation de modestie et de scrupule d'exactitude. Vous vous rappelez Oriane. Quel brave homme que votre père (III, 580)!"

Non seulement les êtres peuvent employer un langage difficile à comprendre ou mensonger, mais encore faut-il ajouter que certains d'entre eux se soucient infiniment plus de s'exprimer que d'être compris. Ils ne parlent pas pour le bénéfice d'un interlocuteur, mais uniquement pour eux-mêmes. Ce sont ce que le narrateur appelle narquoisement des 'monologuistes' (II, 639). Il nous en montre quelques uns à l'oeuvre, par exemple la tante Léonie qui, faute d'un confident à qui les communiquer, s'annonce à elle-même ses moindres maux dans un perpétuel monologue (I, 50). Le curé qui va rendre visite à la tante est un autre artiste de ce genre et, sa passion à lui étant l'étude des étymologies, il en discourt inlassablement, avec des 'explications infinies et d'ailleurs toujours les mêmes' (I, 103), devant son hôtesse que cela ennuie à mourir. Le baron de Charlus et le duc de Sidonia sont, eux, de véritables virtuoses dans l'art de monologuer

à deux. Les voici réunis chez la princesse de Guermantes :

On entendait, dominant toutes les conversations, l'interminable jacassement de M. de Charlus, lequel causait avec Son Excellence le duc de Sidonia dont il venait de faire la connaissance. De profession à profession, on se devine, et de vice à vice aussi. M. de Charlus et M. de Sidonia avaient chacun immédiatement flairé celui de l'autre, et qui, pour tous les deux, était dans le monde d'être monologuistes, au point de ne pouvoir souffrir aucune interruption. Ayant jugé tout de suite que le mal était sans remède... ils avaient pris la détermination, non de se taire, mais de parler chacun sans s'occuper de ce que dirait l'autre (II, 639).

Le Personnage lui-même, quand il est jeune, n'est pas exempt de ce défaut, même dans son langage écrit. A propos d'une lettre qu'il envoie à Gilberte, il se rend compte que, dans certaines circonstances, 'on dit les choses qu'on éprouve le besoin de dire et que l'autre ne comprendra pas, on ne parle que pour soi-même' (I, 614).

C'est là un défaut dont on devrait se défaire si l'on veut établir une forme supérieure de communication telle que le dialogue. Mais il faut se garder de tomber dans l'excès contraire car, quand on ne parle que pour les autres, on cesse d'être soi-même et de communiquer quelque chose d'authentique et de personnel. Ainsi, dans une conversation mondaine, au lieu de donner ses propres impressions à un interlocuteur à qui l'on veut trop plaire, on ne lui offre que ce qu'on croit être prisé par lui. Le Personnage, par exemple, pour plaire à Mme de Cambremer, née Legrandin, se met instinctivement à parler comme le frère de celle-ci : "Elles ont, /lui/ dis-je en parlant des mouettes, une immobilité et une blancheur de nymphéas" (II, 808). Quand elle lui répond, par une suggestion inverse, elle emploie ce qu'elle croit que le Personnage estime le plus : le dialecte de Saint-Loup (II, 820).

C'est le même phénomène qui rend souvent la conversation inapte à la communication d'une impression personnelle de joie artistique, parce que :

... nous nous arrangeons le plus vite possible à laisser de côté comme inexprimable ce qui est précisément cette impression même, et à nous attacher à ce qui nous permet

d'en éprouver le plaisir sans le connaître jusqu'au fond et de croire le communiquer à d'autres amateurs avec qui la conversation sera possible, parce que nous leur parlerons d'une chose qui est la même pour eux et pour nous, la racine personnelle de notre propre impression étant supprimée (III, 891).

Ce qui rend la conversation si superficielle quand on se préoccupe trop de l'interlocuteur, c'est qu'en s'ouvrant à lui, on se ferme à soi-même. Le langage écrit de l'artiste ne souffre pas de ce dilemme car l'artiste, quand il arrive à extraire de lui-même des vérités si profondes que, tout en étant personnelles, elles sont d'application générale, parvient, tout en s'exprimant pour lui-même, à donner à sa communication une valeur universelle qui peut toucher non pas seulement une seule personne, mais tout un public. En méditant sur les déficiences de la conversation du grand écrivain Bergotte, le narrateur constate la supériorité du langage écrit littéraire sur le langage de la conversation :

... on ne retrouvait pas dans le langage de Bergotte certain éclairage qui dans ses livres... modifie souvent dans la phrase écrite l'apparence des mots. C'est sans doute qu'il vient de grandes profondeurs et n'amène pas ses rayons jusqu'à nos paroles dans les heures où, ouverts aux autres par la conversation, nous sommes dans une certaine mesure fermés à nous-mêmes (I, 553).

Nous voyons donc que quantité de raisons peuvent rendre une émission défectueuse : le message peut être mal prononcé, mal exprimé, insignifiant, hermétique, mensonger, il peut n'être qu'un monologue, ou devenir un dialogue qui a perdu toute authenticité. Toutes choses qui rendent la compréhension difficile. Mais ajoutons à cela le fait que le récepteur, lui aussi, est déficient et que souvent, même quand le message en soi est parfaitement intelligible, celui qui l'entend ne le comprend pas bien.

Le narrateur note ainsi que bien des gens se contentent d'entendre, mais sans écouter, de sorte que le message émis ne leur arrive pas ou leur arrive tout déformé. Ce sont les préjugés, les 'croyances erronées' qui, bien souvent créent l'obstacle, corrompent le témoignage

de l'oreille, et empêchent une parfaite communication de s'établir.

Il y a ainsi une catégorie de gens qui n'entendent pas bien les mots qu'on leur dit. Ainsi Eulalie, la vieille fille de Combray, n'a jamais vraiment bien écouté le nom de Mme Sazerat : 'Une des plus fermes croyances d'Eulalie et que le nombre imposant des démentis apportés par l'expérience n'avait pas suffi à entamer, était que Mme Sazerat s'appelait Mme Sazerin' (I, 70). Françoise, elle-même, qui a entendu ce nom prononcé pour la première fois devant elle comme 'Sazerin' (peut-être par Eulalie), partage cette croyance erronée et le narrateur dénonce à son propos l'universalité de ce défaut, de ce manque d'attention et d'adaptation qui ancre les êtres dans leurs fausses croyances :

Nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde tout de travers. Nous répétons un nom tel que nous l'avons entendu jusqu'à ce que l'expérience ait rectifié notre erreur, ce qui n'arrive pas toujours. Tout le monde à Combray parla pendant vingt-cinq ans à Françoise de Mme Sazerat et Françoise continua à dire Mme Sazerin, ... parce qu'en réalité elle continua toujours d'entendre Sazerin (III, 573).

Il se peut d'ailleurs que le premier message ait été correct, mais que ce soit une association avec un autre mot qui empêche de le capter comme il le faudrait. Ainsi le lift du Grand-Hôtel de Balbec est-il incapable d'entendre correctement le nom de Cambremer :

Je lui dis que la dame qui venait de partir s'appelait la marquise de Cambremer, et non de Camembert... Le lift me jura, avec la sincérité de la plupart des faux témoins, ... que c'était bien sous le nom de Camembert que la marquise lui avait demandé de l'annoncer. Et, à vrai dire, il était bien naturel qu'il eût entendu un nom qu'il connaissait déjà (II, 825).

Quant à Françoise, le fait qu'elle connaisse le nom de New-York la persuade qu'elle entend mal quand on lui parle du jambon d'York, aussi l'appelle-t-elle 'jambon de Nev'York' (I, 445) et le narrateur, généralisant à partir de ce genre d'erreurs, dénonce le danger des 'convictions' qui déforment le témoignage des sens :

Le témoignage des sens est... une opération de l'esprit où la conviction crée l'évidence. Nous avons vu bien des fois le sens de l'ouïe apporter à Françoise non le mot qu'on avait prononcé, mais celui qu'elle croyait le vrai, ce qui suffisait pour qu'elle n'entendît pas la rectification implicite d'une prononciation meilleure (II, 190).

Ce n'est pas seulement les mots que les gens entendent mal, c'est parfois tout le sens d'un discours. La moindre émotion trouble leurs facultés de réception. Ainsi, le Personnage adolescent, intimidé par le père de Gilberte, est-il frappé de surdité en sa présence :

Swann... /me/ laissait... répondre par des balbutiements, des silences de timidité coupés de brefs et incohérents élans de courage, à des propos dont mon émoi m'empêchait de comprendre un seul mot (I, 509).

Le résultat est le même, d'ailleurs, quand les gens écoutent sans intérêt, quand ce qu'on leur dit n'éveille en eux aucun écho. Le Personnage, quand il s'adresse à Albertine, n'est jamais sûr que ses paroles l'atteignent :

J'avais causé avec elle sans plus savoir où tombaient mes paroles... que si j'eusse jeté des cailloux dans un abîme sans fond... Près d'une personne dont l'éducation nous est inconcevable, inconnus les penchants, les lectures, les principes, nous ne savons pas si nos paroles éveillent en elle quelque chose qui y ressemble plus que chez un animal à qui pourtant on aurait à faire comprendre certaines choses (I, 881).

Voici une observation intéressante. Dès que les gens ont une éducation, des penchants, des lectures, des principes différents de ceux de celui qui leur parle, ils ont de la peine à le comprendre. Le langage employé, parce que trop différent du leur, leur paraît bizarre, insupportable. Les Verdurin, par exemple, n'arrivent ni à comprendre ni à apprécier Swann, bien que celui-ci emploie un langage supérieur au leur. Ce langage, dépouillé des formules conventionnelles qui leur sont chères, les choque dans leurs habitudes :

En réalité il n'y avait pas un fidèle qui ne fût plus malveillant que Swann ; mais tous ils avaient la précaution d'assaisonner leurs médisances de plaisanteries connues,

d'une petite pointe d'émotion et de cordialité ; tandis que la moindre réserve que se permettait Swann, dépouillée des formules de convention telles que : "Ce n'est pas du mal que nous disons" et auxquelles il dédaignait de s'abaisser, paraissait une perfidie (I, 266).

Et le narrateur, à partir de cette expérience, appliquant au langage écrit ses observations sur le langage parlé, fait une remarque significative sur le public incapable de comprendre un auteur, dès que celui-ci refuse de le flatter en employant un langage conventionnel :

Il y a des auteurs originaux dont le moindre hardiesse révolte parce qu'ils n'ont pas d'abord flatté les goûts du public et ne lui ont pas servi les lieux communs auxquels il est habitué ; c'est par la même manière que Swann indignait M. Verdurin. Pour Swann comme pour eux, c'était la nouveauté de son langage qui faisait croire à la noirceur de ses intentions (I, 266).

Entre des êtres aux habitudes et à la sensibilité différentes s'interpose un rideau de cristal qui déforme le son et le sens des paroles échangées. Le Personnage qui a découvert des vérités qu'il juge importantes au sujet de son amour pour Gilberte, se rend bien compte qu'il est inutile d'essayer de les lui communiquer :

... j'aurais eu beau parler à Gilberte, elle ne m'aurait pas entendu. Nous nous imaginons toujours quand nous parlons que ce sont nos oreilles, notre esprit qui écoutent. Mes paroles ne seraient parvenues à Gilberte que déviées, comme si elles avaient eu à traverser le rideau mouvant d'une cataracte avant d'arriver à mon amie, méconnaissable, rendant un son ridicule, n'ayant plus aucune espèce de sens. La vérité qu'on met dans les mots ne se fraye pas son chemin directement, n'est pas douée d'une évidence irrésistible. Il faut qu'assez de temps passe pour qu'une vérité du même ordre ait pu se former en eux... Alors le chef-d'oeuvre qui pour les admirateurs qui le lisaient haut semblait montrer en soi les preuves de son excellence et n'offrait à ceux qui écoutaient qu'une image insane ou médiocre, sera par eux proclamé chef-d'oeuvre. Pareillement, en amour, les barrières, quoi qu'on fasse, ne peuvent être brisées du dehors par celui qu'elles désespèrent et c'est quand il ne se souciera plus d'elles que, tout à coup... ces barrières... tomberont sans utilité (I, 613).

Notons ce passage. Passant du domaine de l'amour à celui de l'art, le narrateur constate que, même si le message émis est aussi parfait que possible, s'il exprime tellement bien une vérité essen-

tielle qu'on peut le qualifier de chef-d'oeuvre, celui qui l'émet, en particulier un auteur, ne peut espérer le transmettre immédiatement dans son intégrité à tous ceux auxquels il s'adresse. Il faudra un laps de temps plus ou moins long pour que le contenu du message leur devienne intelligible. Mais naturellement, ceci n'est possible que pour le langage écrit. La parole, fugace, ne dispose pas de ce laps de temps pour communiquer sa vérité et c'est la raison pour laquelle le langage parlé des écrivains est rarement compréhensible. Nous voyons ainsi Mme de Villeparisis rejetée par le grand monde à cause de la richesse même de sa conversation qui est du même ordre que ses mérites d'écrivain, et le narrateur commente à ce propos :

Ce que les artistes appellent intelligence semble prétention pure à la société élégante qui, incapable de se placer au seul point de vue d'où ils jugent tout, ne comprenant jamais l'attrait particulier auquel ils cèdent en choisissant une expression... éprouve auprès d'eux une fatigue, une irritation d'où naît très vite l'antipathie (II, 185).

Il n'y a d'ailleurs pas que le grand monde qui ne puisse comprendre les vérités nouvelles qu'exprime un artiste. Le Personnage lui-même, bien qu'il lise avec délices les écrits du grand écrivain Bergotte, se trouve d'abord très désappointé par sa conversation, 'qui ne paraissait pas affectée et déplaisante qu'à M. de Norpois' (I, 550). Cette conversation, nous dit-il, 'précisément parce que c'était vraiment de Bergotte, n'avait pas l'air d'être du Bergotte' (I, 550). Ceci provient du fait que le génie de Bergotte consiste précisément en son pouvoir de se renouveler sans cesse tout en restant lui-même. Bergotte est un authentique artiste, un créateur, quelqu'un qui parvient à déchiffrer le monde, à en extraire des vérités nouvelles, et à traduire ces vérités dans la forme originale qu'elles réclament. C'est pourquoi chacune de ses créations, neuve par rapport à ce qu'il a déjà créé, est riche de signification, alors que les imitations de ses émules qui, eux, font 'du Bergotte', n'expriment que 'vide et uniformité' (I, 551). Mais hélas, la nouveauté de sa pensée et

du langage qui la traduit surprend et déroute même ceux qui, comme le Personnage, font un effort pour l'écouter :

La qualité toujours rare et neuve de ce qu'il écrivait se traduisait dans sa conversation par une façon si subtile d'aborder une question, en négligeant tous ses aspects déjà connus, qu'il avait l'air de la prendre par un petit côté, d'être dans le faux, de faire du paradoxe, et qu'ainsi ses idées semblaient le plus souvent confuses, chacun appelant idées claires celles qui sont au même degré de confusion que les siennes propres. D'ailleurs toute nouveauté ayant pour condition l'élimination préalable du poncif auquel nous étions habitués et qui nous semblait la réalité même, toute conversation neuve, aussi bien que toute peinture, toute musique originales, paraîtra toujours alambiquée et fatigante (I, 552).

Nous avons vu (notre p. 114) que bien employer le langage serait arriver à lui faire exprimer l'inexprimable mais que, dans cette entreprise difficile, on risquait de tomber dans l'hermétisme. Le passage que nous venons de citer explique ce que nous entendions par là. Il est certain que le message d'un Bergotte est aussi parfait que possible, puisque Bergotte est un grand écrivain. Pourtant, il ne peut toucher directement qu'un très petit nombre de récepteurs particulièrement intelligents et sensibles et ne peut se défendre d'un certain hermétisme vis-à-vis d'un grand public qui demande à être éduqué. Cette difficulté-là, l'écrivain qui a quelque chose d'original à dire et qui le dit, nécessairement dans un langage trop neuf, ne peut pas l'éviter. Il faut qu'il s'y résigne. Mais il lui reste un réconfort. Si son langage parlé risque fort de s'envoler incompris, son langage écrit, lui, restera pour être lu, relu, médité et finalement compris par le public auquel il finira par communiquer le message qu'il contenait.

Nous avons donc vu que le langage parlé se révélait souvent comme un moyen imparfait de communication d'une part, parce que les gens, s'exprimant difficilement, étaient difficiles à comprendre ; d'autre part, parce que ceux qui écoutent ont tendance à mal entendre les mots prononcés et le sens du discours. Il est évident que, dans ces

conditions, l'établissement d'un véritable dialogue sera extrêmement difficile, si nous appelons "dialogue" un échange de messages parfaitement compris de part et d'autre. Le fait qu'il y ait réponse ne garantit en effet nullement l'établissement d'un dialogue. Voici un exemple où les réponses montrent précisément que le dialogue n'existe pas. Ces réponses sont, en l'occurrence, celles que fait au Personnage le liftier du Grand-Hôtel de Balbec :

"Vous allez me ramener cette jeune fille, lui dis-je, ... elle viendra très volontiers... - Vous pensez! - Mais non, au contraire, ce n'est pas du tout naturel qu'elle vienne volontiers... - Je comprends! - Vous lui direz de venir avec vous. - Oui, oui, oui, oui, je comprends très bien, répondait-il de ce ton précis et fin qui depuis longtemps avait cessé de me faire "bonne impression" parce que je savais qu'il était presque mécanique et recouvrait sous sa netteté apparente beaucoup de vague et de bêtise (II, 793).

Le liftier, il est vrai, est un pauvre imbécile. Mais l'établissement d'un dialogue avec des gens intelligents n'est pas toujours plus facile car les êtres sont complexes. Ils sont faits de plusieurs personnalités distinctes. On croit s'adresser à l'une d'elles, et c'est une autre qui vous répond. Voici le Personnage aux prises avec la déconcertante Gilberte :

Nous causions, très agréablement pour moi, avec Gilberte. Non sans difficulté pourtant. En tant d'êtres il y a différentes couches qui ne sont pas pareilles, le caractère de son père, le caractère de sa mère ; on traverse l'une, puis l'autre. Mais le lendemain l'ordre de superposition est renversé... Gilberte était comme ces pays avec qui on n'ose pas faire d'alliance parce qu'ils changent trop souvent de gouvernement (III, 692).

Oui, il est difficile d'établir un dialogue avec les êtres qui ne sont pas tout d'une pièce. En Gilberte se disputent non seulement la nature de son père et de sa mère, mais une troisième Gilberte qui souffre d'être la proie des deux premières.

Or Gilberte était tout à coup l'une et puis l'autre... Quand l'autre parlait avec le cœur de son père, elle avait des vues larges, on aurait voulu conduire avec elle une belle et bienfaisante entreprise, on le lui disait, mais

au moment où l'on allait conclure, le coeur de sa mère avait déjà repris son tour ; et c'est lui qui vous répondait ; et on était déçu et irrité - presque intrigué comme devant une substitution de personne... (I, 566).

Il y a une autre catégorie de gens avec lesquels il est difficile de converser. Ce sont ceux qui, ayant fort bien compris la signification de ce qu'on leur a dit, mais peu soucieux d'engager un vrai dialogue, répondent délibérément "à côté". Voyons l'art avec lequel l'oncle du Personnage élude les questions de la 'dame en rose' sur la mère de son neveu :

- Comme il ressemble à sa mère, dit-elle.
- Mais vous n'avez jamais vu ma nièce... dit vivement mon oncle...
- ... Est-ce que madame votre nièce porte le même nom que vous, ami? demanda-t-elle à mon oncle.
- Il ressemble surtout à son père, grogna mon oncle qui ne se souciait pas plus de faire des présentations à distance en disant le nom de maman que d'en faire de près. C'est tout à fait son père... (I, 76).

Legrandin, lui, est passé maître dans cet art. Snob, il craint que la famille du Personnage ne lui demande un mot d'introduction pour sa soeur, Mme de Cambremer, qui habite les environs de Balbec, et c'est en vain que le père du Personnage essaye de lui faire avouer cette parenté :

- Ah! est-ce que vous connaissez quelqu'un à Balbec? dit mon père...
- Legrandin, pris au dépourvu... à un moment où ses yeux étaient fixés sur mon père, ne put les détourner, mais... il sembla lui avoir traversé la figure comme si elle fût devenue transparente...
- Mais mon père, curieux, irrité et cruel reprit :
- Est-ce que vous avez des amis de ce côté-là... ?
- ... pensant sans doute qu'il n'y avait plus qu'à répondre, il nous dit :
- J'ai des amis partout où il y a des troupes d'arbres...
- Ce n'est pas cela que je voulais dire, interrompit mon père... je demandais... si vous y connaissez du monde ?
- Là comme partout, je connais tout le monde et je ne connais personne, répondit Legrandin qui ne se rendait pas si vite...
- Mon père lui en reparla dans nos rencontres ultérieures, le tortura de questions, ce fut peine inutile... (I, 132).

Et enfin, il est des gens avec lesquels il est impossible d'établir

un dialogue, de si piètre qualité qu'il soit, car ils laissent la parole qu'on leur adresse sans réponse. Il peut y avoir à cela des quantités de raisons que le narrateur essaye de dénombrer devant le mutisme que leur oppose le lift du Grand-Hôtel :

/Je lui/ ... adressai la parole... mais il ne me répondit pas, soit étonnement de mes paroles, attention à son travail, souci de l'étiquette, dureté de son ouïe, respect du lieu, crainte du danger, paresse d'intelligence ou consigne du directeur (I, 665).

Ce refus d'entendre et de répondre se rencontre chez des êtres bien plus intelligents que le liftier. Charlus, par exemple, y excelle, dès qu'il s'agit de camoufler son vice :

... Monsieur, lui dis-je, vous vous rappelez bien... que c'est vous qui m'avez demandé que nous vinssions ce soir ?" Aucun mouvement, aucun son ne trahit que M. de Charlus eût entendu ma question (I, 760).

Il est même certaines personnes que la volonté de ne pas entendre frappe de surdité complète, telles ces deux soeurs de la grand'mère dont le narrateur nous dit que 'leur sens auditif... mettait... au repos ses organes récepteurs...' (I, 21) dès qu'on parlait devant elles de choses triviales, incapables de les intéresser.

Le dialogue des gens qui s'aiment est-il supérieur aux communications défectueuses que nous avons observées jusqu'ici ? Non, car les amis, eux aussi, se mentent, tels le Personnage et Saint-Loup. Le comble c'est que c'est un désir 'sincère' de s'aider qui les y pousse :

... nous nous mentionnons, Robert et moi, comme dans tous les entretiens où un ami désire sincèrement aider son ami en proie à un désespoir d'amour. L'ami conseil, appui, consolateur, peut plaindre la détresse de l'autre, non la ressentir, et meilleur il est pour lui, plus il ment. Et l'autre lui avoue ce qui est nécessaire pour être aidé, mais justement peut-être pour être aidé, cache bien des choses (III, 441).

La conversation amicale, même quand elle n'est pas mensongère, est vaine car elle ne contient que du vide. Elle est agréable, mais le narrateur la condamne et lui oppose le devoir de l'artiste qui seul

lui permet d'arriver à la vérité essentielle qu'il doit appréhender avant de pouvoir communiquer :

Les artistes... ont aussi le devoir de vivre pour eux-mêmes ; or l'amitié leur est une dispense de ce devoir, une abdication de soi. La conversation même qui est le mode d'expression de l'amitié est une divagation superficielle qui ne nous donne rien à acquérir. Nous pouvons causer pendant toute une vie sans rien dire... tandis que la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur, la seule direction qui ne nous soit pas fermée, où nous puissions progresser, avec plus de peine, il est vrai, pour un résultat de vérité (I, 907).

En quoi consiste ce devoir de l'artiste opposé au plaisir de la conversation amicale ? Le narrateur nous l'explique peu après : 'Je me mentais à moi-même... quand j'adaptais mon intelligence, non à mes propres obscures impressions que c'eût été mon devoir de démêler, mais aux paroles de mon ami...'(I, 907). Donc, démêler ses impressions obscures, autrement dit, comme nous l'avons déjà vu à propos de l'expérience du Personnage près de la mare de Montjouvain, les clarifier pour laisser l'intelligence les percevoir dans leur vérité essentielle, est une des conditions nécessaires à leur communication à l'aide d'un langage qui leur soit approprié. Et ce devoir, c'est celui de l'artiste. Nous commençons donc à percevoir quel est, opposé à la vanité de la conversation, le premier travail de l'artiste qui veut arriver à la communication de ses impressions. Au contraire, dans la conversation amicale 'quand nous causons, ce n'est plus nous qui parlons... nous nous modelons alors à la ressemblance des autres et non d'un moi qui diffère d'eux'(I, 908).

S'il n'est pas de véritable dialogue dans l'amitié, il n'en est pas davantage dans le désir car 'il n'y a rien comme le désir pour empêcher les choses qu'on dit d'avoir aucune ressemblance avec ce qu'on a dans la pensée' (II, 354).

Tout ceci répète sur le plan du langage nos découvertes précédentes sur la communication dans les rapports humains. Souvenons-nous que

le désir n'amenait pas le rapprochement. Et pourtant, paradoxalement, le désir inverti, lui, l'amenait parfois. Cette exception se vérifie-t-elle à propos du langage ? Assez curieusement oui et, encore plus curieusement, à propos du même M. de Charlus dont le narrateur nous dit :

... je me rendis compte... qu'il y avait pour lui divers genres de conjonctions... il y avait, en effet, certains êtres qu'il lui suffisait de faire venir chez lui, de tenir pendant quelques heures sous la domination de sa parole, pour que son désir allumé dans quelque rencontre fût apaisé. Par simples paroles la conjonction était faite... (II, 629).

Notons cependant qu'il s'agit ici (et nous avons déjà vu que le baron était un soliste de talent!) non pas d'un dialogue, mais d'un monologue qui possède une sorte de pouvoir incantatoire, soit qu'il serve comme dans le cas que nous venons de citer, à l'envoûtement, soit qu'il serve d'exorcisme, comme quand le baron a reçu chez lui le Personnage et a assouvi son désir 'grâce à une violente semonce'(II, 629). L'incantation est l'emploi magique de la parole par un langage qui tient du chant, autrement dit de la musique et, si nous nous reportons à la 'semonce' que nous venons d'évoquer, nous y trouvons non seulement toute une 'mise en scène' (III, 553) artistique (comédie des domestiques, robe de chambre chinoise, cou nu du baron, etc...) mais des modulations de voix que le narrateur décrit en termes musicaux et qui transforment le monologue du baron en solo d'opéra. Le baron, en effet, accueille le Personnage avec une longue tirade de reproches qu'il débite 'avec colère' (II, 554). Après cette ouverture, il fait monter sa voix jusqu'aux plus extrêmes registres, et là, attaquant avec douceur la note la plus aiguë et la plus insolente' (II, 556) il poursuit tout en 'revenant avec une extrême lenteur à une intonation naturelle, et comme s'enchantant, au passage, des bizarreries de cette gamme descendante...!' (II, 556). Après ce diminuendo, il repart crescendo :

... sa voix devenait tour à tour aiguë et grave comme une tempête assourdissante et déchaînée. (La force avec laquelle il parlait d'habitude, et qui faisait se retourner les inconnus dehors, était centuplée, comme l'est un forte (4), si, au lieu d'être joué au piano, il l'est à l'orchestre, et de plus se change en un fortissimo (5). M. de Charlus hurlait)(II, 558).

Quand, après avoir soulagé sa colère, le baron veut amener une réconciliation, il continue alors

... d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, comme dans ces symphonies qu'on joue sans interruptions entre les divers morceaux, et où un gracieux scherzo aimable, idyllique, succède aux coups de foudre du premier morceau... (II, 560).

Ensuite, pour célébrer cette réconciliation, le baron fait retentir les premiers accords de la troisième partie de la Symphonie pastorale (6), "la joie après l'orage". Enfin, non seulement le narrateur, mais le baron lui-même, semble considérer toute cette performance comme musicale puisque, peu de temps avant de quitter le Personnage, après s'être laissé aller à un léger retour de colère, il s'écrie : "Je ne veux pas vous quitter sur ces mots. Pas de dissonance ; avant le silence éternel, accord de dominante!" (II, 563).

Nous voyons donc comment M. de Charlus arrive à communiquer avec les êtres qu'il désire par un langage qui s'accompagne d'une mise en scène artistique et ressemble à une performance musicale. Dans ce langage (et ceci rejoint nos remarques précédentes à propos de la cloison musicale de la chambre de Balbec) ce qui compte beaucoup plus que le sens des paroles, c'est leur intonation. Ce langage "musical" est employé par le baron pour mettre celui qui l'écoute à son diapason. Le baron, à la fois compositeur et exécutant, établit un parallèle entre sa performance et les relations qui s'établissent entre lui et son auditoire. A la "dissonance" ou à l'"accord" de ses mots correspondent la dissonance ou l'accord de ces relations. Un tel langage semble obéir à des règles d'harmonie et le baron aime, avant le grand silence qui en suit la fin, le résoudre par un accord tant

musical qu'humain. Admirez ici, au passage, l'habileté avec laquelle le narrateur joue sur le double sens des mots et suggère par cet 'accord de dominante', non seulement le parfait accord que le baron souhaite achever sur les deux plans, mais encore le genre de domination par le langage qu'il désire exercer, cette fameuse 'conjonction', dont nous avons vu qu'elle se faisait 'par simples paroles', grâce auxquelles il tenait certains êtres sous sa 'domination' (II, 629).

Nous avons vu, dans notre première partie, que certains invertis se rapprochent plus facilement que les êtres normaux de l'objet de leur désir. Pourquoi cette supériorité ? Peut-être l'exemple du baron de Charlus nous en donne-t-il la clef. Voici en effet, la seconde fois que nous le voyons établir la communication entre lui et l'être qu'il désire, et cela grâce à une performance qui tient de l'art musical, que ce soit la sorte de pavane qu'il exécute devant Jupien ou la modulation savante du discours qu'il tient au Personnage. Peut-être ceci indique-t-il que, pour l'auteur, certains invertis, grâce à leur extrême sensibilité, s'apparentent aux artistes, ces grands nerveux qui sont 'le sel de la terre', et que c'est cette sensibilité extrême qui les dote d'antennes leur permettant de se mettre sur la même longueur d'onde que les autres...

L'amour, lui, n'amène hélas pas cette conjonction par le langage que le désir dévié accomplit parfois. Il n'amène en tout cas pas l'assimilation, ce genre de communication intime et absorbante que le Personnage souhaite et que la conversation avec la femme qu'il aime ne peut lui apporter : 'Malheureusement l'amour tendant à l'assimilation complète d'un être, comme aucun n'est comestible par la seule conversation, Albertine... me laissa... plus affamé d'elle encore...' (I, 926).

'Entre des êtres qui se trouvent face à face, il y a toujours un malentendu' (III, 344), mais dans l'amour ce malentendu est porté à un degré suprême et c'est ainsi, nous dit le narrateur, parce que

notre langage, tout autant que nos attitudes, plutôt que de refléter exactement notre pensée, essaye de refléter ce que nous jugeons le plus propre à nous faire obtenir ce que nous désirons. Le Personnage, enfant, avait rêvé de pouvoir exprimer librement ses sentiments devant celle qu'il aimerait, mais il se rend vite compte que les intérêts de son amour ne le lui permettent pas :

Tout ce que j'avais enfant, rêvé de plus doux dans l'amour... c'était devant celle que j'aimais, d'épancher librement ma tendresse, ma reconnaissance pour sa bonté, mon désir d'une perpétuelle vie commune. Mais je m'étais trop bien rendu compte... que l'expression de tels sentiments est loin d'être contagieuse (III, 344).

Aussi, dès son enfance, le Personnage a-t-il tendance à mentir à l'être qu'il aime. Ses mensonges ont encore, à cette époque, la forme naïve d'une pure et simple affirmation de sentiments opposés à ceux qu'il éprouve. Voici sa réaction typique après avoir aperçu la petite Gilberte à Tansonville : "Je l'aimais... je la trouvais si belle que j'aurais voulu pouvoir revenir sur mes pas pour lui crier... "Comme je vous trouve laide, grotesque, comme vous me répugnez" (I, 142).

Tous ceux qui aiment ont cette tendance, dès qu'ils se méfient de l'être aimé ; mais une fois adultes ils donnent à leurs mensonges une forme plus raffinée. Voici Swann, essayant de masquer sa jalousie à Odette sous des sophismes :

- Je te jure, lui disait-il, quelques instants avant qu'elle partît pour le théâtre, qu'en te demandant de ne pas sortir, tous mes souhaits, si j'étais égoïste, seraient pour que tu me refuses, car j'ai mille choses à faire ce soir, et je me trouverai moi-même... bien ennuyé si... tu me réponds que tu n'iras pas. Mais mes occupations, mes plaisirs, ne sont pas tout, je dois penser à toi (I, 290).

Les mensonges du Personnage à Albertine prennent parfois une forme plus subtile encore. Pour lui donner le change sur sa jalousie et sa tristesse, il invente de toutes pièces une inconnue qui le rend malheureux ; puis, pour inciter Albertine à l'épouser, il la tente en lui racontant tout ce qu'il pourrait offrir à cette inconnue s'il

l'épousait. Dommage, ajoute-t-il, que ce ne soit pas Albertine qu'il aime, car il aurait fait pour elle un mari parfait... Le Personnage s'avance ainsi le plus loin qu'il peut, mais sans jamais dévoiler franchement son amour : 'Malgré tout, ... je ne commis pas l'imprudence que j'ouïs comme au temps de Gilberte, en lui disant que c'était elle, Albertine, que j'aimais... j'étais trop porté à croire que, du moment que j'aimais, je ne pouvais pas être aimé et que l'intérêt seul pouvait attacher à moi une femme (II, 1123).

Tout au long de leur liaison, le Personnage ne cessera de mentir à Albertine et, lorsqu'elle le quitte, c'est encore au mensonge qu'il a recours pour essayer de la faire revenir : il se livre à ce propos à une rétrospective de ses principaux mensonges :

Sans doute, de même que j'avais dit autrefois à Albertine : "Je ne vous aime pas", pour qu'elle m'aimât, "J'oublie quand je ne vois pas les gens" pour qu'elle me vît très souvent, "J'ai décidé de vous quitter" pour prévenir toute idée de séparation, - maintenant c'était parce que je voulais absolument qu'elle revînt dans les huit jours que je lui disais : "Adieu pour toujours" ; c'est parce que je voulais la revoir que je lui disais : "Je trouverais dangereux de vous voir" ; c'est parce que vivre séparé d'elle me semblait pire que la mort que je lui écrivais : "Vous avez eu raison, nous serions malheureux ensemble" (III, 456).

Le langage employé par celui qui aime est donc la plupart du temps menteur. C'est donc ce qu'on pourrait appeler une émission défectueuse. Notons cependant que, malgré ses déficiences, son sens général est relativement bien perçu par l'être aimé. Odette, malgré son manque d'intelligence, sait interpréter comme une 'scène' (I, 291) le discours alambiqué de Swann. Quant à Albertine, le Personnage lui-même se fait peu d'illusions sur l'efficacité des mensonges qu'il lui débite : 'Albertine eût-elle été moins intelligente qu'elle n'était, ce que je disais, elle n'eût pas douté un instant que c'était faux' (II, 457).

Pourquoi cette clairvoyance chez l'être aimé ? Parce que, n'aimant pas, gardant le contrôle de ses émotions, il possède une supériorité

indiscutable sur l'amant que la violence de ses sentiments trouble aussi bien dans l'émission que dans la réception de la parole. Le mensonge de l'amant a beau être subtil, son intention, dès que son amour et sa jalousie se sont dévoilés, le trahit. Par contre, si rudimentaire que soit le mensonge de l'être aimé, l'amant éprouve des difficultés à le déchiffrer parce qu'il ignore l'intention qui se cache derrière lui.

Nous venons de parler du mensonge de l'être aimé... C'est que ce dernier, lui aussi, ment, pour sauvegarder sa liberté et se défendre de la jalousie de l'amant. Et l'amant l'écoute de toute son âme dans l'espoir de lui arracher son secret. Voici Swann, par exemple, prêtant toute son attention aux paroles d'Odette :

/Il/ ... recueillait avec une piété avide et douloureuse ces mots qu'elle lui disait et qu'il sentait (justement parce qu'elle la cachait derrière eux tout en lui parlant) garder vaguement comme le voile sacré, l'empreinte, dessiner l'incertain modelé de cette réalité infiniment précieuse et hélas!introuvable... (I, 279).

Voici à son tour le Personnage tendant l'oreille aux propos d'Albertine avec une telle émotion qu'il lui semble écouter directement avec son coeur :

Quand nous attendons, de l'oreille qui recueille les bruits à l'esprit qui les dépouille et les analyse, et de l'esprit au coeur à qui il transmet ses résultats, le double trajet est si rapide que nous ne pouvons même pas percevoir sa durée et qu'il semble que nous écoutions directement avec notre coeur (II, 731).

Mais cette attention passionnée ne lui sert guère. Il se doute certes que l'être aimé lui ment, mais ne peut pas pénétrer ses mensonges. Voici (il s'agit ici d'une conversation téléphonique) le genre de dialogue réciproquement menteur qui s'établit entre le Personnage et Albertine. Elle vient de s'excuser de ne pouvoir venir à un rendez-vous :

"Oui,... dit-elle... je n'avais pas bien lu votre mot.

Je viens de le retrouver et j'ai eu peur que vous m'attendiez." Je sentais qu'elle mentait et... je voulais l'obliger à venir. Mais je tenais d'abord à refuser ce que je tâcherais d'obtenir. "... ce n'est pas pour que vous veniez... vous me gêneriez beaucoup..., lui dis-je... /Mais/ vous m'avez répondu que c'était convenu, qu'est-ce que vous entendiez par là ? - J'ai dit que c'était convenu, seulement je ne me souvenais pas trop de ce qui était convenu... c'est ennuyeux qu'il soit trop tard, sans cela je serais allée chez vous, mais je viendrai demain ou après-demain pour m'excuser. - Oh! non, Albertine, ... après m'avoir fait perdre une soirée, laissez-moi au moins la paix les jours suivants... Ecoutez, ... j'aime encore mieux, fatigue pour fatigue... que vous veniez tout de suite... (II, 734).

Ce dialogue tortueux se poursuit ainsi misérablement et le Personnage, tourmenté par le 'terrible besoin' (II, 733) qu'il a d'elle, s'avoue incapable de comprendre Albertine :

... Je sentais que je n'apprendrais jamais rien, qu'entre la multiplicité entremêlée de détails réels et des faits mensongers je n'arriverais jamais à me débrouiller. Et que ce serait toujours ainsi, à moins que de la mettre en prison... (II, 734).

Quand, plus tard, il la tient effectivement 'prisonnière', il se rend compte que cela ne sert à rien. Il est mille moyens de s'évader d'une prison, sinon physiquement, du moins mentalement, et le dialogue mensonger se poursuit :

Je lui dis : "Albertine, vous vous méfiez de moi qui vous aime et vous avez confiance en des gens qui ne vous aiment pas... et j'ajoutai ces paroles mensongères : "vous ne croyez pas au fond que je vous aime, c'est drôle. En effet, je ne vous adore pas". Elle mentit à son tour en disant qu'elle ne se fiait qu'à moi... (III, 120).

Voici, à partir de l'expérience de Swann, du Personnage, et des autres amants malheureux et jaloux que nous rencontrons dans A la recherche une méditation du narrateur sur l'emploi du langage en amour. Il y analyse certaines des raisons qui rendent son usage si décevant pour celui qui aime :

La jalousie a beau être habilement dissimulée par celui qui l'éprouve, elle est assez vite découverte par celle qui l'inspire, et qui use à son tour d'habileté. Elle cherche

à nous donner le change sur ce qui pourrait nous rendre malheureux et elle nous le donne aisément, car à celui qui n'est pas averti, pourquoi une phrase insignifiante révélerait-elle les mensonges qu'elle cache ? Nous ne la distinguons pas des autres ; ... Plus tard, quand nous serons seuls, nous reviendrons sur cette phrase, elle ne nous semblera pas tout à fait adéquate à la réalité. Mais cette phrase nous la rappelons-nous bien ? Il semble que naisse spontanément en nous, à son égard et quand à l'exactitude de notre souvenir, un doute du genre de ceux qui font se rappeler si on a tiré le verrou, et pas plus à la cinquantième fois qu'à la première. On dirait qu'on peut recommencer indéfiniment l'acte sans qu'il s'accompagne jamais d'un souvenir précis et libérateur. Au moins pouvons nous refermer une cinquante et unième fois la porte. Tandis que la phrase inquiétante est au passé, dans une audition incertaine qu'il ne dépend pas de nous de renouveler (III, 61).

Ce passage vaut la peine d'être souligné. Le langage parlé est un moyen décevant de communiquer avec ceux que l'on aime, parce qu'il ne transmet que le sens superficiel d'un message et dérobe la vérité profonde qui, seule, intéresse. Lorsque certaines contradictions font plus tard soupçonner le mensonge, la mémoire volontaire ne fournit des paroles entendues qu'une image incertaine à laquelle on ne saurait se fier. Ce qu'il faudrait, c'est un autre genre de mémoire, complètement fidèle, qui puisse apporter un 'souvenir précis' et, par conséquent 'libérateur', car on pourrait ajouter à l'exactitude de la perception la notion de ce qu'il faut y déceler. Il faudrait, de plus, que celui qui aime puisse écouter mieux qu'il ne le fait, même quand il y apporte toute son attention. Si nous nous reportons au passage que nous avons cité à notre page 132, nous pouvons nous demander comment ce serait possible, puisque celui qui écoute met à la fois en oeuvre les ressources de son oreille, de son esprit et de son coeur. Puisqu'une audition ne peut mobiliser davantage d'éléments, il faut en déduire que ce qui pêche c'est peut-être l'ordre de la perception. Ce trajet si rapide qu'il semble au personnage qu'il écoute avec son coeur, a tout de même passé d'abord par l'esprit. Peut-être le trajet parfait est-il celui qui irait de la perception directement au coeur et seulement alors se transmettrait à l'esprit. Il se pourrait que le coeur possède un contact immédiat avec la vérité

que l'esprit, déformé par les conventions, ne possède plus. Quand un message passe d'abord par l'esprit, celui-ci, si rapide que soit le trajet, peut l'interpréter faussement avant de le passer au coeur qui réagit alors selon ce que lui dicte l'esprit. Si, au contraire, le message passait d'abord par le coeur, il se pourrait que le coeur en saisisse la vérité profonde. Il serait alors à même de la transmettre à l'esprit qui, averti par le coeur, n'aurait plus qu'à l'analyser et à la formuler, non plus à partir de données conventionnelles, mais à partir de données authentiques.

Un tel trajet en sens contraire est-il possible ? Oui, mais rarement, si nous en jugeons par ce que le narrateur nous dit de Françoise, cette illettrée qui ne peut rien comprendre 'sauf les rares vérités que le coeur est capable d'atteindre directement' (I, 650). Une telle forme de connaissance, puisqu'elle est immédiate et ne recourt pas au raisonnement logique, pourrait se qualifier d'intuition et cette intuition qui, selon Bergson, est une sorte de "sympathie" avec l'objet de la connaissance, est peut-être le moyen idéal de percevoir le langage qu'il soit parlé ou muet et de parer à ses déficiences. Mais, plus les gens sont cultivés, plus, en s'éloignant de leur nature primitive, ils perdent leurs instincts et, cette intuition si instinctive chez Françoise, comment un être aussi sophistiqué que le Personnage pourrait-il la recouvrer ? Peut-être grâce à une certaine manière de voir et d'écouter, non pas avec son intelligence mais avec sa sensibilité. Peut-être aussi grâce au genre de mémoire fidèle qui, restituant un souvenir précis, toucherait d'abord le coeur avant d'atteindre l'esprit. Plus loin, nous en dirons davantage à ce sujet.

x

x

x

Résumons le bilan assez décevant du langage parlé comme moyen de com-

munication. Pour le Personnage, nous l'avons vu, la communication devrait être ce qui permet de transmettre le mieux possible une idée ou un sentiment profonds. Or, dans l'usage du langage, les interlocuteurs, émetteurs ou récepteurs, se montrent souvent déficients.

Ceux qui parlent ont de la peine à s'exprimer, soit mauvaise prononciation, soit incapacité de traduire en mots justes ce qu'ils éprouvent, soit qu'ils se cantonnent dans la frivolité, soit que leur profondeur se traduise d'une manière trop originale. Ils peuvent, en outre, délibérément ou inconsciemment employer un langage hermétique pour le non-initié. Ils peuvent mentir. Ils peuvent enfin ne parler que pour eux-mêmes sans souci de leur interlocuteur, ou, tombant dans l'excès contraire, ne parler que pour ce dernier et, sans rien communiquer de leur moi profond, s'en tenir à des propos conventionnels.

Ceux qui écoutent, eux, le font mal. Ils sont pleins d'idées préconçues qui les empêchent d'entendre correctement les mots ou le sens d'un discours.

Enfin, même si le message est clair et compréhensible, cela ne garantit pas pour autant l'établissement d'un véritable dialogue. La réponse émise peut être déconcertante, elle peut être une échappatoire qui est l'art d'employer le langage non pas pour répondre, mais pour ne pas répondre ; finalement le message peut se heurter au mur du silence, d'une surdité volontaire ou d'un mutisme absolu. Et ni l'amitié, ni le désir (sauf dans le cas de la performance "musicale" de Charlus), ni l'amour ne rendent la compréhension du langage plus facile, bien au contraire.

Le Personnage voit bien toutes ces défaillances du langage et voudrait tenter d'y remédier car, nous l'avons vu, il aimerait d'une part pouvoir déchiffrer le sens profond des messages qu'il reçoit et, d'autre part, pouvoir exprimer par des mots non plus 'opaques' mais transparents, la teneur de ses découvertes ainsi que l'essence des sentiments et des pensées qu'elles suscitent en lui. La chose primor-

diale, avant de transmettre, c'est de comprendre, et c'est d'abord l'art de comprendre, d'interpréter le langage parlé, que nous étudierons.

x

x x

Il est d'abord un art d'interprétation du langage parlé que possède toute personne tant soit peu intuitive. Ainsi, Françoise, quand la tante Léonie dit qu'elle veut "réfléchir" ou "reposer" (I, 51) interprète sans difficulté qu'elle veut en réalité faire un somme. La tante, elle, comprend tout aussi aisément les 'oracles sibyllins' que Françoise profère quand elle '/prophétise/ sans bienveillance' sur le compte d'Eulalie (I, 108). Quant à Gilberte, elle n'est pas en peine de pénétrer ce qui se cache sous la banalité des propos du Personnage qu'elle vient de blesser cruellement et il avoue : 'C'est en vain que je disais : "Il me semble que l'autre jour la pendule retardait plutôt", elle traduisait évidemment : "Comme vous êtes méchante!" (I, 583). Les mensonges sont aussi très aisément traduits par des êtres qui ont une sensibilité proche et des habitudes connues :

Dans certaines familles menteuses, un frère venu voir son frère sans raison apparente et lui demandant dans une incidente, sur le pas de la porte, en s'en allant, un renseignement qu'il n'a même pas l'air d'écouter, signifie par cela même à son frère que ce renseignement était le but de sa visite, car le frère connaît bien ces airs détachés... car il les a souvent employés lui-même. Or il y a aussi des familles pathologiques, des sensibilités apparentées, des tempéraments fraternels, initiés à cette tacite langue commune qui fait qu'en famille on se comprend sans se parler (III, 110).

Il y a donc un art d'interprétation du langage, pratiqué intuitivement par certaines personnes dans certaines conditions. Mais en quoi au juste consiste cet art ? Y-a-t-il moyen d'en établir les lois qui permettraient de le perfectionner et de le pratiquer consciemment ? C'est ce que nous allons essayer de découvrir en même temps

que le Personnage.

D'abord, le Personnage peut utiliser sa connaissance du caractère d'une personne pour interpréter le sens de son langage. Ainsi, la connaissance de la psychologie d'Albertine l'aide-t-elle à traduire rétrospectivement en clair les paroles qu'elle lui a dites à la fin de leur séjour à Balbec :

... je... devais... pour interpréter ce langage me souvenir de deux traits particuliers du caractère d'Albertine... cette habitude de faire servir une même action au plaisir de plusieurs personnes, cette utilisation multiple de ce qu'elle faisait qui était caractéristique chez Albertine... et un autre trait... qui était la vivacité avec laquelle la saisissait la tentation irrésistible d'un plaisir (III, 391).

De même, c'est la connaissance du snobisme jaloux de Mme Verdurin qui permet de déceler sous ses paroles les raisons profondes de sa malveillance pour Swann. Au Personnage qui lui assure que Swann était très intelligent, elle affirme :

"Non, vous croyiez cela parce que vous le connaissiez depuis moins longtemps que moi. Au fond on en avait très vite fait le tour. Moi, il m'assommait. (Traduction : il allait chez les La Trémouille et les Guermantes et savait que je n'y allais pas.) (II, 971).

Mais, le plus souvent, c'est au contraire une perception des signes accompagnant l'émission du langage qui renseignent non seulement sur la signification profonde de celui-ci, mais sur la psychologie de celui qui l'emploie. Comme ces signes peuvent être auditifs ou visuels, on peut dire que, pour bien interpréter le langage, il faut pratiquer une certaine façon d'écouter et de voir les êtres. Le Personnage, qui a exercé cet art intuitivement, en prend conscience après la lecture d'un compte rendu des brillantes conversations du salon Verdurin dans le 'Journal des Goncourt'. D'abord ébloui par le prestige de cette littérature qui transfigure à la fois ces conversations et ceux qui les tiennent, le Personnage ressent pourtant 'un vague trouble' (III, 717). Est-il possible qu'il ait passé sans

les voir ni les entendre à côté de trésors insoupçonnés ? Il s'interroge anxieusement :

Certes, je ne m'étais jamais dissimulé que je ne savais pas écouter ni, dès que je n'étais plus seul, regarder. Une vieille femme ne montrait à mes yeux aucune espèce de collier de perles et ce qu'on en disait n'entrait pas dans mes oreilles. Tout de même, ces êtres-là, je les avais connus dans la vie quotidienne... /Et/ chacun d'eux m'avait semblé insipide... (III, 717-8).

Mais le Personnage ne tarde pas à se rassurer en analysant la façon dont, pénétrant bien plus profondément que les 'Goncourt' derrière les apparences, il a inconsciemment procédé pour déchiffrer parfois le langage et les êtres qui se cachent derrière lui :

... je pouvais... me rassurer à divers points de vue. D'abord en ce qui me concernait personnellement, mon incapacité de regarder et d'écouter, que le journal cité avait si péniblement illustré pour moi, n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais c'était un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait sa nourriture et sa joie. Alors le personnage regardait et écoutait, mais à une certaine profondeur seulement, de sorte que l'observation n'en profitait pas (III, 718).

Ce que le Personnage a toujours voulu découvrir derrière le langage, ce n'est donc pas quelque trait superficiel, mais une qualité cachée, une essence commune à plusieurs choses. Mais qu'est-ce qui, dans le langage, peut révéler cette essence ? Le Personnage nous le dit dans une de ses phrases les plus importantes et les plus significatives : c'est la manière dont les gens parlent :

... ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules... (III, 718).

Reste à se demander en quoi consiste cette manière qui, pour le Personnage, trahit ce que le langage dissimule. Eh bien, c'est d'abord l'attitude, la mine et les gestes souvent inconscients qui

accompagnent le langage. Dans ce cas, c'est l'oeil qui doit suppléer aux insuffisances de l'oreille. L'attitude d'un Legrandin, par exemple, renseigne mieux le Personnage que ses paroles :

... comme toute attitude ou action où se révèle le caractère profond et caché de quelqu'un : elle ne se relie pas à ses paroles antérieures, nous ne pouvons pas la faire confirmer par le témoignage du coupable qui n'avouera pas, nous en sommes réduits à celui de nos sens... (I, 126).

De quel genre d'attitude s'agit-il ? Le mieux est de voir Legrandin à l'oeuvre. Le voici, répondant au Personnage qui vient de lui demander s'il connaissait les châtelaines de Guermantes et signalant, sans le vouloir, son amertume secrète de ne pas avoir ce privilège :

... le cerne de sa paupière noircit, s'abaissa. Et sa bouche marquée d'un pli amer se ressaisissant plus vite sourit, tandis que le regard restait douloureux... Non, reprit-il, expliquant par ses paroles sa propre intonation, non je ne les connais pas, je n'ai jamais voulu, j'ai toujours tenu à sauvegarder ma pleine indépendance : au fond je suis une tête jacobine..." (I, 127-8).

Il s'agit donc d'une mimique involontaire qui accompagne le langage et en donne la clef. Aussi, le Personnage qui a observé cette mimique, n'est-il pas dupe des paroles de Legrandin :

... ce que je comprenais, c'est que Legrandin n'était pas tout à fait véridique... Il était snob. A la question "Connaissez-vous les Guermantes ?" Legrandin le causeur répondait : "Non, je n'ai jamais voulu les connaître"... Malheureusement, il ne le répondait qu'en second, car un autre Legrandin, qu'il cachait soigneusement au fond de lui... avait déjà répondu, par la blessure du regard... "Hélas, que vous me faites mal... non, je ne connais pas les Guermantes, ne réveillez pas la grande douleur de ma vie..." (I, 128).

Le Personnage arrive ainsi souvent à traduire en clair les propos de ses interlocuteurs. Le voici, lisant à livre ouvert sur le visage de Mme de Cambremer-Legrandin avec laquelle il discute musique :

"Ceci est encore assez Pelléas (7), /lui/ fis-je remarquer... Vous savez la scène que je veux dire. - Je crois bien que

je sais" ; mais "je ne sais pas du tout" était proclamé par sa voix et son visage, qui ne se moulaient à aucun souvenir, et par son sourire sans appui, en l'air (II, 822).

Voici maintenant le Personnage exerçant ses talents sur Albertine et entremêlant ses observations de confidences sur sa méthode :

J'avais suivi dans mon existence une marche inverse à celle des peuples qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles... les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées... (II, 88). Parfois l'écriture où je déchiffrais les mensonges d'Albertine sans être idéographique, avait simplement besoin d'être lue à rebours ; c'est ainsi que ce soir elle m'avait lancé d'un air négligent ce message destiné à passer presque inaperçu : "Il serait possible que j'aille demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j'irai, je n'en ai guère envie". Anagramme enfantin de cet aveu : "J'irai demain chez les Verdurin, c'est absolument certain, car j'y attache une extrême importance" (II, 91).

La manière de parler, ce n'est pas seulement une attitude. C'est aussi une sonorité, c'est le timbre unique de la voix, c'est la façon dont chacun emploie cet instrument musical qui fait du langage parlé non seulement un exposé des pensées et des sentiments, mais un chant dont les accents nuancent les paroles et, même en dehors des paroles, donnent un aperçu sur l'âme de celui qui parle.

Voici d'abord un bien pauvre exécutant, Saniette, dont, nous l'avons vu précédemment, les bredouillements sont presque inintelligibles. Pourtant, pour l'oreille sensible du Personnage, ils révèlent un peu de l'essence de leur auteur : 'Saniette... avait dans la bouche, en parlant, une bouillie qui était adorable parce qu'on sentait qu'elle trahissait moins un défaut de la langue qu'une qualité de l'âme, comme un reste de l'innocence du premier âge qu'il n'avait jamais perdue'(I, 203).

Voici, par contre, de délicieuses musiciennes, les 'jeunes filles en fleurs' et le Personnage savoure en amateur d'art la beauté de leur voix qui, dans ses inflexions, révèle l'individualité unique de chacune d'elles :

Les paroles qui s'échangeaient entre les jeunes filles de la petite bande et moi étaient peu intéressantes, rares d'ailleurs, coupées de ma part de longs silences. Cela ne m'empêchait pas de prendre à les écouter quand elles me parlaient autant de plaisir qu'à les regarder, à découvrir dans la voix de chacune d'elles un tableau vivement coloré... Quand je causais avec une de mes amies, je m'apercevais que le tableau original, unique de son individualité, m'était ingénieusement dessiné, tyranniquement imposé, aussi bien par les inflexions de sa voix que par celles de son visage... la voix de ces jeunes filles accusait déjà nettement le parti pris que chacune de ces petites personnes avait sur la vie... Nos intonations contiennent notre philosophie de la vie... (I, 909).

Ces voix si belles peuvent révéler non seulement l'essence des êtres mais encore le monde mystérieux et attirant qu'ils semblent renfermer : l'accent d'une voix c'est, en effet, non seulement l'accent propre à un individu, mais aussi l'accent que lui a imposé sa province originelle. Andrée ne peut pas plus s'empêcher de pincer la corde périgourdine que Rosemonde de répondre avec celle du Nord. La combinaison de l'accent personnel avec l'accent local est comme un symbole de la communication profonde qui unit un être à son pays natal et, cette communication, le narrateur la perçoit comme un dialogue musical plein de beauté :

Entre cette province et le tempérament de la jeune fille qui dictait les inflexions, je percevais un beau dialogue. Dialogue, non pas discorde. Aucune ne saurait diviser la jeune fille et son pays natal. Elle, c'est lui encore. Du reste cette réaction des matériaux locaux sur le génie qui les utilise... ne rend pas l'oeuvre moins individuelle... elle ne reflète pas moins minutieusement les traits les plus subtils de la personnalité de l'artiste, parce qu'il a... tenu compte dans son écriture des ressources et des limites de la sonorité, des possibilités de la flûte ou de l'alto (I, 910).

Un accent acquis peut tenter de dissimuler cet accent naturel, tel 'l'accent vertueux des Guermantes, même les plus dépravés' (II, 218). Mais l'accent naturel peut à tout moment émerger à la surface pour trahir son propriétaire. C'est ainsi que Legrandin, cruellement mortifié par une plaisanterie du Personnage, oublie son ton de voix habituellement suave pour reprendre celui de sa personnalité frustrée :

/Il me répondit/ ... d'une voix rageuse et vulgaire que je ne lui soupçonnais pas et qui, nullement en rapport rationnel avec ce qu'il disait d'habitude, en avait un autre plus immédiat et plus saisissant avec quelque chose qu'il éprouvait. C'est que, ce que nous éprouvons, comme nous sommes décidés à toujours le cacher, nous n'avons jamais pensé à la façon dont nous l'exprimerions. Et tout d'un coup, c'est en nous une bête immonde et inconnue qui se fait entendre et dont l'accent parfois peut aller jusqu'à faire aussi peur à qui reçoit cette confiance involontaire elliptique et presque irrésistible de votre défaut ou de votre vice, que ferait l'aveu soudain indirectement et bizarrement proféré par un criminel ne pouvant s'empêcher de confesser un meurtre dont vous ne le saviez pas coupable (II, 204).

Le Personnage, grâce à l'accent de Legrandin, a vu se révéler à la fois la fureur de celui-ci, la cause de cette fureur qui est la crainte de s'être dévoilé, et enfin la plaie secrète qui ronge l'âme de Legrandin, le snobisme.

Nous l'avons vu, la 'manière' de parler c'est d'abord la mimique, ensuite l'intonation. Mais c'est encore et surtout le style du discours proprement dit. Si nous admettons, avec certains stylisticiens, que le style est un "écart linguistique" (8), c'est cet écart qui souvent, bien plus que le sens logique des paroles, communique au Personnage de précieux renseignements.

Par exemple, dans la conversation d'Albertine, se produisent parfois des anomalies grammaticales qui, même quand elles ne révèlent pas toute la vérité, sont assez significatives pour que le Personnage sache avec certitude qu'Albertine vient d'aborder un sujet dangereux pour elle et, s'en étant rendu compte, s'en est hâtivement écartée :

... dans sa conversation... il y avait certaines contradictions, certaines retouches qui me semblaient aussi décisives qu'un flagrant délit... Elle usait, non par raffinement de style, mais pour réparer ses imprudences, de ces  Brusques sautes de syntaxe  ressemblant un peu à ce que les grammairiens appellent anacoluthes... S'étant laissée aller, en parlant femmes à dire : "Je me rappelle que dernièrement je", brusquement, après un "quart de soupir", "je" devenait "elle", c'était une chose qu'elle avait aperçue en promeneuse innocente, et nullement accomplie (III, 153).

Dans la conversation de Mme de Gallardon, c'est la répétition excessive de certaines expressions qui révèle au Personnage sa pensée favorite

c'est-à-dire 'L'alliance qu'elle avait avec les Guermantes et d'où elle tirait pour le monde et pour elle-même beaucoup de gloire avec quelque honte, les plus brillants d'entre eux la tenant un peu à l'écart...' (I, 329).

Si on avait fait subir à la conversation de Mme de Gallardon ces analyses qui en relevant la fréquence plus ou moins grande de chaque terme permettent de découvrir la clef d'un langage chiffré, on se fût rendu compte qu'aucune expression, même la plus usuelle, n'y revenait aussi souvent que "chez mes cousins de Guermantes", "chez ma tante de Guermantes", "la santé d'Elzéar de Guermantes", "la baignoire de ma cousine de Guermantes" (I, 330).

Dans le style d'une conversation, il faut tenir compte aussi du vocabulaire choisi par celui qui parle et qui produit ce que Ch. Bally appelle des "effets par évocation" (9). Autrement dit, ce vocabulaire reflète la classe sociale du "sujet parlant". Mais il ne se contente pas de refléter cette classe, il révèle aussi les aspirations secrètes de celui qui l'emploie. Voici, par exemple, le lift du Grand-Hôtel, trahissant à la fois ses origines et ses ambitions par un vocabulaire difficilement compréhensible au Personnage, mais parfaitement clair pour le narrateur averti :

/Le lift/ ... appartenait à ce prolétariat moderne qui désire effacer dans le langage la trace du régime de la domesticité. ... il m'apprit que dans la "situation" où il allait "rentrer", il aurait une plus jolie "tunique" et un meilleur "traitement" ; les mots "livrée" et "gages" lui paraissaient désuets et inconvenants. Et comme, par une contradiction absurde, le vocabulaire a, malgré tout, chez les "patrons", survécu à la conception de l'inégalité, je comprenais toujours mal de que me disait le lift (I, 800).

Voici, à présent, le vocabulaire choisi de la duchesse de Guermantes. Il est d'une telle pureté qu'il fait de son langage une oeuvre d'art que le Personnage peut goûter en dehors de toute autre considération. Mais, en plus de sa beauté, il lui révèle aussi une foule de choses : l'ancienne noblesse terrienne de la duchesse, l'immense orgueil qu'elle en tire et qui se dissimule sous une fausse simplicité, la sûreté de son goût et la conscience qu'elle en a, et

enfin, son désir de plaire et de charmer :

J'avais assez de liberté d'esprit pour goûter dans ce qu'elle disait cette grâce française si pure qu'on ne trouve plus ni dans le parler, ni dans les écrits du temps présent. J'écoutais sa conversation comme une chanson populaire délicieusement française... Je mentirais en disant que, ce côté terrien et quasi paysan qui restait en elle, la duchesse n'en avait pas conscience et ne mettait pas une certaine affectation à le montrer. Mais de sa part c'était moins fausse simplicité de grande dame qui joue la campagnarde et orgueil de duchesse qui fait la nique aux dames riches méprisantes des paysans... que goût quasi artistique d'une femme qui sait le charme de ce qu'elle possède et ne va pas le gâter d'un badigeon moderne (III, 35).

L'apparition de certains mots dans le vocabulaire d'une personne est également très révélatrice par évocation. Les nouvelles expressions employées au cours des années par Albertine révèlent à la fois son âge et le milieu qu'elle fréquente. Le jour où elle a dit "je suis confuse" (II, 355), sa tante a su qu'elle avait cessé d'être une petite enfant. Sa nubilité s'est marquée quand elle a dit : "elle a un pied de rouge (10) sur la figure" (II, 355) et elle a pris des façons de femme de son milieu et de son rang en disant devant quelqu'un qui faisait des grimaces : "Je ne peux pas le voir parce que j'ai envie d'en faire aussi"... (II, 354). Mais les nouvelles expressions qu'Albertine a acquises depuis son départ de Balbec, justement parce qu'elles n'appartiennent pas à son milieu familial, semblent au Personnage spécialement révélatrices ! sinon d'une initiation extérieure, au moins d'une évolution interne! (II, 357). Le mot "sélection" qu'elle emploie maintenant lui paraît incompatible avec la famille Simonet (II, 356). "Laps de temps" (II, 356) lui semble de meilleur augure encore. Dès l'apparition des mots "à mon sens", le Personnage attire Albertine près de lui, et à "j'estime", il se sent autorisé à l'asseoir sur son lit (II, 356). Le mot "moussmé" lui paraît si prometteur qu'il demande à Albertine de le chatouiller (II, 358), et le mot tient ses promesses, car Albertine y consent...

Plus tard, certaines manières de parler d'Albertine font supposer au Personnage qu'elle a dû recevoir, avec sensualité, beaucoup

de compliments :

Ainsi elle disait à propos de n'importe quoi : "C'est vrai ? c'est bien vrai ?" ... il semblait que ces mots eussent été, dès sa nubilité précoce, des réponses à des : "Vous savez que je n'ai jamais trouvé personne si joli que vous"... Affirmations auxquelles répondaient avec une modestie coquettement consentante ces "C'est vrai? c'est bien vrai?" (III, 21).

Si les expressions nouvelles d'Albertine ont révélé au Personnage sa maturité et son penchant à la sensualité, celles qu'il remarque dans la conversation de Charlus, un soir qu'il l'accompagne chez les Verdurin, sont pour lui l'annonce de la vieillesse du baron :

... on voyait que M. de Charlus avait vieilli à des signes comme l'extension extraordinaire qu'avaient prise dans sa conversation certaines expressions qui avaient proliféré et revenaient maintenant à tout moment (par exemple : "l'enchaînement des circonstances") et auxquelles la parole du baron s'appuyait de phrase en phrase comme à un tuteur nécessaire (III, 212).

Cette expression trahit d'ailleurs peut-être plus qu'un début d'impotence d'esprit chez le baron. Il nous semble qu'elle révèle aussi chez lui un désir de croire à une certaine fatalité qui excuse à ses yeux son vice. En effet, quand il y a 'enchaînement de circonstances', les actions humaines paraissent non plus libres mais déterminées par d'inéluctables relations de cause à effet. Si certains vices proviennent non pas d'un libre choix, mais d'un enchaînement de circonstances, il n'y a plus aucune raison de s'en sentir coupable.

Les mots que les gens choisissent inconsciemment sont révélateurs non seulement par évocation, mais par association d'idées. Ces mots ont parfois un double sens et peuvent s'appliquer aussi bien aux apparences mensongères qu'à la vérité que celui qui les emploie croit ignorée. La princesse de Guermantes qui, tout en connaissant le vice secret du baron de Charlus, cherche à faire son éloge, dit ainsi au Personnage :

"Je trouve qu'une femme qui s'éprendrait d'un homme de

l'immense valeur de Palamède devrait avoir assez de hauteur de vues, assez de dévouement pour l'accepter et le comprendre en bloc, tel qu'il est, pour respecter sa liberté, ses fantaisies, pour chercher seulement à lui aplanir les difficultés et à le consoler de ses peines." (II, 715).

Pauvre princesse... Le choix et l'accumulation de mots tels que 'hauteur de vue', 'dévouement', 'accepter', 'comprendre en bloc', d'une part, contrastés avec 'tel qu'il est', 'sa liberté', et surtout le mot le plus malheureux 'ses fantaisies', trahissent malgré elle ce qu'elle cherchait à dissimuler.

Le baron, tout aussi inconscient, fait du reste parfois la même chose. Écoutons ses propos suivis des commentaires du narrateur :

"... Moi, qui ai eu bien des hauts et bien des bas dans ma vie, qui ai connu toute espèce de gens, aussi bien des voleurs que des rois, et même je dois dire, avec une légère préférence pour les voleurs, qui ai poursuivi la beauté sous toutes ses formes, etc.", et par ces paroles qu'il croyait habiles... il ôtait leurs derniers doutes sur lui aux uns, inspirait leurs premiers à ceux qui n'en avaient pas encore (II, 715).

Voici maintenant un exemple amusant de la façon dont une pensée cachée agit sur le choix des mots qui deviennent ainsi transparents. Mme de Cambremer, quand elle veut éviter de prononcer un nom, ne peut s'empêcher de le remplacer par d'autres dont la similarité est significative :

"Pour M. de Charlus, /dit-elle/, naturellement, il connaît des gens très bien, mais il en connaît aussi de très mal." Je demandai qui. Pressée de questions, Mme de Cambremer finit par dire : "On prétend que c'est lui qui faisait vivre un monsieur Moreau, Morille, Morue, je ne sais plus. Aucun rapport, bien entendu, avec Morel, le violoniste, ajouta-t-elle en rougissant (II, 1095).

... elle avait dit que ma "cousine" avait un drôle de genre et... je voulus savoir ce qu'elle entendait pas là. Elle... finit par avouer qu'elle avait parlé d'une personne qu'elle avait cru rencontrer avec ma cousine. Elle... s'appelait Lina, Linette, Lisette, Lia, enfin quelque chose de ce genre (II, 1097).

Il est clair qu'elle a en tête l'actrice Léa, une gomorrhéenne avérée.

Parfois, c'est un simple adverbe qui, échappé par inadvertance

à celui qui parle, ajoute à la phrase un éclairage significatif. Ainsi, à Balbec, le Personnage, pour accroître son prestige aux yeux d'Albertine qui l'intéresse, s'est lié avec son amie Andrée. Il simule pour Albertine et sa famille une indifférence qu'Andrée semble ne pas mettre en doute. Mais en fait, elle n'est pas dupe, et c'est un mot, un seul, échappé par mégarde dans sa conversation, qui suffit à le révéler au Personnage :

Pourquoi donc lui échappa-t-il un de ces jours-là de me dire : "J'ai justement (11) vu la tante à Albertine" ? Certes elle ne m'avait pas dit : "J'ai bien démêlé sous vos paroles, jetées comme par hasard, que vous ne pensiez qu'à vous lier avec la tante d'Albertine." Mais c'est bien à la présence, dans l'esprit d'Andrée, d'une telle idée qu'elle trouvait plus poli de me cacher, que semblait se rattacher le mot "justement". Il était de la famille de certains regards, de certains gestes, qui, bien que n'ayant pas une forme logique, rationnelle, directement élaborée pour l'intelligence de celui qui écoute, lui parviennent cependant avec leur signification véritable... (I, 928).

Ce passage vaut la peine d'être noté. Pour le narrateur donc, ce qui est révélateur dans un discours, ce ne sont pas tous les mots ni tous les gestes ou tous les regards qui les accompagnent. Ce sont certains mots qui sont de la même famille que 'certains regards' et que 'certains gestes' ( et nous pourrions ajouter qu'une certaine intonation). Ce qui fait leur particularité et leur donne leur importance, c'est qu'ils n'ont pas 'une forme logique, rationnelle'. Autrement dit, ils constituent un langage qui coule de source, une espèce de "cri du coeur" qui, justement parce qu'il n'a pas de 'forme logique, rationnelle', s'adresse au coeur qui le déchiffre intuitivement avant de le transmettre aux structures de la raison. C'est là le véritable trajet que nous avons envisagé à notre page 135 et qui, malgré les déficiences du langage parlé, permet à celui qui sait reconnaître ces signes particuliers, d'élever le niveau de la communication.

Voici maintenant un exemple plus poussé de ce langage sans rapport avec la logique et cependant parfaitement interprété par

le narrateur. Deux hommes élégants se tiennent indécis sur le seuil de la maison de passe de Jupien. L'un d'eux répète incessamment : "Quoi! Après tout on s'en fiche ?". Mais, nous dit le narrateur, il est probable qu'il ne s'en fichait pas tant que cela, puisqu'il ne se décidait pas à entrer, et il commente :

C'était, ce après tout on s'en fiche (12), un exemplaire entre mille de ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d'habitude, et où l'émotion fait dévier ce que nous voulions dire et épanouir à la place une phrase tout autre, émergée d'un lac inconnu où vivent ces expressions sans rapport avec la pensée et qui par cela même la révèlent. (III, 822).

Et le narrateur, par association d'idées, se rappelle l'emploi de ce même genre de langage par Albertine :

Je me souviens qu'une fois Albertine, comme Françoise, que nous n'avions pas entendue, entrant au moment où mon amie était venue toute nue contre moi, dit malgré elle, voulant me prévenir : "Tiens, voilà la belle Françoise." Françoise, qui n'y voyait plus très clair et ne faisait que traverser la pièce assez loin de nous, ne se fût sans doute aperçue de rien. Mais les mots si anormaux de "belle Françoise", qu'Albertine n'avait jamais prononcés de sa vie, montrèrent d'eux-mêmes leur origine ; elle les sentit cueillis au hasard par l'émotion, n'eût pas besoin de regarder rien pour comprendre tout, et s'en alla en murmurant dans son patois le mot de "poutana"(III, 822-3).

Et voici pour finir le langage le moins logique et le plus beau qui soit, celui qui, coulant des lèvres d'Albertine encore à demi-endormie, révèle en dessous même de la couche de ses vices, l'innocence fondamentale qui est la sienne et qu'elle retrouve dans son sommeil semblable à celui d'un enfant (III, 114-5).

... d'ordinaire, quand Albertine dormait, elle semblait avoir retrouvé son innocence... elle avait l'air de se confier à moi... et entre elle et moi, ... il semblait y avoir un abandon entier, un indissoluble attachement... Son sommeil n'était qu'une sorte d'effacement du reste de la vie, qu'un silence uni sur lequel prenaient de temps en temps leur vol des paroles familières de tendresse. En les rapprochant les unes des autres, on eût composé la conversation sans alliage, l'intimité secrète d'un pur amour... Il y avait dans les paroles non sans signification, mais entrecoupées de silence, qu'Albertine avait au réveil,

une pure beauté qui n'est pas à tout moment souillée comme est la conversation, d'habitudes verbales, de rengaines, de traces de défauts (III, 113-4).

Ce langage est dicté non par l'intelligence mais par la sensibilité. C'est, notons-le au passage, un langage qui ressemble étrangement à l'idéal de Mallarmé, un langage plus "pur" que celui de "la tribu" (13), une 'conversation sans alliage', débarrassée de l'armature déformante de la logique et de la souillure des conventions. Et cette conversation, il n'est même plus besoin de la déchiffrer : émise avec confiance, avec un 'abandon entier', elle est recueillie de la même façon qu'elle a été émise, non par l'intelligence du Personnage, mais par sa sensibilité. 'Intimité secrète d'un pur amour', elle est entre deux êtres un merveilleux moyen de communication.

x

x

x

Résumons cette étude. Ce qui, pour le narrateur, révèle le message caché que contient le langage parlé c'est, plus que l'énoncé logique de ce langage, certains éléments qui accompagnent cet énoncé, et qui ont ceci de particulier, c'est qu'ils sont non pas dictés par la raison, mais émis inconsciemment par le sujet parlant, et possèdent ainsi un caractère de spontanéité qui corrige la circonspection des paroles. Ce sont, nous l'avons vu, la mimique, l'intonation, et le style du discours. Nous avons vu comment le Personnage pouvait les employer indépendamment l'un de l'autre pour éclairer le sens secret d'un message, mais, en fait, il les emploie souvent simultanément. Alors, ils s'additionnent, chacun apportant sa contribution propre, et, en se recoupant l'un l'autre, ils font une sorte de "preuve par trois" de la vérité, ils révèlent une essence qui leur est commune. Voyons le narrateur, aux prises avec le prince des dissimulateurs, le baron de Charlus, mettant en oeuvre cette méthode :

le baron, pour donner le change à ceux qui l'écoutent, tient une conversation mondaine à son favori du moment, un valet de pied, avec lequel il dîne au Grand-Hôtel :

"Oui, malgré mon âge, j'ai gardé le goût de bibeloter, le goût des jolis bibelots, je fais des folies pour un vieux bronze, pour un lustre ancien. J'adore le Beau." Mais... M. de Charlus pesait tellement sur chaque mot et... il les criait tous si fort, que tout ce jeu de scène eût suffi à déceler ce qu'il cachait... (II, 988).

Ici, nous n'avons pas encore les trois signes révélateurs réunis : il nous manque encore la mimique, mais nous avons déjà l'intonation (l'insistance sur chaque mot et l'intensité de la voix) et le style du discours, en l'occurrence le choix d'expressions malheureuses qui peuvent prendre un double sens comme 'bibeloter', les 'jolis bibelots', 'je fais des folies', 'j'adore le Beau' qui suggèrent le 'goût' du baron pour les mignons. Qu'est-ce qui nous vaut ces signes révélateurs ? Le baron, craignant que le notaire qui passait n'ait entendu les propos sordides qu'il échangeait avec son protégé, s'est mis en toute hâte à improviser et la sincérité involontaire de cet impromptu l'a trahi. Le style a révélé ses goûts, l'intonation, sa peur et son désir de donner le change.

Voici une nouvelle fois le narrateur pratiquant sur le baron, lors d'une soirée chez les Verdurin, son art non seulement d'écouter, mais cette fois aussi de regarder. Il ajoute à ses observations ses réflexions personnelles :

Mme Verdurin... demanda : "Avez-vous pris de mon orangeade ?" Alors M. de Charlus, avec un sourire gracieux, sur un ton cristallin qu'il avait rarement et avec mille moues de la bouche et déhanchements de la taille, répondit : "Non, j'ai préféré la voisine, c'est de la fraisettes, je crois, c'est délicieux". Il est singulier qu'un certain ordre d'actes secrets ait pour conséquence extérieure une manière de parler ou de gesticuler qui les révèle... en entendant M. de Charlus dire de cette voix aiguë et avec ce sourire et ces gestes de bras : "Non, j'ai préféré sa voisine, la fraisettes", on pouvait dire : "Tiens, il aime le sexe fort", avec la même certitude que celle qui permet de

condamner, pour un juge, un criminel qui n'a pas avoué... (II, 966).

Que s'est-il passé ? Le baron, nous dit le narrateur, était lors de cette soirée chez les Verdurin 'intimidé comme un collégien', (II, 906). Cette timidité ayant détruit son attitude factice de virilité, il a fait appel à son subconscient qui s'est exprimé spontanément comme 'la femme qu'une erreur de la nature avait mise dans le corps de M. de Charlus' (II, 908). Et dans les paroles de M. de Charlus, ce qui a dévoilé cette femme c'est la mimique (sourire gracieux, moues, déhanchements), l'intonation (un ton cristallin), et le style efféminé de sa prose. Le Charlus viril aurait sans doute répondu quelque chose dans le genre de : "Pas d'orangeade pour moi, Madame, je ne tolère que l'eau!". La femme qui est en lui dit avec grâce 'j'ai préféré', avec préciosité 'la voisine', avec modestie 'je crois' et avec mièvrerie 'la fraîsette' et 'délicieux'. Ce style suave ne peut être que celui d'une femme. Il y a ici, nous dit le narrateur, 'rapport... direct entre le signe révélateur et le secret. Sans se le dire précisément, on sent que c'est une douce et souriante dame qui vous répond...'. (III, 967).

Ici, les trois signes sont concordants et se renforcent mutuellement pour confirmer la vraie nature et, par conséquent, les goûts du baron.

Dans les deux cas que nous venons d'analyser, l'interprétation n'était pas trop difficile car Charlus était momentanément handicapé par l'émotion. Mais nous avons vu, par contre, (notre p. 112) que le Personnage, lors de sa conversation sur la plage de Balbec, ne possédait pas encore l'art de pénétrer les paroles hermétiques du baron alors relativement maître de lui. C'est que le Personnage n'a fait que progressivement l'apprentissage de l'art d'écouter... Cet art, le narrateur, lui, le possède et, se remémorant les signes qui accompagnaient les paroles du baron, il n'a aucune peine à les déchiffrer. Pour plus de facilité, nous reproduisons le passage en question que

nous allons maintenant examiner à la lumière de l'expérience du narrateur :

... je fus bien étonné de l'entendre me dire, en me pinçant le cou, avec une familiarité et un rire vulgaires :  
- Mais on s'en fiche bien de sa vieille grand'mère, hein ? petite fripouille!  
- Comment, Monsieur, je l'adore!...  
- Monsieur, me dit-il en s'éloignant d'un pas, et avec un air glacial, vous êtes encore jeune, vous devriez en profiter pour apprendre deux choses : la première, c'est de vous abstenir d'exprimer des sentiments trop naturels pour n'être pas entendus ; la seconde, c'est de ne pas partir en guerre pour répondre aux choses qu'on vous dit avant d'avoir pénétré leur signification (I, 767).

Les signes qui accompagnent les paroles du baron sont d'abord la minique, qui a ici quelque chose de spécial, c'est qu'elle est volontaire, elle est la clef que le baron tend au Personnage pour qu'il déchiffre son message. Il est évident que le pinçon dans le cou et le rire sont, derrière les paroles apparentes, une invitation au rapprochement et à l'intimité. Par contre le pas qui s'éloigne et l'air glacial veulent dire : "Vous vous méprenez, jeune homme, vous n'êtes qu'un blanc bec qui ne comprend rien aux plaisanteries".

Ensuite, il y a l'intonation, involontaire, elle, qui nous est suggérée par 'familiarité' et par 'vulgaires' ainsi que par les points d'interrogation et d'exclamation qui ponctuent la première partie du discours du baron. Elle trahit le sens de complicité dans la bassesse qui accompagne ses travaux d'approche, et aussi l'émotion qu'il éprouve. Dans la seconde partie de ce discours, l'intonation est toute différente comme nous le fait sentir le mot 'glacial' et aussi le manque complet de signes interrogatifs et exclamatifs dans la longue tirade que nous avons abrégée et où les points finals, succédant aux points finals, donnent au langage quelque chose de figé et d'artificiel qui dénote la reprise du masque.

Enfin, le style du discours du baron révèle à la fois ses sentiments, sa vie secrète, et certains traits de sa personnalité profonde. Dans la première partie, les mots 'fiche', 'fripouille', ainsi que la

tournure familière du 'on', révèlent le fait que, pour le baron, le rapprochement homosexuel s'accomplit souvent dans des milieux vulgaires où, pour se mettre au diapason de l'être désiré, il a pris l'habitude de s'encanailler. Dans la seconde partie, le style est élaboré, emphatique et doctoral. Les mots comme 'Monsieur' (qui remplace 'petite fripouille'), 'abstenir', 'entendus' (pour compris), 'partir en guerre', 'pénétrer leur signification'; la phrase longue et à la construction rigoureuse avec énumération ('la première'... 'la seconde'...); tout cela, par son brusque contraste avec le style trop familier de la première partie, révèle, sous l'apparente douche froide que le baron administre au Personnage, ses sentiments de colère ainsi que sa panique intérieure d'homosexuel repoussé qui craint de s'être trop avancé et bat précipitamment en retraite. Le style trop familier était comme une mise à bas de l'armure mondaine; le style pédant est une reprise hâtive de cette armure et même des armes effilées d'un langage tranchant.

Le Personnage, devenu narrateur, a dépassé la leçon de Charlus. Il est arrivé, grâce aux signes, à pénétrer les couches de plus en plus profondes de cette conversation dont les différents niveaux s'étagent schématiquement comme suit :

Premier niveau : langage logique :

Ce langage est volontaire et ne donne que le sens apparent des paroles échangées :

1. Charlus met en doute la tendresse du Personnage pour sa grand'mère.
2. Le Personnage affirme qu'il adore sa grand'mère.
3. Charlus donne une leçon au Personnage sur la manière d'interpréter ce qu'on lui dit et d'y répondre.

Deuxième niveau : mimique :

Cette mimique est, dans ce cas-ci, volontaire et destinée à donner au

Personnage la clef du message que le baron veut lui faire parvenir :

1. La mimique de Charlus signifie qu'il s'agit d'une plaisanterie et qu'il désire se rapprocher du Personnage.
2. Vive réaction du Personnage choqué dans ses sentiments pour sa grand'mère et qui n'a rien compris au message secret. Charlus interprète cette réaction comme un refus.
3. La mimique de Charlus a pour but d'annuler ses avances précédentes et de faire entendre un désir d'éloignement.

### Troisième niveau (involontaire) :

#### I. L'intonation.

Cette intonation (rendue en partie par la transposition écrite, autrement dit par le style du narrateur), trahit certains des sentiments du baron.

1. L'intonation familière et vulgaire exprime une tendresse qui se sent malhonnête. L'interrogation et l'exclamation décèlent une certaine émotion.
3. L'intonation glaciale suggère, par contraste avec la première partie, la vexation du baron. Son ton maintenant trop monocorde révèle l'effort qu'il fait pour se contrôler.

#### II. Style du discours.

Ce style recoupe ce qu'a dévoilé l'intonation, mais dévoile, en plus, certains traits de la personnalité profonde du baron :

1. Le rapprochement homosexuel s'accompagne inconsciemment chez Charlus d'une notion d'avilissement, d'un besoin de complicité. Il dénote aussi la puissance du désir qui le pousse à s'exposer malgré le danger, pour se rapprocher de celui qu'il convoite.
3. Charlus, devant ce qu'il prend pour un refus, éprouve à la fois la crainte de s'être trahi et la colère et l'amertume de se sentir repoussé. Il possède encore à cette époque énormément d'empire sur lui-même et est capable de réactions d'une extrême rapidité.

Il se remet immédiatement en garde et allonge à son adversaire quelques bottes qui lui servent à la fois à se protéger et à soulager sa colère.

C'est grâce à son expérience que le narrateur a découvert ces trois niveaux. Nous voyons donc quel progrès il a fait sur le Personnage qui, tout en enregistrant automatiquement les signes qui accompagnent le langage, n'avait pas su les interpréter et n'avait découvert que le premier niveau, le plus superficiel... C'est son désir de remédier aux insuffisances du langage logique qui lui a fait regarder et écouter de mieux en mieux ceux qui parlaient. Il a appris à découvrir et à interpréter les signes volontaires et involontaires qui peuvent donner 'la clef d'un langage chiffré' (I, 330). L'interprétation du signe volontaire l'a fait accéder au deuxième niveau, mais en fait, c'est surtout celle du signe involontaire qu'il a pratiquée car elle conduit au niveau le plus profond et le plus révélateur.

Nous comprenons mieux maintenant cette phrase si importante que nous avons citée au début de cette étude et qui résume l'expérience du narrateur :

... ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules... (III, 718).

Donc c'est la 'manière' de parler, plus que le sens logique apparent des propos émis, qui est importante et révélatrice et cette 'manière' comprend, nous l'avons vu, la mimique, l'intonation, et le style du discours proprement dit. Cette manière est parfois volontaire, affectée par le sujet parlant en vue de produire un certain effet. Mais, dès que le sujet cesse de se surveiller, sa manière naturelle, involontaire, revient au galop et c'est surtout elle qui intéresse le narrateur. C'est elle qui s'oppose à ce que les gens 'veulent'

II

LE SOUVENIR

LE SOUVENIR

Revenons-en à l'apprentissage du Personnage qui consiste, en ce qui nous concerne, à trouver les moyens de communication les plus efficaces pour traverser les barrières qui séparent les êtres. Nous avons vu qu'en pratiquant un certain art de regarder et d'écouter il est arrivé, en dépit de certaines déficiences du langage parlé, à franchir ce 'seuil infranchissable du petit univers spécial' (II, 37) (notre p. 6) que chacun porte en soi. Il lui reste à trouver l'art non seulement de comprendre, mais de s'exprimer, de façon à faire pénétrer les autres dans son propre univers. Mais, avant d'aborder ce dernier point, et par un chemin qui du reste nous y mènera, examinons d'abord s'il n'est pas d'autre moyens que le langage pour se rapprocher des êtres.

Nous avons vu dans notre première partie, à propos de la rencontre d'Aimé à Paris par le Personnage (notre p. 14), qu'un souvenir commun pouvait rapprocher des êtres totalement différents. Ceci se confirme au cours de A la recherche et nous voyons ainsi le Personnage, devenu vieux, retrouver à Paris notre ami Legrandin plus précieux, plus snob, plus agaçant que jamais, et se sentir pourtant étrangement uni à lui. C'est qu'ils ont quelque chose d'extrêmement précieux en commun : le souvenir de Combray. Et le narrateur commente : 'Certains souvenirs sont comme des amis communs, ils savent faire des réconciliations ; jeté au milieu des champs... le petit pont de bois nous unissait Legrandin et moi, comme les deux bords de la Vivonne' (II, 154).

Autrement dit, le pouvoir de rapprochement du souvenir tient au fait qu'il introduit un élément commun entre des êtres étrangers. C'est cet élément commun, terrain d'entente où peut se développer la sympathie, qui devient le trait d'union entre ces êtres et leur permet de communiquer, tout différents qu'ils soient, comme le montre

très bien le narrateur par l'image du petit pont de bois qui unit les deux rives opposées de la Vivonne.

Cette remarque nous paraît importante et vaut la peine que nous nous y arrêtions. Que la participation à un élément commun soit nécessaire à la communication n'a rien d'extraordinaire puisque, étymologiquement, le mot "communication" dérive de "communis", commun, et de "communicare" qui signifie "s'associer à", "participer à", aussi bien que "être en relation avec". Toujours étymologiquement, c'est parce qu'ils "communient", c'est-à-dire participent à la Divinité que les fidèles "communiquent", autrement dit sont en relation les uns avec les autres. Les deux dérivés de "communicare" sont encore tellement bien associés que, pour désigner l'exclusion de la "communion" des fidèles, on emploie le terme d'"excommunication".

Pareillement, dans A la recherche, c'est la participation à quelque chose de commun qui établit la communication et c'est la découverte de cet élément commun qui permet de dévoiler les liens secrets qui unissent les êtres en apparence si hétérogènes.

Passons en effet brièvement en revue les quelques communications réussies que nous avons pu observer dans les rapports humains. Nous verrons qu'elles se ressemblent toutes en ceci, c'est qu'elles se produisent quand, pour l'une ou l'autre raison, les êtres participent à un élément commun qui les rapproche. Entre le Personnage et Aimé, c'était le souvenir (notre p. 14) ; entre les étrangers réfugiés par temps de brouillard dans un café, c'était la légère peur éprouvée devant le 'cataclysme' (notre p. 16) ; entre Françoise et le Personnage, tous deux âgés, c'est une certaine sensibilité propre au Personnage, mais que Françoise a acquise, à force de vivre de sa vie (notre p. 46) ; entre le Personnage et Saint-Loup, c'est l'expérience d'une souffrance amoureuse semblable (notre p. 53) ; entre le Personnage et sa mère, c'est l'amour mutuel, auquel viennent s'ajouter, quand il s'agit du Personnage et de sa grand'mère, la confiance

réci-proque et une sensibilité identique qui les unit autant qu'un duo de grands artistes parfaitement accordés, quand ils échangent leurs messages sur la cloison mitoyenne de leur chambre. Quant à cette communication extraordinaire que nous avons pu observer entre certains invertis et, notamment, entre le baron de Charlus et Jupien (notre p. 68) et dont nous avons signalé qu'elle était un rapprochement dans la complicité (notre p. 69), nous voyons maintenant que cette complicité est très exactement la participation à un délit commun. Le baron et Jupien participent au même désir illicite et font partie de cette race maudite frappée d'une même excommunication (II, 616). S'ils sont capables d'arriver spontanément à une telle perfection dans la communication, c'est parce que leur participation à un même vice en fait des 'compatriotes' qui se rencontrent à l'étranger' et que, dans ces conditions, 'l'entente se fait d'elle-même' (II, 605). Venons-en enfin à cette impression si douce qui rapproche le Personnage d'Albertine lors de leur promenade au Bois. C'est la perception de l'anneau commun formé par leurs bras, ainsi que celle de la qualité commune de leurs ombres, qui la provoque en révélant au Personnage l'affinité secrète qui le lie à celle qu'il aime (notre p. 87). Les ombres au 'dessin ravissant' sont en effet un symbole magnifique à la fois des éléments qui diversifient les êtres, et de ceux qui leur sont communs. Chacune d'elles a en effet une "forme" particulière, son dessin, mais chacune d'elles a aussi une "nature essentielle" qui leur est commune et qui leur permet de se 'fusionner' sans que cette nature n'en soit affectée. Chaque fois que le Personnage perçoit chez les êtres cet élément commun, leur essence se dégage en même temps que leur beauté. C'est en percevant l'élément commun qui existe entre Saint-Loup et la catégorie des nobles, qu'il a vu se révéler l'essence de son ami et une beauté qui a transformé celui-ci en 'oeuvre d'art'. C'est aussi quand il a perçu l'élément commun qui relie la petite bande des jeunes filles de Balbec à une haie en fleurs, qu'il a vu se dégager leur essence et

leur beauté, rendues si tangibles, si assimilables, qu'il a eu l'impression de pouvoir les butiner.

C'est à propos du souvenir que nous avons parlé de la signification de l'élément commun dans la communication, et il nous a paru utile de nous arrêter un instant pour montrer la présence de cet élément commun dans toutes les communications réussies que nous avons pu observer dans les rapports humains. Après cette importante parenthèse, revenons en au souvenir. Il est donc le terrain commun où des êtres peuvent se rencontrer en dépit de leurs dissemblances. Mais notons que la communication obtenue par ce souvenir qu'on peut qualifier de "volontaire", puisqu'on l'éprouve à volonté, est une communication synchronique et non pas "diachronique" (1). Elle s'établit entre deux êtres situés au même niveau dans le temps, mais non pas entre par exemple le Legrandin de jadis et le Personnage de maintenant. Or, il n'y a pas que les rapports simultanés qui créent des obstacles entre les êtres, il y a aussi l'action du temps qui sépare ceux qui étaient les plus étroitement unis, comme le Personnage et sa grand'mère. Le souvenir volontaire permet de surmonter les premiers obstacles, mais hélas pas les seconds. A quoi sert-il en effet au Personnage d'avoir les mêmes souvenirs que sa grand'mère, maintenant qu'elle est morte et qu'il ne peut plus les partager avec elle ? Et même si sa grand'mère ressuscitait, comment pourrait-elle encore communiquer avec lui alors que lui-même a changé, que l'adolescent qui se sentait si bien en harmonie avec elle a lui aussi disparu dans le temps, n'est plus qu'un des multiples "moi" qui se sont graduellement détachés de lui ? Il faudrait trouver l'élément commun qui remettrait le Personnage en contact à la fois avec son "moi" perdu et avec sa grand'mère disparue.

Cet élément commun existe-t-il ? Heureusement oui, et il est en apparence bien insignifiant pour permettre un tel résultat. C'est une sensation perçue par le Personnage et qui se trouve être identique à une sensation qu'il a éprouvée un jour, dans le passé, et qui

déclenche le mécanisme de la célèbre 'mémoire involontaire'; ainsi nommée parce que cette mémoire, qui fait resurgir le passé dans toute sa vérité devant celui qui l'éprouve, ne s'exerce pas à volonté mais dépend de la perception d'une sensation fortuite. En voici un exemple. A Balbec, au temps de leur merveilleuse entente, la grand'mère était venue un soir aider le Personnage à se coucher et, l'arrêtant alors qu'il avait déjà les mains sur les boutons de ses bottines, avait tenu à le déchausser elle-même (I, 668). Lors d'un nouveau séjour à Balbec, après la mort de la grand'mère, c'est l'atouchement de ces boutons de bottine qui va être l'élément commun, la sensation identique capable de déclencher tout le mécanisme du souvenir involontaire et qui mettra le Personnage en communication immédiate et parfaite non seulement avec son "moi" perdu, mais avec la 'réalité vivante' de sa grand'mère :

Bouleversement de toute ma personne... je me baissai... pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identique, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi... Je venais d'apercevoir dans ma mémoire... le visage... de ma grand'mère... non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable dont, pour la première fois depuis... son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante (II, 756).

Le moi que j'étais alors, et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé... (II, 757).

Voici donc le moyen qui permet la communication "diachronique" qui complète les moyens de communication synchroniques en donnant à la communication une dimension dans le temps qui lui permet de traverser les années et de vaincre la solitude. Mais, en fait,

la mémoire involontaire ne se contente pas de recréer un contact perdu. Elle l'enrichit de l'expérience acquise par le sujet pendant le temps écoulé entre la perception de la première sensation et de la seconde. Or, depuis la mort de sa grand'mère, le Personnage n'a pas cessé de subir, inconsciemment son influence :

... /un/ mort continue à agir sur nous. Il agit même plus qu'un vivant parce que la véritable réalité n'étant dégagée que par l'esprit, étant l'objet d'une opération spirituelle, nous ne connaissons vraiment que ce que nous sommes obligés de recréer par la pensée, ce que nous cache la vie de tous les jours... (II, 770).

De sorte qu'à la perception qu'il avait de sa grand'mère au moment où elle l'aidait à se déchausser, est venu s'ajouter tout le travail accompli par son esprit. La vue qu'il a de sa grand'mère étant la fusion de deux images, l'image originale transmise par la mémoire involontaire et l'image présente éclairée par l'expérience, cette vue est donc stéréoscopique, possède un relief temporel et donne à la communication une profondeur de pénétration non pas seulement de l'être à l'être dans le simultané, mais de l'être à l'être à travers le temps.

Et voilà pourquoi le Personnage peut maintenant non seulement communiquer, comme il le faisait jadis, sa souffrance à sa grand'mère (notre p. 97), mais encore faire ce qu'il n'avait pas fait jusqu'alors, partager les souffrances qu'elle-même a éprouvées à son sujet. Une autre expérience de la mémoire involontaire par le Personnage nous montre très bien cela. Lors de son premier voyage en train avec sa grand'mère, il avait bu de la bière, malgré la détresse qu'il savait lui infliger. Puis il avait contemplé longuement, dans son ivresse, le store bleu de la fenêtre du wagon (I, 652). Lors de son second séjour à Balbec, la vue d'un store bleu identique déclenche en lui tout le processus du souvenir involontaire :

Je m'installai dans un wagon où j'étais seul... Je baissai le store bleu... Mais aussitôt je vis ma grand'mère, telle

qu'elle était assise dans le train à notre départ de Paris à Balbec, quand, dans la souffrance de me voir prendre de la bière, elle avait préféré ne pas regarder, fermer les yeux et faire semblant de dormir. Moi qui ne pouvais supporter autrefois la souffrance qu'elle avait quand mon grand-père prenait du cognac, je lui avais infligé celle, non pas même seulement de me voir prendre... une boisson qu'elle croyait funeste pour moi, mais je l'avais forcée à m'y aider, à me le conseiller, dans une résignation suprême dont j'avais devant ma mémoire l'image muette, désespérée, aux yeux clos pour ne pas voir (II, 785).

Non seulement, il peut maintenant partager sa souffrance à elle, mais sa grand'mère règne suprême dans son coeur. Autrefois, malgré tout son attachement pour elle, l'attrait des choses ou du désir pouvait le faire s'éloigner d'elle. Ainsi, il fut un temps où les 'jeunes filles en fleurs' avaient éclipsé la grand'mère et où un voyage loin d'elle eût souri au Personnage, si ç'avait été pour les retrouver (I, 833). Mais à présent, ni l'appel du désir, ni celui de la beauté ne pourraient le détacher de sa grand'mère :

Un tel souvenir, comme un coup de baguette, m'avait de nouveau rendu l'âme que j'étais en train de perdre depuis quelques temps ; qu'est-ce que j'aurais pu faire de Rosemonde quand mes lèvres tout entières étaient parcourues seulement par le désir désespéré d'embrasser une morte ? ... je rejoignis la falaise... j'entendis sans y répondre l'appel des aubépines (II, 785).

Il y a dans A la recherche bien des expériences de ce phénomène de la mémoire involontaire, mais nous ne les citerons pas, d'abord parce qu'elles ne sont que trop connues, qu'il s'agisse de la petite madeleine ou de toute la cascade de souvenirs qui assaille le Personnage devenu vieux, dans la cour de l'hôtel de la princesse de Guermantes, ensuite parce que, dans tous ces autres cas, elle met le Personnage en communication non pas avec les êtres, mais avec les choses et que nous ne traitons guère ici cet aspect de la communication. Mais ce qui importe, c'est la leçon que le Personnage tire de toutes ces expériences, lors de sa célèbre méditation dans la bibliothèque du prince. Puisque ses dernières expériences ont mis le Personnage en contact avec l'essence des choses, il est normal

qu'il y parle des choses et non des êtres. Mais si nous songeons que les deux expériences similaires que nous avons choisi de citer l'ont mis en contact avec l'essence non pas d'une chose, mais d'un être, sa grand'mère, nous croyons pouvoir, sans trahir le narrateur, appliquer sa méditation aux rapports humains et remplacer dans le texte le mot 'choses' par le mot 'êtres'. Voici ce texte :

L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue... etc... cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices. Il languit dans l'observation du présent où les sens ne peuvent la lui apporter, dans la considération d'un passé que l'intelligence lui dessèche, dans l'attente d'un avenir que la volonté construit avec des fragments du présent et du passé auxquels elle retire encore de leur réalité en ne conservant d'eux que ce qui convient à la fin utilitaire, étroitement humaine qu'elle leur assigne (III, 872).

Notons, dans ce passage, ce que le narrateur nous dit du "moi" qui renaît ainsi en lui. Ce "moi", supérieur à la fois au "moi" passé et au "moi" présent, de la même manière que la grand'mère resuscitée était supérieure à la fois à la grand'mère de jadis et à l'image présente qu'en avait gardée le Personnage, ce "moi", donc, situé hors du temps, n'est pas aveuglé par ses intérêts et peut voir se dévoiler non pas le côté utilitaire et étroitement humain des choses et des êtres, mais leur essence, et le narrateur, pour mieux nous faire comprendre cette idée, ajoute :

... qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps...

La mémoire involontaire, c'est donc le miracle qui permet au Personnage qui rampait péniblement à terre de 'décoller' brusquement

et de s'élever 'lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir' (III, 585). Elle le fait accéder à une hauteur de vue d'où tous les liens qui unissent les êtres se révèlent à lui. Ces êtres qui, à première vue, semblaient aussi séparés que le côté de chez Swann et le côté de Guermantes, lui paraissent, dès que son "moi" les contemple à partir des hauteurs du souvenir, aussi liés que les deux 'côtés' contemplés du haut de son clocher par le curé de Combray. D'une certaine hauteur spaciale, la vue qu'on a, dit le curé, est grandiose, et surtout, 'on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre, comme le cours de la Vivonne et les fossés de Saint-Assise-Lès-Combray, dont elle est séparée par un rideau de grands arbres...' (I, 106). De même, à partir d'une certaine hauteur temporelle, on voit apparaître tout le réseau de communication qui relie tous ces êtres qui avaient jusqu'alors, eux aussi, paru être séparés les uns des autres par un rideau.

Comme la vie n'a à sa disposition qu'un répertoire limité de sensations, elle est parfois obligée de les répéter et on peut dire que, paradoxalement, le temps qui s'écoule ne fait pas que séparer les êtres. Dans l'esprit du Personnage, les souvenirs volontaires et involontaires, synchroniques et "diachroniques", se multiplient au fur et à mesure qu'il vieillit et tissent entre lui-même, les êtres, et les événements, tout un réseau qui renverse les illusives barrières :

Certes s'il s'agit uniquement de nos coeurs, le poète a eu raison de parler des "fils mystérieux" que la vie brise. Mais il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres, un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications (III, 1030).

Voilà donc le moyen idéal de communication : le souvenir qui crée les liens communs, et surtout le souvenir involontaire qui dévoile l'essence des êtres et leurs liens secrets. Pourquoi alors

ne pas s'en tenir à ce dernier moyen? Pourquoi chercher autre chose ? C'est qu'il offre un défaut, un seul, mais grave : il ne se présente qu'occasionnellement, de façon fortuite, et il est fugace :

/Ce/... trompe-l'oeil qui mettait près de moi un moment du passé incompatible avec le présent, ce trompe-l'oeil ne durait pas. Certes, on peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus des forces de nous-mêmes que feuilleter un livre d'images... Il n'en avait plus été de même dans les trois souvenirs que je venais d'avoir... (III, 873).

Aussi, cette contemplation de l'essence des choses et des êtres, le Personnage prend-il la décision de s'y attacher, de la fixer. Mais comment ? Par quel moyen ? (III, 876). Uniquement en accomplissant un travail qui, lui, requiert ces fameuses forces de l'esprit que, nous l'avons vu, le souffrance aide à développer (notre p. 86). Pour pouvoir prolonger les impressions volatiles et les goûter davantage, le Personnage sent qu'il doit faire l'effort de 'tâcher de les connaître plus complètement là où elles se /trouvent/, c'est-à-dire /en lui-même/, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs' (III, 877).

C'est donc en soi-même que l'on peut, grâce à un certain travail, arriver à l'objet de la connaissance. Ceci nous permet de considérer de façon nouvelle cet aphorisme, à première vue si pessimiste du narrateur, sur l'irrémissible solitude humaine :

Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée. La mémoire en s'affaiblissant les relâche, et malgré l'illusion dont nous voudrions être dupes et dont, par amour, par amitié, par politesse, par respect humain, par devoir, nous dupons les autres, nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire ment (III, 450).

Ce texte semble tragique. Mais, à la lumière du texte que nous avons cité juste auparavant, il est une tout autre façon de le regarder, un peu à la façon dont, quand le pessimiste dit d'un verre qu'il est à moitié vide, l'optimiste, lui, peut tout aussi

justement affirmer qu'il est à moitié plein. En fait, nous pouvons retirer de cette citation en apparence désespérée un précieux bilan positif. Il suffit de supprimer les "ne... que" défaitistes et d'en ajouter au contraire, là où ils donnent de l'espoir, pour pouvoir interpréter cette phrase de la façon suivante :

Les liens entre un être et nous existent dans notre pensée. Ce n'est qu'en s'affaiblissant que la mémoire les relâche. Nous existons seuls, /bien sûr/. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, /mais qui, heureusement,/ connaît les autres en soi...

Donc c'est en moi-même et, pour reprendre cette fois les termes exacts du narrateur, ce n'est qu'en soi-même, qu'on peut connaître les autres. Comment ? Nous en revenons à cette méthode que nous avons déjà notée à propos du langage. Il existe une certaine façon de percevoir les signes qui révèlent alors leur essence non pas à l'esprit mais au coeur, sous la forme d'une impression authentique, mais confuse. Il faut alors que l'intelligence travaille pour clarifier cette impression et la traduire dans un langage compréhensible pour soi-même et pour les autres. Ces impressions sont difficiles à déchiffrer, mais elles méritent l'effort qu'elles demandent : elles seules contiennent une vérité profonde 'car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit' (III, 878).

Résumons les points importants pour nous de cette expérience de la mémoire involontaire et de ce que cette expérience a fait découvrir au Personnage. Primo, l'essence des choses et des êtres, ce ne sont pas les êtres qui la lui communiquent volontairement, leur intelligence parlant à son intelligence. C'est au contraire la vie elle-même qui lui communique, malgré lui et malgré eux, des impressions

dont il perçoit intuitivement le sens mais qui sont encore obscures pour son intelligence (I, 878). Secundo, le "moi" véritable du Personnage, seul capable de jouir de l'essence des choses et des êtres, ne se manifeste 'qu'en dehors de l'action, chaque fois que le miracle d'une analogie' (III, 871) fait échapper le Personnage à l'emprise du présent. Tertio, pour prolonger cette jouissance et pouvoir à la fois la clarifier et la traduire, il faut...

... 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 /qu'on a/ senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire oeuvre d'art (III, 879) ?

Donc, c'est à partir d'une sensation qui, à cause de son analogie encore obscure avec une autre, cause dans le Personnage une impression, que doit se faire la réception de ce qu'il y a d'essentiel dans un message. Mais, pour pouvoir éterniser cette essence, il faut clarifier l'impression et la convertir en un équivalent spirituel. Ce travail, qui permettra au Personnage non seulement de goûter cette essence, mais encore de la communiquer à son tour, c'est celui de l'artiste en général et de l'écrivain en particulier. Mais comment s'y prend-on pour pratiquer cette conversion qui est oeuvre d'art ? Le moment est venu pour nous d'examiner, en compagnie du Personnage, la méthode des grands artistes qu'il a connus et d'en tirer, en même temps que lui, de précieuses leçons.

---

III

...

L'ART ET LE PERSONNAGE

L'ART ET LE PERSONNAGE

Le théâtre

Sur ce que nous avons appelé au début de notre étude "le théâtre du monde", les gens s'enferment chacun dans un petit univers spécial qu'ils tâchent de rendre infranchissable. Ils fuient, se dérobent, s'expriment mal, mentent, et il faut beaucoup d'attention et une longue patience pour arriver à les pénétrer. Mais le vrai théâtre, lui, se doit de nous communiquer l'âme de ses personnages dans le très court laps de temps dont il dispose. Comment s'y prend-il ?

Nous n'évoquerons ici que très rapidement l'art de l'auteur qui arrive à éclairer l'intérieur de ses personnages en ne leur faisant dire, dans un style significatif, que des choses essentielles et en révélant leur vraie pensée par des apartés candides, des entretiens avec des confidents ou des monologues. A la lecture, tout ceci serait suffisant. Mais au théâtre, il faut que cela soit rendu par le jeu des acteurs. Un acteur, c'est quelqu'un qui doit pouvoir lire les signes dans l'oeuvre d'un auteur. Son art, puisqu'on appelle un acteur un interprète, c'est de les interpréter, de les traduire le mieux possible par son jeu de scène. Pour cela, il faut qu'il s'identifie tellement avec le personnage qu'il incarne qu'il en arrive à penser et à sentir comme lui, à émettre les signes involontaires que ce personnage aurait émis et qui auraient révélé son essence. Dans le langage du théâtre, c'est l'auteur qui fournit le style du discours, mais c'est l'acteur qui fournit la mimique et l'intonation qui l'accompagnent. Plus grand est l'acteur, mieux les signes qu'il émet sur scène donnent sa valeur au style.

La Berma, la grande actrice que le Personnage, après une première déception, a fini par apprécier et admirer, s'est tellement assimilée à la Phèdre de Racine que l'âme de l'une s'est répandue dans l'âme de l'autre pour former une âme unique, semblable à nulle autre, l'âme

d'une Phèdre-Berma qui vit son rôle avec une telle sincérité qu'elle trouve spontanément les attitudes et les intonations qui la révèlent. C'est ce qui fait la différence entre le jeu naturel de la Berma et le jeu superficiel des acteurs qui l'entourent. Parce que ces derniers n'ont pas assimilé leur personnage, leurs intentions restent extérieures et s'ajoutent comme une bordure à leur voix ou à leur mimique, tandis que la Berma, ayant intériorisé les intentions de Phèdre, les ayant faites siennes, peut les traduire spontanément par une diction et des attitudes de la plus grande simplicité. Nous avons vu, à propos du langage, que ce qui comptait, bien plus que les paroles volontaires, c'étaient les signes involontaires qui révèlent l'âme. L'artiste qu'est la Berma a compris cela. Son attitude en scène est certes faite de raisonnements, mais de raisonnements ayant perdu leur origine volontaire. Autrement dit, la Berma en s'identifiant à Phèdre, prend l'attitude que lui dicte un raisonnement involontaire et c'est cette attitude, d'origine involontaire et par cela même authentique, qui rend son jeu...

... si transparent, si rempli de ce qu'il interprète que lui-même on ne le voit plus, et qu'il n'est plus qu'une fenêtre qui donne sur un chef-d'oeuvre... (II, 47)

... tout cela, voix, attitudes, gestes, voiles, n'était autour de ce corps d'une idée qu'est un vers... que des enveloppes supplémentaires qui, au lieu de la cacher, rendaient plus splendidement l'âme qui se les était assimilée et s'y était répandue, que des coulées de substances diverses, devenues translucides, dont la superposition ne fait que réfracter plus richement le rayon central et prisonnier qui les traverse... Telle l'interprétation de la Berma était, autour de l'oeuvre, une seconde oeuvre vivifiée aussi par le génie (II, 49).

La leçon de la Berma, c'est qu'un artiste, pour traduire l'âme d'un personnage, pour arriver à la communiquer à son public, doit d'abord s'identifier si intimement avec ce personnage que, vivant de sa vie, il trouve spontanément la manière involontaire de s'exprimer qui aurait révélé ce personnage. Et ce personnage, tout en étant lui-même, portera la marque de son créateur. Racine, tout comme

Flaubert de son héroïne, aurait pu dire "Phèdre, c'est moi", car il avait su devenir Phèdre, mais cependant une Phèdre unique, celle de Racine. Et la Berma, après avoir intériorisé Phèdre, aurait pu faire la même assertion. C'est ainsi que le narrateur, en essayant d'intérioriser les êtres qu'il a connus, arrivera peut-être à nous communiquer non seulement leur âme, mais la sienne.

### La peinture

L'artiste peintre cherche, lui aussi, à déchiffrer le monde qui l'entoure et à nous communiquer sa vision. Comment s'y prend-il ? Avant d'aborder la technique du grand peintre Elstir, peut-être serait-il bon d'examiner celle d'une artiste mineure et dont l'art, s'il n'est pas d'un peintre, est tout de même un art visuel. Il s'agit d'Odette et de son talent pour se composer des parures si harmonieuses que le Personnage les contemple avec émerveillement.

Odette, si sotte, si peu intellectuelle, ne participe guère au monde fascinant des idées philosophiques. Mais elle possède un don : le goût de la toilette porté à un degré suprême et qui fait de sa parure une oeuvre d'art. Que fait Odette ? Elle se choisit une toilette qui semble au narrateur en parfaite harmonie avec les allées du Bois où elle se promène, avec les pelouses, les arbres, les fleurs de la saison, les tonalités de l'heure :

... sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique, les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois (I, 637).

Quand nous disons qu'Odette a "choisi", ce n'est pas tout à fait vrai. Comme le Personnage le découvrira lui-même, un artiste n'est pas libre de choisir les matériaux qui constitueront son oeuvre (III, 879).

Ces matériaux lui sont imposés par la vie et sa tâche n'est que celle d'un interprète et d'un compositeur. Odette ne "choisit" pas, elle "compose", elle fait très exactement un tout de différentes parties. Odette, artiste désintéressée (car sa toilette, elle la porte pour son propre plaisir, par amour du beau, avant que de la porter pour ses amis)(I, 636), Odette donc, s'est laissé dicter par la nature un message qu'elle a fort bien interprété et qui a guidé son choix, puisque le lien qui unit sa toilette à la saison est celui qui était 'nécessaire, unique'. Elle a mis sa gloire à obéir au matin, au printemps, au soleil (I, 637). Elle n'est que la grande prêtresse qui sert son art :

... je comprenais que ces canons selon lesquels elle s'habillait, c'était pour elle-même qu'elle y obéissait, comme à une sagesse supérieure dont elle eût été la grande prêtresse ; car s'il lui arrivait qu'ayant trop chaud, elle entr'ouvrit ou même ôta tout à fait et me donnât à porter sa jaquette qu'elle avait cru garder fermée, je découvrais dans la chemisette mille détails d'exécution qui avaient eu grande chance de rester inaperçus, comme ces parties d'orchestre auxquelles le compositeur a donné tous ses soins, bien qu'elles ne doivent jamais arriver aux oreilles du public... (I, 638).

Quel est le résultat ? Odette, qui a intériorisé la saison, a réalisé une création qui est à la fois une émanation de la saison et une émanation d'elle-même. Cette toilette est l'analogue qu'Odette a su trouver à la saison et qui est si parfait qu'Odette, en la revêtant, semble s'incarner dans la nature. Les liens secrets qui l'unissent à cette dernière se révèlent et Odette, tout en restant Odette, se métamorphose, aux yeux du Personnage, en une merveilleuse fleur :

... sur le sable de l'allée, tardive, alentie et luxuriante comme la plus belle fleur et qui ne s'ouvrirait qu'à midi, Mme Swann apparaissait, épanouissant autour d'elle une toilette toujours différente... puis elle hissait et déployait sur un long pédoncule... le pavillon de soie d'une large ombrelle de la même nuance que l'effeuillaison des pétales de sa robe (I, 636).

Odette, pour 'composer' sa toilette, a inconsciemment procédé

par analogie et c'est cette analogie qui a exprimé, en même temps que la beauté d'une telle harmonie, un peu de l'essence d'Odette et de celle de la saison.

Si l'humble talent d'Odette est déjà tellement expressif, quelle sera la puissance révélatrice de celui du grand peintre Elstir ? Cette puissance est extraordinaire et nous voyons le Personnage envahi, dès qu'il pénètre dans son atelier, par un parfait bonheur et le sentiment de pouvoir, grâce aux admirables études qui l'entourent, s'élever à une connaissance poétique, féconde en joies (I, 834) de bien des choses qu'il n'avait même pas distinguées jusqu'alors.

Comment Elstir a-t-il procédé ? Voyons ce que le narrateur nous dit, à propos de son esquisse des Creuniers :

... cette mer, Elstir, comme ceux qui rêvaient dans ces barques engourdies par la chaleur, en avait jusqu'à une telle profondeur goûté l'enchantement qu'il avait su rapporter, fixer sur sa toile, l'imperceptible reflux de l'eau, la pulsation d'une minute heureuse et, en voyant ce portrait magique, on ne pensait qu'à courir le monde pour retrouver la journée enfuie dans sa grâce instantanée et dormante (I, 902).

Donc Elstir, de même que la Berma a intériorisé Phèdre et Odette, le printemps, a d'abord intériorisé le spectacle qui le touchait. Au moment où cette intériorisation s'est accomplie en lui, à une grande profondeur, l'essence du paysage et du moment, entrant en contact intime avec son âme, y a creusé une impression aussi unique que la substance dans laquelle elle s'est marquée. Cette impression, en l'occurrence l'enchantement que le peintre savoure, tenant à la fois au paysage, à l'heure fugace, et à lui-même, a été le terrain commun où ces essences respectives ont pu se rencontrer et fusionner. C'est pourquoi la peinture d'Elstir, si elle est fidèle à son impression, rendra non seulement le paysage lui-même, mais l'interaction unique qui a eu lieu entre ce paysage, l'heure, et l'âme. Et c'est, en fait, ce qui arrive dans ce tableau (que l'art du narrateur a su magnifiquement transposer) : les barques 'engourdies' et la journée à la grâce

'dormante' participent à la rêverie ensommeillée d'Elstir. L'imperceptible 'reflux' de l'eau, la 'pulsation' de la minute 'heureuse' battent au même rythme que son coeur. Voilà pourquoi le paysage peint par Elstir est à la fois authentique et unique. Il exprime la vérité du paysage telle qu'elle s'est imprimée en lui. C'est la vérité, et c'est cela qui rend son oeuvre universelle, mais c'est aussi sa vérité, et c'est cela qui la rend unique. En traduisant son impression, il a à son tour mis son empreinte sur le paysage.

Tous les objets peints ainsi par Elstir deviennent uniques. Voici, par exemple, des roses qu'il a peintes pour Mme Verdurin et qui, tout en étant les roses qui furent un jour vivantes, dans toute leur fraîcheur, sont aussi ses roses, leur portrait à demi-ressemblant :

A demi seulement, Elstir ne pouvant regarder une fleur qu'en la transplantant d'abord dans ce jardin intérieur où nous sommes forcés de rester toujours. Il avait montré dans cette aquarelle l'apparition des roses qu'il avait vues et que sans lui on n'eût connues jamais (II, 943).

Nous avons vu le travail préparatoire à l'exécution de l'oeuvre, l'approfondissement de l'impression. Nous avons vu aussi le produit fini qui est si beau que le narrateur n'hésite pas à le qualifier de 'portrait magique' (I, 902). Mais nous n'avons pas vu quel procédé, conscient ou inconscient, Elstir employait pour traduire cette impression. Le narrateur va nous le dire dans un passage très important :

... ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec, mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et que, si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables, et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion (I, 835).

Et le narrateur, pour mieux faire comprendre ce qu'il veut dire par là, ajoute :

Parfois à ma fenêtre, dans l'hôtel de Balbec... Il m'était arrivé, grâce à un effet de soleil, de prendre une partie plus sombre de la mer pour une côte éloignée... Bien vite mon intelligence rétablissait entre les éléments la séparation que mon impression avait abolie... Mais les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'oeuvre d'Elstir. Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui, comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation (I, 836).

Ces deux passages sont riches de signification. Ce que le Personnage découvre ici, c'est que les notions de l'intelligence sont étrangères aux impressions véritables. Or, ces notions de l'intelligence désignent les choses par leur nom. Autrement dit, elles établissent des distinctions entre ces choses. Elles les séparent. Ce sont ces mêmes notions de l'intelligence que nous avons vues à l'oeuvre dans les rapports humains, mettant la barrière de la séparation entre les êtres. Or, ces séparations n'existent pas dans la nature 'telle qu'elle est, poétiquement'. Cette nature poétique est donc un monde où règne entre les choses et les êtres une libre communication. Pour y accéder, il suffit d'empêcher ces notions de l'intelligence d'interférer avec les impressions véritables et il faut traduire celles-ci telles qu'on les a perçues. En fait, Elstir ne "choisit" pas arbitrairement la métaphore comme moyen d'expression. Elle lui est imposée nécessairement par sa vision des choses, et il l'emploie parce que, seule, elle est capable de rendre fidèlement cette vision. Et ce qui vaut pour Elstir devrait normalement valoir pour tous les artistes capables comme lui de 'voir la nature telle qu'elle est, poétiquement', c'est-à-dire sans démarcation entre les éléments qui la constituent. Leur seul moyen d'expression possible devrait être la métaphore, la figure qui révèle l'élément commun des choses.

D'Elstir, le Personnage apprend non seulement la façon dont un artiste doit s'exprimer, mais aussi la façon dont il doit vivre. Elstir aime les êtres d'une façon bien supérieure à celle d'un Saint-Loup. C'est que Saint-Loup cherche à plaire, tandis qu'Elstir aime

à donner, à se donner. Et pourtant, faute de trouver une société qui le comprenne, il vit dans un isolement que le monde réprouve (I, 828). Mais cet isolement n'est en réalité pas une façon de se couper du monde, mais de mieux communiquer avec lui. Car Elstir fait au monde le don généreux de ce qui contient l'essentiel de lui-même, de ce qui pour s'élaborer requiert la solitude, son oeuvre :

Et sans doute... avait-il pensé dans sa solitude même... que par le moyen de ses oeuvres, il s'adressait à distance ... à ceux qui l'avaient méconnu ou froissé. Peut-être alors vécut-il seul, non par indifférence, mais par amour des autres et... destinait-il son oeuvre à certains, comme un retour vers eux où, sans le revoir lui-même, on l'aimerait, on l'admirerait, on s'entretiendrait de lui... (I, 828).

Cette communication à distance entre un artiste et son public existe-t-elle vraiment, ou bien est-ce une illusion d'Elstir ? En fait, selon le narrateur, elle existe. Un grand peintre arrive à communiquer sa vision au monde, et cette vision est quelque chose de si précieux que le public qui l'apprécie peut rester des heures en contemplation devant l'oeuvre d'art avec laquelle il échange un muet dialogue. Un Vermeer, par exemple, a pu mettre tant de signification et de beauté dans un petit pan de mur jaune qu'un admirateur, en l'occurrence Bergotte malade, en arrive à donner sa vie pour en prolonger la contemplation :

/Bergotte/... remarqua pour la première fois... la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient ; il attachait son regard comme un enfant... au précieux petit pan de mur... Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune. Il sentait qu'il avait imprudemment donné la première pour le second (III, 187).

Et cette offrande de l'âme pour l'âme, c'est la récompense suprême que peut espérer l'artiste.

Résumons les leçons apportées au Personnage par Elstir et qui concernent l'art de communiquer au public la vérité qu'il a perçue. Primo, il faut interioriser ses impressions et les goûter à une

grande profondeur ; secundo, il faut empêcher certaines notions de l'intelligence de venir dresser leurs barrières dans l'univers poétique, sans démarcations, que l'impression a perçu ; tertio, cette impression ne peut se traduire que par l'emploi de la métaphore, quarto, l'effort que demande ce processus requiert la solitude ; et finalement cette solitude, si elle empêche les rapports humains directs, n'est pas pour autant égoïste. Elle est la discipline nécessaire qui permet à l'artiste, à travers son oeuvre, d'établir la meilleure communication avec le plus grand nombre d'êtres possible.

---

### La musique

Nous l'avons vu, le contenu intellectuel du langage est souvent trompeur mais, nous l'avons vu aussi, si l'on écoute le langage de l'homme non plus en logicien mais en artiste sensible à la mimique, à l'intonation et au style, il communique, par delà les mots, sa signification, son essence, et il produit, dans celui qui écoute, une sensation de 'pure beauté' (notre p. 153). Nous avons vu le langage entrecoupé de silences d'Albertine à demi-endormie révéler, au delà des vices de cette dernière, son innocence fondamentale.

Il est d'autres langages qu'il faut se contenter d'écouter sans s'arrêter un instant à leur contenu verbal. Ce sont, par exemple, les cris de Paris que le Personnage, chaque matin, écoute avec délice car ils lui communiquent la sensation de 'la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris' (III, 126), et aussi 'l'atmosphère du dehors, de la dangereuse vie remuante' (III, 126) qui l'entoure. Ces cris de la rue arrivent, par la particularité de leur tonalité, à transmettre des qualités de couleur et de température extérieures. Autrement dit, ils arrivent, et ceci est important, à communiquer ce que le Personnage encore dans son lit, les rideaux de sa fenêtre tirés, ne peut pas voir. Ils sont donc une porte de communication sur le

monde invisible dont ils traduisent l'essence de façon non pas logique, mais parfaitement compréhensible :

Dès le matin, la tête encore tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur (III, 9).

Donc, la langage, par sa tonalité, arrivé à renseigner non seulement sur l'être qui l'emploie, mais même sur le monde invisible au sein duquel cet être vit. Un tel langage n'est plus tout-à-fait langage sans être pourtant déjà musique. Il se situe à mi-chemin entre les deux et ressemble aux récitatifs de Boris Godounow :

Bien distincte dans ce quartier si tranquille... m'arrivaient, chacun avec sa modulation différente, des récitatifs déclamés par des gens du peuple comme ils le seraient dans la musique, si populaire, de Boris... musique de la foule, qui est plutôt un langage qu'une musique (III, 117).

Avec le récitatif, nous nous éloignons de plus en plus du langage raisonné et nous voyons de plus en plus s'exprimer l'inexprimable. Pour y arriver parfaitement, peut-être faut-il aller plus loin encore et chercher le seul langage qui puisse se passer complètement de paroles : la musique.

x

x            x

Mais peut-on dire que la musique soit encore un langage ? Oui, et la meilleure preuve c'est qu'elle parle par 'phrases' et qu'est-ce littéralement qu'une phrase, sinon une "explication" ? Donc la musique est porteuse d'un message et se sert de phrases pour en expliquer le contenu. Il y a un certain art d'écouter la musique, car la phrase n'est pas immédiatement discernable. Mais la mémoire qui, nous l'avons vu, crée des liens entre les choses, dévoile les

rappports secrets de chaque note, de sorte qu'après plusieurs auditions, la phrase devient perceptible. C'est ainsi que Swann, d'abord frappé par la beauté des sons de la sonate de Vinteuil ne voit que peu à peu se dessiner une phrase encore indistincte mais qui a le pouvoir de lui ouvrir plus largement l'âme (I, 209). A chacun de ses retours, la phrase se précise et il arrive à la distinguer. Alors, aussitôt, elle se met à lui parler :

Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu (I, 210).

Son amour pour cette phrase musicale a semblé un instant 'devoir amorcer chez Swann la possibilité d'une sorte de rajeunissement' (I, 210). Qu'entend par là le narrateur ? Swann, étant jeune, avait voulu appliquer sa vie à un but idéal. Mais en vieillissant, il n'avait plus senti en lui 'd'idées élevées', et il avait plus ou moins cessé de croire à leur réalité. Aussi, avait-il pris l'habitude de se réfugier dans des pensées sans importance. C'est la raison pour laquelle, souvenons-nous en, il ne disait que des choses insignifiantes, sans sérieux (notre p. 109). C'est aussi la raison pour laquelle sa vie, ayant perdu son idéal, avait perdu son but. Mais la petite phrase de la sonate lui a paru recéler 'la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles... il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie' (I, 211). Autrement dit, et ceci vaut la peine d'être noté, pour le narrateur, il existe certaines 'idées élevées' à la réalité desquelles on croit quand on est jeune, parce qu'on les sont, mais qu'on cesse parfois de sentir en vieillissant et auxquelles, par conséquent, on cesse de croire. Or, ces idées élevées, la musique a le pouvoir de les communiquer à celui qui l'écoute, lui rendant ainsi sa jeunesse et son idéal.

Swann ne savait pas de qui était la sonate et a fini par oublier la petite phrase. Aussi se réjouit-il de la retrouver chez les Verdurin car il pourra maintenant l'approfondir à son aise :

... maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue... il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret (I, 212).

Ainsi donc, la musique, comme toute oeuvre d'art qui exprime une idée nouvelle dans une forme nouvelle, demande à qui veut la comprendre, un certain temps d'initiation :

Ce temps du reste qu'il faut à un individu... pour pénétrer une oeuvre un peu profonde, n'est que le raccourci et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulent avant que le public puisse aimer un chef-d'oeuvre vraiment nouveau (I, 531).

Swann, pendant longtemps, n'a pas vraiment compris la petite phrase car son amour pour Odette avait pris pour lui la première place et il considérait la petite phrase 'moins en elle-même... que comme un gage, un souvenir de son amour...' (I, 218). Mais un jour que solitaire et plein de détresse il l'entend à l'improviste, elle vient le frapper au coeur et il ne peut s'empêcher de l'écouter. D'abord, parce qu'elle n'est pas seulement musique, mais souvenir, elle lui parle le langage de la mémoire involontaire, elle ressuscite pour lui tout son bonheur envolé et aussi le Swann de jadis qu'Odette a aimé (I, 347). Ensuite, la voix du violon prend son vol 'comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible'. Elle lui murmure au passage des paroles apaisantes, 'lui disant ce qu'elle avait à lui dire' (I, 348) et il ne se sent plus ni exilé, ni seul. Elle lui parle à mi-voix d'Odette. Elle semble lui dire ; "Qu'est-ce cela ? tout cela n'est rien." (I, 348). Et pourtant, tout en le consolant, la petite phrase le comprend, car elle sait que les états d'âme provoqués par l'amour ou tout autre sentiment, si peu durables soient-ils, sont infiniment supérieurs à la vie positive.

C'est pourquoi, seuls ces états d'âme valent la peine d'être exprimés et c'est ce que la petite phrase arrive à faire :

Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible (I, 349).

Ces charmes, elle a su les traduire et, nous dit le narrateur, 'sans doute, la forme sous laquelle elle les avait codifiés ne pouvait pas se résoudre en raisonnement' (I, 349). Et pourtant cette forme est significative et Swann, à qui la musique a révélé 'bien des richesses de son âme' (I, 349), tient les motifs musicaux...

... pour de véritables idées d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification (I, 349).

Ces idées, bien que non compréhensibles par la raison, ont un contenu d'une grande richesse et qui s'énonce clairement et formellement à ceux qui les écoutent :

En sa petite phrase, quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence. Swann s'y reportait comme à une conception de l'amour et du bonheur dont immédiatement il savait... en quoi elle était particulière... (I, 350).

Swann, selon le narrateur, n'a pas tort de croire que ces phrases musicales existent réellement. Ce sont des créatures surnaturelles vivant dans un monde divin où l'artiste, cet 'explorateur de l'invisible' a accès et où il peut les capturer pour les ramener dans notre monde (I, 351). Le génie de Vinteuil a donc consisté non pas à inventer ces phrases, mais à mettre toute sa puissance à les percevoir, sans lacunes de la vision, puis à en rendre les formes, sans défaillances de la main (I, 351). Nous voyons une fois de plus le travail du

musicien rejoindre celui du causeur, du tragédien et du peintre. Il faut d'abord qu'il pratique une manière particulière de voir et d'écouter certaines réalités qui existent indépendamment de lui, qu'il les intériorise et enfin qu'il en rende les formes, en même temps que l'impression qu'elles ont laissée sur son âme.

Ces formes, dans le cas de Vinteuil parfaitement perçues et parfaitement rendues, sont d'une merveilleuse éloquence. Elles se parlent entre elles, non pas ainsi que les humains pour se tenir des propos maladroits, insignifiants ou menteurs, mais pour échanger un dialogue authentique, limpide, sans confusion et sans mensonge, auquel elles associent celui qui sait les écouter :

Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon... La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais langage parlé ne fut si inflexiblement nécessaire, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses (I, 352).

x

x

x

Le Personnage, à son tour, subit l'enchantement de la sonate de Vinteuil et de la fameuse petite phrase. La musique, supérieure à la société des êtres, l'aide à quitter les régions superficielles de son "moi" pour plonger dans les profondeurs révélatrices :

La musique, bien différente en cela de la société d'Albertine, m'aidait à descendre en moi-même, à y découvrir du nouveau ; la variété que j'avais en vain cherchée dans la vie, dans le voyage... (III, 159).

Plus tard, chez les Verdurin, le Personnage écoute pour la première fois le septuor que Vinteuil a écrit avant de mourir. Il se sent d'abord perdu dans cette oeuvre inconnue, il souhaiterait que surgisse 'une adolescente d'une ravissante beauté... qui.../lui/ révèle exactement ce qu'il désire savoir' (III, 249). Or voilà que

s'avance vers lui, plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase de la sonate, insérée dans cette nouvelle oeuvre, l'analogue qui va montrer le chemin au Personnage, qui sera entre cette oeuvre nouvelle et l'ancienne, le terrain commun qui le mettra en communication avec elle. Car c'est là son rôle. A côté de la beauté du septuor, certaines phrases de la sonate paraîtront désormais banales (III, 263), mais ces phrases, comme des morceaux mineurs de Wagner, contiennent en quantités infinitésimales et par cela même peut-être plus assimilables, quelque chose de l'originalité des chefs-d'oeuvres qui rétrospectivement comptent seuls pour nous, mais que leur perfection même eût peut-être empêchés d'être compris ; elles ont pu leur préparer le chemin dans les oeurs' (III, 263).

Malgré tout, le Personnage ne saisit pas tout de suite la beauté de cette oeuvre que sa trop grande originalité rend nécessairement hermétique. Le septuor commence par un thème d'espoir mystérieux, couleur d'aurore. Puis vient un chant mystique, un appel ineffable comme un chant de coq matinal. Puis l'espoir semble s'accomplir dans la joie d'un carillon de midi. Le Personnage n'aime d'abord pas ce motif de joie. Il lui semble que Vinteuil a manqué là d'inspiration, et, en conséquence, il manque lui-même d'attention. Nous voyons de nouveau, dans l'art de comprendre, l'importance d'écouter d'une certaine manière qui demande un effort d'attention.

D'autres motifs se succèdent, et le Personnage se rend compte que 'au sein de ce septuor, des éléments différents /s'exposent/ tour à tour pour se combiner à la fin' (III, 252), et que toutes les oeuvres précédentes de Vinteuil ont été les fragiles essais de cette dernière oeuvre qui les synthétise et les complète. L'oeuvre nouvelle, autrement dit, contient toujours en elle les éléments anciens, éléments communs avec les oeuvres précédentes déjà accessibles au public et qui, fusionnés avec les éléments originaux de l'oeuvre nouvelle, forment une sorte de dissolution qui les rend assimilables. Et ceci

est vrai non seulement pour la musique, mais pour tout art, et en particulier pour l'art de vivre et d'aimer. Tous les amours qu'ont ressentis le Personnage n'ont été que les fragiles essais, les appels qui réclamaient ce plus vaste amour, (III, 252) qu'il éprouve pour Albertine. Et ces réflexions que suscitent en lui la musique lui montrent comment 'tout s'entre-croise et se superpose dans notre vie intérieure' (III, 253) : êtres, événements et art, qui sont non pas séparés, mais indissolublement liés : la tendresse de la musique de Vinteuil, c'est sa fille qui la lui a inspirée, cette fille qui parle au Personnage non seulement de Combray, mais d'Albertine ; cette musique, jouée par Morel, le fils du valet de chambre de l'oncle chez qui le Personnage a rencontré la dame en rose, lui parle d'Odette et par conséquent du côté de chez Swann ; ce concert, organisé par M. de Charlus lui parle non seulement de Balbec, mais du côté de Guermantes (III, 265).

Non seulement la musique montre au Personnage comment des éléments différents en arrivent à se combiner, non seulement elle lui parle de son amour, mais elle semble lui promettre, dans son thème d'espoir du début, 'quelque chose de plus mystérieux que l'amour d'Albertine' (III, 253). Et elle tient sa promesse : elle lui communique l'âme de son auteur qui, 'réincarné vivait à jamais dans sa musique' (III, 253).

Cet auteur, son originalité profonde a consisté en sa façon unique d'accorder différents timbres dont il a assorti les couleurs. Autrement dit, puisque "assortir", c'est réunir des personnes ou des choses qui se conviennent, il a su déceler entre ces timbres des parentés secrètes qui les rendaient aptes à se combiner. Et tout le travail de Vinteuil, c'est précisément de faire ce qu'Elstir avait fait en unissant des éléments en apparence aussi incompatibles que la terre et le ciel : il a su, lui, 'choisir un timbre, lui en unir un autre' avec audace et bonheur (III, 254). Il a, dans sa joie d'entendre ces nouvelles sonorités, trouvé la force d'en découvrir

d'autres qu'elles semblaient appeler, de faire naître spontanément le sublime de la rencontre des cuivres (III, 254). Les mariages qu'il accomplit ainsi étant uniques, l'univers de Vinteuil est aussi unique que celui d'Elstir. Comme Elstir, comme le Vermeer qui a créé le merveilleux petit pan de mur jaune, Vinteuil a étendu 'notes par notes, touches par touches, les colorations inconnues, inestimables d'un univers insoupçonné'(III, 255). L'oeuvre de Vinteuil, tout comme celle d'Elstir, consiste en une sorte de métamorphose, non des choses cette fois mais des sons, 'analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore'(I, 835). Vinteuil a eu, lui aussi, la vision d'un monde poétique où, entre les éléments, la séparation n'existe pas. Ses "métaphores" ou harmonisations de sons ne sont pas arbitrairement choisies mais sont celles que lui imposent son impression de ce monde. Parce que cette impression est unique, ses métaphores elles aussi seront uniques et porteront l'empreinte de son âme ; et c'est leur singularité qui sera l'élément commun qui assurera la ressemblance de ses phrases, celle de ses différentes compositions, et enfin l'unité de toute son oeuvre.

Pour mieux expliquer cette ressemblance involontaire, le narrateur nous dit que l'empreinte de cette âme, c'est un certain accent. Vinteuil, pour mieux goûter l'enchantement des phrases qui, nous l'avons vu, se révélaient à lui dans le monde invisible où les artistes ont accès, a été obligé de descendre profondément en lui-même. Là, il a intériorisé la phrase de la même façon qu'Elstir a intériorisé la mer, et cette phrase, entrant en contact avec son âme, y a creusé une impression unique. De sorte que la phrase que Vinteuil a reproduite est bien la phrase authentique, mais elle est formulée avec la voix de son âme et elle en porte l'accent. Et c'est cet accent unique, toujours le même quelles que soient les phrases captées et rendues, qui assure son originalité et son unité à toute l'oeuvre et communique en même temps l'âme de son auteur.

En effet, le narrateur nous dit que Vinteuil, dans son effort créateur 'atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond' (III, 256). Cet accent, qui semble 'une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme' (III, 256), est le chant de la 'patrie' (III, 257) intérieure et exclusive de l'artiste, patrie d'où il vient, à laquelle il reste toujours uni, dont il ne se souvient que vaguement, mais dont il se rapproche quand il descend le plus profondément en lui-même (III, 257). Ce chant singulier prouve la fixité des éléments composants de l'âme, un résidu, une essence 'que la causerie ne peut transmettre, même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse' (III, 257). Et c'est cette essence que, par son accent spontané, l'art arrive à faire apparaître, lui qui se passe des 'formes analytiques du raisonnement' et semble s'exercer 'dans le monde des anges' (III, 256). Voici le moment où l'audition du septuor révèle au Personnage que l'art est le seul vrai moyen de communication :

Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? (III, 258).

Pendant l'intervalle entre deux mouvements du septuor, les auditeurs échangent quelques impressions. Le Personnage a l'occasion de comparer ce bavardage superficiel au langage de la musique et s'exclame :

... qu'étaient leurs paroles, qui, comme toute parole humaine extérieure me laissait si indifférent, à côté de la céleste phrase musicale avec laquelle je venais de m'entretenir ? J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité. Et de même que certains êtres sont les derniers témoins d'une forme de vie que la nature a abandonnée, je me demandais si

la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être -s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes. Elle est comme une possibilité qui n'a pas eu de suites ; l'humanité s'est engagée dans d'autres voies, celle du langage parlé et écrit. Mais ce retour à l'inalysé était si enivrant, qu'au sortir de ce paradis le contact des êtres plus ou moins intelligents me semblait d'une insignifiance extraordinaire. Les êtres, j'avais pu, pendant la musique, me souvenir d'eux, les mêler à elle... Mais une fois la musique interrompue, les êtres qui étaient là semblaient trop fades (III, 258-9).

Ce passage, en ce qui concerne la communication, est l'un des plus importants qui soit. Ce que le narrateur nous dit, c'est que la parole des bavardages est insignifiante, que le contact même des êtres dans le monde ordinaire est insignifiant, autrement dit ne signifie rien, en tout cas rien d'important, pour lui. Un langage important, c'est celui qui pourrait communiquer en même temps qu'une vérité profonde, l'essence de celui qui parle. Avec sa grand'mère, le Personnage avait atteint ce but grâce à la cloison musicale et à l'intonation, ou si l'on veut l'accent particulier des coups frappés qui, mieux que des mots, avait su traduire toutes leurs intentions et mettre en communication leurs âmes (notre p. 99-100). Cela s'est reproduit avec le septuor de Vinteuil qui, en même temps que les Idées perçues par le musicien dans un autre monde (I, 349) a communiqué son âme. Et dans les deux cas, le Personnage compare la joie qu'apporte une telle communication à une joie céleste. Dans le cas de la cloison, il souhaite que, s'il existe un paradis, cette joie lui soit rendue. Dans le cas du septuor, dès que la musique s'arrête, il se sent comme un ange' déchu des ivresses du Paradis'. Dans les deux cas il s'agissait d'une communication par le moyen de la musique et dans les deux cas il s'agit incontestablement d'un sommet. Pour quelle raison la 'Musique' (à laquelle le narrateur donne une majuscule significative) possède-t-elle cette supériorité sur la parole ? C'est qu'elle est un 'enivrant retour à l'inalysé' (III, 258), elle est la traduction directe, non déformée par la raison, de l'impression profonde ; elle est aussi transparente

que la source qui jaillit spontanément du coeur.

Le septuor reprend. Les phrases repassent tour à tour. L'une d'elle s'enlace à d'autres, venues d'autres oeuvres de Vinteuil, en appelle d'autres qui, à leur tour, en attirent d'autres, et elles révèlent ainsi dans leur union leurs affinités secrètes. Puis, une seule phrase demeure, douce, tendre, chargée d'une promesse de bonheur. C'est une créature mystérieuse, comme tous les 'êtres de fuite' que le Personnage a vainement cherché à atteindre. Mais, de loin supérieure à eux, elle se donne généreusement à lui dans toute sa signification :

... cette phrase-là, qui m'offrait d'une voix si douce un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir, c'est peut-être - cette créature invisible dont je ne connaissais pas le langage et que je comprenais si bien - la seule inconnue qu'il m'ait jamais été donné de rencontrer (III, 260).

Cette phrase lutte un moment avec un motif douloureux, puis finit par rester seule, triomphante. Ce n'est plus l'appel inquiet du début, mais une joie ineffable, supra-terrestre, que le Personnage n'oubliera jamais. Cet appel qui a trouvé sa réponse dans le langage le plus expressif qui soit, c'est pour le Personnage la promesse qu'il existe autre chose que le néant qu'il a trouvé dans les plaisirs mondains (III, 263). Or, cet appel, c'est ce qui caractérise le mieux les impressions qu'ont faites sur son âme certaines choses chargées de signification, telles que les clochers de Martinville ou la rangée d'arbres près de Balbec (III, 261). Ces choses, comme le chant de coq mystique et matinal du début du septuor, lui ont, au matin de sa vie, lancé un appel qui contenait une promesse de joie. Vinteuil a eu l'énergie de répondre à l'appel du chant du coq par cet effort d'approfondissement, de déchiffrement et d'expression qui est le travail de l'artiste ; et la promesse de joie contenue dans l'appel s'est réalisée. Le Personnage, lui, devant les choses qui lui lançaient leur appel, n'a trouvé qu'une seule fois la force de répondre. C'est devant les clochers de Martinville, et eux aussi, parce qu'il a su les

des réalités invisibles. S'ils décident d'y répondre, il leur faut faire un immense effort qui requiert la solitude. Il leur faut quitter les régions superficielles de leur "moi" extérieur pour descendre dans les profondeurs de leur âme. Car c'est leur âme seule qui, comme la page blanche d'un livre, peut recevoir l'"impression" de cette invisible réalité. C'est donc dans l'âme que se trouve imprimé le message contenu dans cette réalité. Mais ce message s'est imprimé en caractères obscurs qu'il faut déchiffrer. Ce déchiffrement, on ne peut l'effectuer que grâce à certaines analogies, non pas 'ingénieusement trouvées par le raisonnement', mais 'senties par l'impression directe' (III, 255). Ces analogies, en révélant l'essence commune des choses, révèlent en même temps l'Idée à laquelle elles participent.

Une fois l'Idée intériorisée et déchiffrée, l'artiste doit la communiquer et, pour cela, il faut qu'il l'exprime de la même manière qu'il l'a perçue, mais en sens inverse, en rendant le plus fidèlement possible les analogies qu'il a découvertes. Et comme ce qu'il traduit, c'est l'impression de cette Idée sur son âme, il ne peut le faire qu'avec l'accent de celle-ci, autrement dit avec une intonation, une manière, un style qui, en même temps que l'Idée, communiqueront l'âme qui l'a perçue.

Tout ce travail d'appréhension, de déchiffrement et d'expression qu'on appelle l'art sera seul capable d'apporter à l'artiste qui l'accomplit la récompense d'une joie ineffable.

Le public, lui aussi, devra faire un certain effort pour recevoir le contenu de cette communication. A son tour, il devra écouter le message de l'artiste non pas avec sa raison, mais avec son âme. Il devra refaire, à un niveau que l'artiste lui a rendu plus accessible, le travail d'appréhension et de déchiffrement que l'artiste a fait, et ce n'est que grâce à une attention profonde et répétée qu'il verra peu à peu se dessiner les thèmes, se dévoiler les analogies perçues par l'artiste et qui le mèneront à son tour à la révélation de l'Idée

(I, 109, III, 251) telle qu'elle a été appréhendée par l'artiste et telle qu'il l'a exprimée avec l'accent de son âme.

La communication idéale est donc celle qui existe entre un artiste digne de ce nom et un public d'élite. Elle s'établit à l'aide non pas du raisonnement, mais de la sensibilité. Elle demande un effort de part et d'autre (effort bien plus grand pour l'artiste, puisqu'il travaille à partir de matériaux bruts, tandis que le public les reçoit préédigérés par lui), et elle est récompensée de part et d'autre par une joie céleste.

L'artiste doit donc être semblable à une abeille qui, grâce au produit des métamorphoses qu'elle a accomplies, son miel, transmet aux êtres le nectar des fleurs qu'eux-mêmes n'auraient pu ni extraire, ni goûter directement. Il doit être l'intermédiaire indispensable entre les Idées du monde invisible et le reste du monde. Il doit être l'interprète d'une Réalité qui, sans lui, resterait indéchiffrable à la masse des êtres. Il doit être avant tout un parfait agent de communication.

---

### La littérature

Les grands artistes, qu'ils soient tragédiens, peintres ou musiciens, arrivent donc à communiquer à un public réceptif leur vision d'un monde poétique et sans démarcations, et des Idées et des Réalités invisibles qui s'y trouvent. Mais la tâche de l'artiste écrivain est plus délicate que celle du musicien. A quoi peut, en effet, prétendre la littérature réduite à se servir de mots décevants et trompeurs, à côté de ce magnifique langage sans paroles qu'est la musique ? L'écrivain, obligé de formuler sa vision du monde à l'aide d'un langage écrit, structuré par la logique et s'adressant plus à l'intelligence qu'à la sensibilité, arrivera-t-il à communiquer lui-aussi cette vision ?

Plaçons-nous d'abord au point de vue du Personnage lecteur pour nous demander ce qu'il en pense.

Dès son enfance, un beau livre est pour lui pareil à une personne qui vous parlerait à coeur ouvert. Il considère par exemple le roman François le Champi 'comme une personne unique, n'ayant de raison d'exister qu'en soi' (I, 41), et les procédés de narration de ce roman comme une 'émanation troublante' de l'essence qui lui est propre. Ce qui révèle cette essence, c'est une 'intonation, une accentuation étrange' (I, 42) qui transparait sous les événements et les choses si ordinaires du récit. Nous pouvons donc déjà nous rendre compte que, si extraordinaire que cela puisse paraître, un langage écrit, tout comme le langage parlé et le langage musical, possède une intonation, un accent qui est propre à son auteur et qui est indépendant des mots eux mêmes, puisque dans ce roman qu'elle lit tout haut, la mère du Personnage le perçoit parfaitement et, par conséquent, prend pour lire 'le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas' (I, 42).

Mais le Personnage, adolescent, découvre un auteur qui le ravit : Bergotte, et la première chose qu'il nous en dit c'est que la lecture d'un livre de Bergotte est similaire à l'audition d'un air de musique :

Les premiers jours, comme un air de musique dont on raffolera mais qu'on ne distingue pas encore, ce que je devais tant aimer dans son style ne m'apparut pas.. Je... me croyais seulement intéressé par le sujet, ... Puis je remarquai les expressions rares, presque archaïques qu'il aimait employer à certains moments où un flot caché d'harmonie, un prélude intérieur, soulevait son style ; et c'était aussi à ces moments-là... qu'il se mettait à parler du "vain songe de la vie", de "l'inépuisable torrent des belles apparences", du "tourment stérile et délicieux de comprendre et d'aimer", des "émouvantes effigies qui anoblissent à jamais la façade vénérable et charmante des cathédrales", qu'il exprimait toute une philosophie nouvelle pour moi, par de merveilleuses images, dont on aurait dit que c'était elles qui avaient éveillé ce chant de harpes qui s'élevait alors et à l'accompagnement duquel elles donnaient quelque chose de sublime. Un de ces passages de Bergotte, le troisième ou le quatrième que j'eusse isolé du reste, me donna une joie incomparable à celle que j'avais trouvée au premier, une joie que je me sentis éprouver en

une région plus profonde de moi-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations semblaient avoir été enlevés. C'est que, reconnaissant alors ce même goût pour les expressions rares, cette même effusion musicale, cette même philosophie idéaliste qui avait déjà été les autres fois... la cause de mon plaisir, je n'eus plus l'impression d'être en présence d'un morceau particulier d'un certain livre de Bergotte... mais plutôt du "morceau idéal" de Bergotte, commun à tous ses livres et auquel tous les passages analogues qui venaient se confondre avec lui auraient donné une sorte d'épaisseur, de volume, dont mon esprit semblait agrandi (I, 93-4).

Etudions ce passage pour essayer de voir ce qui constitue l'art de Bergotte. D'abord, comme toute oeuvre d'art qui communique une idée neuve dans une forme originale, il ne peut se défendre d'un certain hermétisme qui ne tient nullement à une déficience de sa part, mais au manque d'initiation du public à qui il faut le temps d'assimiler cette nourriture nouvelle. Ensuite, cette nourriture si précieuse se trouve non pas dans le sujet du roman, qui n'a guère de valeur en soi, mais dans le style. Et ce qui, comme un flot d'harmonie, un prélude intérieur, soulève ce style, ce sont des expressions rares ou de merveilleuses images qui seules savent exprimer la 'philosophie nouvelle' de l'auteur. Quel genre d'images ? Celles qui, par exemple, dégagent par la métaphore l'essence commune des 'belles apparences' et d'un 'inépuisable torrent', ou celles, plus subtiles qui non seulement comparent le fait de 'comprendre et d'aimer' à un 'tourment stérile et délicieux', mais à l'intérieur même de cette comparaison, rapproche le fait de 'comprendre' à celui d'aimer', et la 'stérilité' d'un tourment à ses 'délices'.

Ce sont ces rapprochements inattendus qui, comme l'audace d'un Vinteuil pour choisir un timbre et lui en unir un autre (notre p.184), font l'originalité profonde de Bergotte et, tout comme chez Vinteuil, font naître le 'sublime'. C'est aussi parce que ces métaphores, comme chez Vinteuil, ne sont pas arbitrairement choisies mais sont celles que lui imposent sa vision du monde, qu'elles sont uniques et portent l'empreinte de son âme. Comme pour Vinteuil, c'est leur singularité

qui constitue l'élément commun assurant la profonde parenté de toutes ses phrases à l'intérieur de son oeuvre, et même d'une oeuvre à l'autre. Voilà pourquoi, une fois que le Personnage, docteur de Bergotte, a su dégager cette singularité, il voit dans la phrase qui la lui a révélée un "morceau idéal" de Bergotte, commun à tous ses livres et avec lequel tous les passages analogues viennent se confondre, agrandissant l'esprit du lecteur et lui procurant une joie incomparable car cette phrase, proférée avec un accent singulier a su, en même temps que la vision unique du monde de Bergotte, lui communiquer son âme.

Un accent ? Oui, et c'est là ce que les amateurs de Bergotte aiment surtout chez lui. En quoi consiste cet accent chez l'artiste qui ne peut avoir recours qu'à la parole écrite ? C'est, nous dit le narrateur, un 'flux mélodique' (I, 95) qui réside dans la manière particulière de placer certaines expressions ; c'est aussi l'"accent presque rauque" (I, 95) qui résulte de l'emploi d'une certaine brusquerie dans les passages tristes ; c'est enfin, quand l'auteur se laisse aller à une invocation, à une apostrophe ou à une longue prière, le murmure des ondulations naissant ou expirant à la surface de sa prose (I, 95) et qui rend ces morceaux si beaux qu'on est déçu quand il reprend le fil de son récit (I, 95).

Nous en apprenons davantage sur cet accent des livres de Bergotte quand, plus tard, le Personnage adolescent, ayant rencontré l'écrivain chez Swann, peut le comparer avec l'accent de sa voix et se rend compte qu'il en est une transposition géniale :

... la façon spéciale, un peu trop minutieuse et intense qu'il avait de prononcer certains mots, certains adjectifs qui revenaient souvent dans sa conversation et qu'il ne disait pas sans une certaine emphase... correspondait exactement à la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière, précédés d'une sorte de marge et composés de telle façon dans le nombre total de la phrase, qu'on était obligé, sous peine de faire une faute de mesure, d'y faire compter toute leur "quantité" (I, 553).

Donc, c'est grâce au rythme de ses phrases écrites que l'auteur

rend l'accent de ses phrases parlées. Mais, dans son langage écrit, comme ce qu'il dit vient d'une plus grande profondeur...

... il y /a/ plus d'intonation, plus d'accent dans ses livres que dans ses propos : accent indépendant de la beauté du style, que l'auteur lui-même n'a pas perçu sans doute, car il n'est pas séparable de sa personnalité la plus intime. C'est cet accent qui, aux moments où dans ses livres Bergotte était entièrement naturel, rythmait les mots souvent alors fort insignifiants qu'il écrivait. Cet accent n'est pas noté dans le texte, rien ne l'y indique et pourtant il s'ajoute de lui-même aux phrases, on ne peut pas les dire autrement, il est ce qu'il y avait de plus éphémère et pourtant de plus profond chez l'écrivain, et c'est cela qui portera témoignage sur sa nature, qui dira si, malgré toutes les duretés qu'il a exprimées, il était doux, malgré toutes les sensualités, sentimental (I, 553).

Donc, dans le langage écrit, tout autant que dans le langage parlé, se trouvent des signes involontaires révélateurs, par exemple cet accent 'que l'auteur lui-même n'a pas perçu sans doute' et qui, de ce fait, 'entièrement naturel', dévoile 'sa personnalité la plus intime'. Mais cet accent ne se contente pas d'être aussi révélateur que celui de la conversation, il est génial parce qu'il est une transposition unique de cet accent :

... le génie... vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieurs à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer... Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui... soit capable de convertir en force ascensionnelle sa vitesse horizontale. De même ceux qui produisent des oeuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie... s'y reflète, le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété (I, 555).

Il y a donc plusieurs choses à noter dans l'art de Bergotte. D'abord, ce qui compte beaucoup plus que l'intrigue ou que les mots parfois insignifiants, c'est son style dans lequel des expressions rares mettent une musique intérieure et où de merveilleuses images expriment sa philosophie de la vie. Ensuite, sa prose possède un accent

involontaire qui est une transposition géniale de l'accent de sa conversation et qui, justement parce qu'il s'est exprimé à partir d'une plus grande profondeur, révèle sa nature la plus intime.

Cet art de Bergotte se rapproche donc singulièrement de celui de Vinteuil. Comme lui, et d'ailleurs comme tous les grands artistes, il a su descendre dans les profondeurs de son âme et, à partir de là, déchiffrer l'univers, reconnaître, grâce à certaines analogies, l'essence commune des choses, la beauté. Lui aussi l'a exprimée de la même façon qu'il l'a perçue, en traduisant fidèlement ces analogies qui, parce qu'elles correspondent à sa vision, qu'elles la réfléchissent comme un miroir, qu'elles en sont une transposition, sont capables de faire 'explorer cette beauté' (I, 95) jusqu'au lecteur. C'est pourquoi le Personnage, ébloui, ne doute pas que l'opinion de Bergotte ne descende 'd'un monde inconnu' (I, 95) et pourquoi il voudrait posséder 'une métaphore de lui sur toutes choses' (I, 95). Bergotte, en lui communiquant sa vision du monde, s'est montré le parfait interprète que doit être un artiste. Il a su montrer au Personnage des 'parties de l'univers que /sa/ perception infirme /n'aurait pas distinguées/ s'il ne les /avait rapprochées de lui/ (I, 95). Et en lui communiquant cette vision avec son accent propre, Bergotte lui a aussi communiqué son âme.

La lecture de Bergotte encourage le Personnage dans sa vocation d'écrivain. Quand il commence à écrire, il doute parfois de la qualité de ses phrases, composées dans le seul but de rendre fidèlement ses impressions. Mais quand il trouve chez Bergotte des phrases semblables, leur vérité et leur profondeur lui paraissent une garantie de la qualité des siennes. Il pleure alors sur les pages de l'écrivain comme dans les bras d'un père retrouvé et se dit que sa propre vie et les royaumes du vrai ne sont pas aussi séparés qu'il l'avait cru (I, 96).

La lecture, qui a fait découvrir tout ceci au Personnage, est donc une occupation non pas frivole mais extrêmement enrichissante.

Mais notons qu'ici, Personnage et auteur se confondent singulièrement, car c'est Proust lui-même qui nous dit dans Pastiches et mélanges :

... la lecture, dans son essence originale... /est le/ miracle fécond d'une communication au sein de la solitude... (1).

C'est lui aussi qui, dans le même ouvrage, souligne la différence essentielle qu'il y a entre la manière dont on communique avec la pensée d'un ami dans la conversation, et celle dont on communique avec la pensée d'un auteur dans la lecture :

... ce qui diffère essentiellement entre un livre et un ami, ce n'est pas leur plus ou moins grande sagesse, mais la manière dont on communique avec eux, la lecture, au rebours de la conversation, consistant pour chacun de nous à recevoir communication d'une autre pensée, mais tout en restant seul, c'est-à-dire en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même (2).

Et, plus loin, ses réflexions nous aident à comprendre pourquoi les rapports humains et, en particulier, l'amitié, ne sont pas de bons moyens de communication et pourquoi la lecture, seule véritable amitié qu'on puisse avoir avec un être, leur est incomparablement supérieure :

Sans doute, l'amitié, l'amitié qui a égard aux individus, est une chose frivole, et la lecture est une amitié. Mais du moins c'est une amitié sincère, et le fait qu'elle s'adresse à un mort, à un absent, lui donne quelque chose de désintéressé, de presque touchant. C'est de plus une amitié débarrassée de tout ce qui fait la laideur des autres... toutes ces politesses, toutes ces salutations... où nous mêlons tant de mensonges... Dans la lecture, l'amitié est soudain ramenée à sa pureté première. Avec les livres, pas d'amabilité... aucune de ces pensées qui gâtent l'amitié... pas de déférence... L'atmosphère de cette pure amitié est le silence, plus pur que la parole... Entre la pensée de l'auteur et la nôtre il n'interpose pas ces éléments irréductibles, réfractaires à la pensée, de nos égoïsmes différents. Le langage même du livre est pur... rendu transparent par la pensée de l'auteur... chaque phrase... ressemblant aux autres, car toutes sont dites par l'inflexion unique d'une personnalité ; de là une sorte de continuité que les rapports de la vie et ce qu'ils mêlent à la pensée d'éléments qui lui sont étrangers excluent et qui permet très vite de

suivre la ligne même de la pensée de l'auteur, les traits de sa physionomie qui se reflètent dans ce calme miroir (3).

Un livre digne de ce nom est donc le véritable ami qui vient parler au lecteur au sein de la solitude et, entre eux, s'établit un authentique dialogue. Ce dialogue est sincère, car il n'y intervient ni politesse mensongère, ni conventions superficielles, ni égoïsme réfractaire à la pensée. Un tel dialogue est presque impossible à établir dans les rapports humains, car ceux-ci mêlent à la pensée tous ces éléments étrangers de politesse, de convention, d'égoïsme, et excluent ainsi une certaine continuité d'inflexion qui serait révélatrice. Le livre, lui, débarrassé de ces éléments, restitue cette continuité et, par là même, devient le miroir réfléchissant qui communique l'essence d'un être à un autre être. C'est ce genre de livre-là que tout écrivain devrait essayer d'écrire.

---

L'ART DU NARRATEUR

'Tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on ne croyait pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste... Seulement ce n'est pas dans les mots, c'est tout entre les mots, comme la brume d'un matin à Chantilly' (C.S.B., 166).

M. Proust

L'ART DU NARRATEUR.

Revenons en au Personnage qui fait son apprentissage dans l'art de communiquer avec les êtres, et résumons toutes les leçons qu'il a pu retirer de son expérience.

Les rappports humains, il le constate, sont peu satisfaisants. Les êtres, chacun isolé en soi-même, ne se rencontrent que rarement. Cet état de choses est navrant car la communication, quand elle se produit, comme entre le Personnage et sa grand'mère, apporte la plus grande joie qu'on puisse connaître dans ce monde et dans l'autre.

Les êtres, cependant, disposent de certains moyens de communication. Le plus commun, c'est le langage, mais les êtres l'utilisent mal, soit par maladresse, soit par manque de sincérité. Heureusement, le langage s'accompagne de signes involontaires (mimique, intonation, style) qui, mis en regard du langage volontaire, permettent de l'interpréter. Le Personnage apprend donc que, dans l'art du déchiffrage, il faut s'attacher avant tout aux signes involontaires, seuls indubitablement sincères et, par conséquent, révélateurs.

Un autre moyen de communication, c'est l'analogie. Les rares rencontres que le Personnage a pu observer entre les êtres se sont produites quand ils ont découvert entre eux un élément commun. Parmi ces éléments communs se trouve le souvenir volontaire qui, au cours des années tisse entre les êtres tout un réseau de communications. Mais la plus importante des analogies est celle que présente fortuitement une sensation présente avec une sensation passée et qui déclenche le souvenir involontaire. Celui-ci met en communication celui qui l'éprouve avec son "moi" perdu et avec l'essence des êtres ou des choses qu'il ressuscite. Le Personnage apprend qu'il faut s'attacher avant tout à ce souvenir involontaire car, comme le signe involontaire, il est le seul qui soit indubitablement authentique et, par conséquent révélateur.

Certains êtres possèdent mieux que d'autres la faculté de se mettre en communication avec l'univers : ce sont les artistes. Ces artistes, en descendant au plus profond d'eux-mêmes, arrivent à percevoir les analogies insoupçonnées qui, mettant en communication des êtres ou des choses apparemment incompatibles, révèlent l'essence commune à ces êtres ou à ces choses et que le narrateur appelle tour à tour beauté, réalité ou vérité. Cette essence, les artistes l'expriment à leur tour dans leur art respectif par des 'métaphores', dans un style qui porte la marque de leur accent. Le Personnage apprend en les regardant à déceler la méthode qui leur est commune et qui, peut-être, sera la sienne le jour où il voudra devenir écrivain.

Car c'est là la vocation du Personnage, mais cette vocation, il n'a pas encore su la réaliser, d'abord parce qu'il se sentait incapable de trouver un sujet philosophique à son oeuvre (I, 173), ensuite parce que par manque de volonté il a toujours évité l'effort requis pour cette tâche. Cependant, devenu vieux, bouleversé par l'expérience d'une cascade de souvenirs involontaires lors de la matinée des Guermentes, il va se livrer, dans la bibliothèque du prince, à la célèbre méditation qui va synthétiser toute la riche expérience qu'il a accumulée dans sa vie, qui va lui permettre d'en prendre conscience et d'en tirer la leçon nécessaire à l'accomplissement de sa vocation.

x

x

x

Le souvenir involontaire, réfléchit-il, en fournissant la sensation d'autrefois qui coïncide avec une sensation actuelle, met en communication un moment du passé et un moment du présent, avec tout leur contenu, et fait ressentir à celui qui en bénéficie, une joie céleste. Or, cette joie, c'est la même que celle que promettait la sonate de Vinteuil et qui s'est accomplie à la fin du septuor. C'est

donc bien la joie qu'on trouve dans la création artistique. Pourquoi ? Parce qu'elle résulte du même genre de processus. Vinteuil, en faisant l'effort de descendre en lui-même, a découvert des analogies entre certains sons et les a traduites par des harmonies qui communiquent sa vision (III, 254). Le mémoire involontaire, capable de faire descendre le Personnage en lui-même 'à une grande profondeur' (I, 46), fournit elle-même une sensation passée analogue à celle qu'il ressent dans le présent et qui, venant s'unir à elle, lui communique une céleste vision. La mémoire involontaire ressemble donc à une grâce : elle accomplit bénévolement le travail de l'acte créateur et accorde une joie "imméritée" parce que cette joie n'est pas le résultat de l'effort.

Mais, tout comme la grâce, la mémoire involontaire ne se dispense que rarement ; elle est trop précaire pour qu'on puisse compter sur elle. Il ne reste donc, si l'on veut retrouver la joie céleste qu'elle procure, qu'à faire le même travail qu'elle, mais cette fois au prix d'un effort qui est précisément l'effort créateur de l'artiste.

D'ailleurs, dans bien des cas, la mémoire involontaire ne pourrait pas venir en aide au Personnage, car les impressions obscures qu'il éprouve devant les aubépines de Tansonville ou les reflets de la mare de Montjouvain n'ont pas d'analogues dans son passé. Il ne les a jamais éprouvées auparavant. Il s'agit donc, devant la sollicitation de ces impressions, de trouver la force de descendre en soi-même et d'y trouver, tout seul, l'analogie, l'équivalent profond (III, 878).

Cet analogue, qui n'est donc pas souvenir mais 'vérité nouvelle', (III, 878) existe de la même façon que les phrases de Vinteuil existaient dans un monde invisible où il allait les capter. Le Personnage se rend compte que la tâche de tout artiste, et dans son cas de l'écrivain, consiste non pas à l'inventer, mais à le découvrir, et cela en lui prêtant une attention intense.

Une fois cette vérité découverte, le travail de l'écrivain n'est pas fini, loin de là. Cette vérité profonde ayant été communiquée

par une impression matérielle, est 'obscuré' (III, 878). L'écrivain doit donc en 'dégager l'esprit', l'"interpréter" et la 'convertir en un équivalent spirituel' (III, 879) pour pouvoir la communiquer à son tour. Or, accomplir cette tâche, se dit le Personnage, qu'est-ce autre chose que 'faire une oeuvre d'art' (III, 879).

La raison pour laquelle la joie céleste que recherche le Personnage est procurée par la mémoire involontaire tout autant que par l'effort créateur, c'est que cette joie est celle qui accompagne la remontée vers la lumière de la vérité qui se trouvait cachée dans une impression obscure. Pour l'écrivain, le fait de ressentir cette joie sera donc une garantie de la valeur de cette vérité, de cet analogue profond qu'il aura su découvrir et amener à la lumière.

En résumé, l'acte créateur de l'écrivain consiste en une lecture géniale, c'est-à-dire instinctive (III, 880) d'un livre intérieur, dicté par la réalité qui en a fait en lui "l'impression" (III, 880) en signes auxquels une mystérieuse analogie donne du 'relief' (III, 879). Le Personnage découvre donc que son oeuvre ne doit pas se faire à partir d'une 'idée' philosophique, comme il l'avait cru jadis, car les 'idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire' (III, 880). Son oeuvre, au contraire, doit se faire à partir d'impressions personnelles transformables en idées qui, elles, auront une vérité certaine et nécessaire. Le travail de l'écrivain sera donc à l'opposé de celui du savant qui a d'abord une idée de l'intelligence, et puis qui la vérifie par l'expérience. L'écrivain, lui, subira d'abord l'expérience de l'impression, puis, seulement alors, se livrera au travail de l'intelligence qui interprétera cette impression. En d'autres termes le travail du savant est, selon le narrateur, déductif, tandis que celui de l'écrivain qui veut communiquer sa vérité est, et doit être, inductif.

Un art déductif, qui découle de 'théories littéraires' (III, 881) est donc un art faux et le Personnage passe ces théories en revue

pour mieux s'en écarter. Il y a par exemple la théorie d'un 'art prétendu réaliste' (III, 881) et qui s'imagine arriver à rendre la réalité par une peinture objective des choses et des êtres. Or, la littérature 'qui se contente de "décrire les choses", d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité... car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à le goûter de nouveau' (III, 885), alors que le but d'un art digne de ce nom c'est précisément d'exprimer cette essence en partie subjective et incommunicable (III, 885). De même les théories qui prônent les grands sujets politiques, sociaux (III, 881), patriotiques (III, 888), moraux ou religieux (III, 893) sont absurdes puisque l'écrivain soucieux de vérité doit faire son oeuvre d'art à partir non pas d'idées mais d'impressions.

L'écrivain évitera donc les "a priori" faciles et superficiels. Son travail consistera 'à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression'(III, 882). Cette phrase suprêmement importante résume tout le travail de communication de l'écrivain : transformer l'impression en expression, autrement dit faire apparaître à l'ex-térieur ce qui était caché à l'in-térieur. Or l'ensemble des moyens d'expression d'un écrivain constituent son style et c'est donc le style de l'écrivain qui aura pour mission de communiquer ses impressions. Comment ? En dégageant la réalité qui se trouve dans cette impression et qui est un rapport entre cette impression et une autre qu'elle évoque, 'rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents' (III, 889). Par quel moyen ? Le Personnage le trouve dans le sommet de sa méditation :

... la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la

loi causale dans la monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; même, ainsi que la vie, quand on rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dérapera leur essence commune en les réunissant l'une à l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore (III, 839).

Nous y voilà. L'élément commun, nous l'avons vu, c'est ce qui met en communication les êtres et les choses. En percevant cet élément commun l'écrivain perçoit leur essence et les liens secrets qui les unissent. En faisant à son tour percevoir cet élément commun à son public, grâce à la métaphore, il arrivera à les lui communiquer à son tour, tout comme un Vinteuil ou un Elstir l'ont fait avant lui.

La métaphore est seule capable de fournir un élément commun là où il semblait ne pas y en avoir. Et le Personnage comprend maintenant comment et pourquoi elle permet la communication profonde. Nous avons vu (notre p.116-7) qu'on ne communiquait pas, dans la conversation, une impression de joie artistique. On croit la communiquer, mais on ne parle avec les autres amateurs que d'une chose commune, il est vrai, mais seulement superficielle car elle n'est que la partie objective (engainée dans l'objet) de l'impression. Or, toute impression est double. En plus de cette partie objective, elle comporte une partie subjective (prolongée dans l'être) et c'est cette partie-là, 'le petit sillon que la vue d'une aubépine ou d'une église a creusé en nous' (III, 891) qu'il faut faire l'effort de connaître jusqu'au fond. Cette partie de l'impression étant purement subjective est à proprement parler incommunicable puisque, précisément parce qu'elle est unique, elle ne trouve pas d'équivalent, de terrain commun, chez l'auditeur. Ce terrain commun, l'artiste qui trouve une métaphore appropriée à la partie subjective de son impression, le crée, car la métaphore c'est une image qui, tout en correspondant parfaitement à cette partie subjective, est aussi parfaitement compréhensible par l'auditeur.

Une littérature de notations qui ne communiquerait que la partie

objective des êtres et des choses serait donc sans valeur. 'puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue... et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage par' (III, 895). Cette réalité c'est non pas ce que la mémoire volontaire conserve, ces ex-pressions inexactes qui ne sont que ce que les yeux voient et ce que l'intelligence constate de façon superficielle et qui constitue la pensée, la vie, la réalité mensongère de chaque être, c'est au contraire la partie subjective de l'im-pression que l'écrivain digne de ce nom doit approfondir et traduire par le style en général et la métaphore en particulier :

La grandeur de l'art véritable... c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur... la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité... qui est tout simplement notre vie... Notre vie, et aussi la vie des autres ; car le style pour l'écrivain est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation... de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre... Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après que s'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient encore leur rayon spécial (III, 895-6).

Les êtres qu'a connus le Personnage étaient généralement aussi distants les uns des autres que les étoiles dans le ciel (notre p. 106). Pour les mettre en communication, il fallait trouver le moyen qui permette de voler d'étoiles en étoiles. Ce moyen, le Personnage qui va devenir narrateur, l'a enfin trouvé : c'est l'art véritable qui 'retrouve', 'ressaisit' et 'fait connaître' la réalité de la vie de chacun. Ce qui constitue cet art véritable, c'est le style de l'artiste. Chaque être est un monde inconnu, un astre qui roule dans l'infini, séparé des autres par l'espace et le temps. L'art, le style, est

le rayon spécial qui, émanant de certains de ces astres, arrive à franchir l'espace et le temps et, alors même qu'ils sont déjà éteints, les met en communication avec les autres astres.

x

x x

Le Personnage a donc trouvé les trois tâches essentielles qu'il lui faudra accomplir pour devenir un écrivain digne de ce nom et établir la communication la plus parfaite entre lui-même et le public. Il lui faudra retrouver, ressaisir, et enfin faire connaître la réalité. Il termine sa méditation en cherchant de façon plus précise la manière dont il devra s'y prendre pour accomplir ces trois tâches. Suivons-le en regroupant par catégories les éléments de cette méditation.

Et d'abord, où se trouve-t-elle cette réalité ? Elle réside, le Personnage le sait, dans une impression qui peut ressusciter en lui l'homme éternel (III, 918), seul capable de 'jouir de l'essence des choses' (III, 871), 'chaque fois que le miracle d'une analogie /le fait/ échapper au présent' (III, 871) et le met en mesure de découvrir soit une vérité du passé, soit une vérité nouvelle (III, 878). Cette 'impression de beauté' (III, 918), impression qui donc conduit non seulement à la vérité mais à l'art, provient de la perception d'une analogie entre une certaine sensation que le Personnage éprouve, et une autre sensation qu'il lui faut identifier (III, 918). Or, il n'y a aucune raison pour qu'il ne puisse recevoir 'des sensations de ce genre dans le monde aussi bien que dans la nature, puisqu'elles sont fournies par le hasard...' (III, 918). Par conséquent, le temps que le Personnage a passé dans le monde n'est nullement du 'temps perdu'. car, tout autant que le temps de Combray, il constitue un immense réservoir de sensations analogues que le narrateur pourra assortir

dans son oeuvre.

Mais, pour percevoir leur analogie d'où jaillit la beauté et la vérité, il faut se mettre à un certain point de vue d'où se révèle le monde poétique. Comment ? En renonçant au monde pour pouvoir travailler sans distractions au sein de la solitude et, une fois seul avec soi-même, en s'écartant du "moi" superficiel de 'l'amour-propre, de la passion, de l'intelligence, de l'habitude' (III, 896) qui 'à chaque minute, quand nous vivons, /nous détourne/ de nous-mêmes' (III, 896). En effectuant un 'retour aux profondeurs' (III, 896).

Mais comment effectuer ce retour ? Cette profondeur, le Personnage sait qu'on peut y accéder par le miracle de la mémoire involontaire hélas précaire et fugace (III, 873). Mais il est un autre moyen d'y parvenir : en utilisant la leçon de l'amour. L'amour en soi, généralement jaloux et aveugle, n'est nullement une garantie de communication. Mais, pas plus que la fréquentation du monde, il n'a été pour le Personnage du 'temps perdu'. Il a été salutaire accessoirement comme moyen (III, 897) car il a engendré la souffrance.

Or la souffrance, tout comme la mémoire involontaire, permet d'entrer plus profondément en contact avec soi-même (III, 909), de contempler la réalité intérieure, située 'à un niveau trop bas' (III, 897) et donc trop profond pour qu'on puisse normalement l'apercevoir. Cette réalité intérieure, c'est l'univers des lois générales, des essences, des Idées. Le chagrin, c'est le serviteur qui, par des voies souterraines, mène à la vérité (III, 910).

Pourquoi le chagrin a-t-il ce pouvoir ? Parce que c'est lui qui développe les 'forces de l'esprit'. Celles-ci sont nécessaires au Personnage non seulement pour lui faire découvrir la réalité intérieure et la vérité, mais pour l'y remettre sans cesse (III, 906), pour le 'forcer à prendre les choses au sérieux, arrachant chaque fois les mauvaises herbes de l'habitude, du scepticisme, de la légèreté, de l'indifférence' (III, 906).

Bref, c'est dans toute l'expérience du Personnage que se trouve la réalité et c'est grâce aux forces de l'esprit qu'a développées en lui la souffrance qu'il pourra la retrouver.

Encore ne suffit-il pas de retrouver la réalité, il faut faire l'effort supplémentaire de la ressaisir. Comment ? En la clarifiant. Le langage de tous les jours ne rend qu'imparfaitement les impressions. Ce langage, il faut l'interpréter.

Le premier langage à déchiffrer, c'est le sien propre, ce langage faux que chaque être se tient à soi-même et qui cache à ses yeux ses impressions vraies. L'art consistera à défaire le travail de camouflage qu'avaient fait l'amour-propre, la passion, l'esprit d'imitation, l'intelligence abstraite, l'habitude (III, 896) et à écarter les illusions dans lesquelles on se complait :

Car c'était avant tout abroger ses plus chères illusions, cesser de croire à l'objectivité de ce qu'on a élaboré soi-même, et au lieu de se bercer une centième fois de ces mots : "Elle était bien gentille", lire au travers : "j'avais du plaisir à l'embrasser" (III, 896).

Le second langage qu'il s'agit d'interpréter, c'est celui des autres. Cette interprétation est un art auquel, nous l'avons vu, le Personnage s'est initié un peu à la fois. Il se rend maintenant compte que, comme l'artiste peintre, il dispose d'un 'carnet de croquis' (III, 900) dans lequel son instinct lui a fait noter ce que d'autres auraient pris pour des 'riens puérils', où, sans prêter attention à ce que les gens 'voulent' dire il a su consigner la 'manière' dont ils le disaient : 'l'accent avec lequel avait été dite une phrase, et l'air de figure et le mouvement d'épaules qu'avait fait à un certain moment telle personne...' (III, 900), autrement dit les signes involontaires (III, 901) qui accompagnent le langage. Le narrateur va maintenant pouvoir utiliser ce carnet de croquis dans lequel ces signes, grâce à leur analogie avec les signes émis involontairement par des gens de caractère semblable (III, 900) vont lui permettre

de découvrir à la fois la nature des êtres, leurs sentiments, et la véritable signification des propos qu'ils tiennent.

Pour exprimer la réalité qu'il a découverte et ressaisie dans sa signification exacte, le narrateur va devoir écarter de son propre langage les erreurs qu'il a décelées dans celui des autres :

Et quand nous aurons atteint la réalité, pour l'exprimer, pour la conserver nous écarterons ce qui est différent d'elle et que ne cesse de nous apporter la vitesse acquise de l'habitude. Plus que tout j'écarterais ces paroles que les lèvres plutôt que l'esprit choisissent, ces paroles pleines d'humour, comme on en dit dans la conversation, et qu'après une longue conversation avec les autres on continue à s'adresser factivement à soi-même et qui nous remplissent l'esprit de mensonges... (III, 897-8).

Son langage devra donc, avant tout, être d'une absolue sincérité et c'est cette sincérité qui assurera l'originalité de son style et le débarrassera de 'toutes les banalités de forme acquises par l'imitation' (III, 898). Le sujet de son oeuvre, ce sera sa vie passée, car elle constitue une réserve, une sorte d'albumen qu'il saura transformer en graine de vérité (III, 899) quand il aboutira à ces comparaisons qui ne peuvent être vraies que si elles sont le fruit d'une expérience (III, 899).

Pour accomplir cette transformation, il emploiera une fois de plus ces fameuses forces de l'esprit. Car la faculté géniale, mystérieuse que le Personnage admirait tant chez Bergotte et qui lui permettait de transformer, de transposer (I, 555) (notre p. 195) réside tout simplement dans l'utilisation de ces forces. Car 'les forces peuvent se changer en d'autres forces, ... l'ardeur qui dure devient lumière, ... l'électricité de la foudre peut photographier, ... notre sourde douleur au coeur peut élever au-dessus d'elle, comme un pavillon, la permanence visible d'une image...' (III, 906)

C'est ainsi qu'à partir des matériaux de sa propre vie et grâce au pouvoir de transformation des forces de l'esprit, il exprimera lui-même, quand il viendra à composer, les signes involontaires qu'il

a notés et qui sauront révéler à ses lecteurs la vérité psychologique des êtres qu'il a connus.

En exprimant cette vérité, le narrateur rejoindra tous ces êtres dont il souffrait cruellement d'être séparé. Il atteindra enfin leur essence. Il trouvera Albertine et, joie suprême, il pourra retrouver sa grand'mère. Car l'être dont on est séparé est pareil à un 'mot incompris' (III, 903) et c'est uniquement en le traduisant dans un langage universel qu'on peut communiquer avec lui et, qui plus est, le communiquer à des milliers d'autres êtres, pour l'éternité :

... puisque nous vivons loin des êtres individuels, puisque nos sentiments les plus forts, comme avait été mon amour pour ma grand'mère, pour Albertine, au bout de quelques années nous ne les connaissons plus, puisqu'ils ne sont plus pour nous qu'un mot incompris..., alors s'il est un moyen pour nous d'apprendre à comprendre ces mots oubliés ne devons-nous pas l'employer, fallût-il pour cela les transcrire d'abord en un langage universel... qui ferait de ceux qui ne sont plus, en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes (III, 903) ?

Grâce à cette transcription géniale de la vérité, l'oeuvre à venir mettra en communication non seulement narrateur, personnages et public, mais encore chaque lecteur avec soi-même, avec son âme propre dans laquelle il reconnaîtra cette vérité, parce qu'elle est d'application universelle :

L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci... (I, 911).

Cet ouvrage sera donc non seulement un chef-d'oeuvre de beauté et de vérité, mais, à tous les niveaux possibles, un merveilleux instrument de communication entre les êtres. C'est un tel ouvrage que le Personnage, arrivé au bout de sa méditation et sur le point de se transformer en narrateur, va se mettre en devoir d'accomplir.

x

x

x

Toute cette méditation, bien que le Personnage se défende des théories littéraires, est en fait sa propre théorie sur la façon d'exercer le métier d'écrivain. Mais il se contente de rester sur un plan très général et peut-être serait-il bon, avant de terminer cette étude, de voir rapidement comment cette théorie peut se concrétiser.

L'art, nous l'avons vu, est le seul vrai moyen de communication entre les êtres et, pour tous les arts, la méthode est la même. Il s'agit, nous venons de le voir, de retrouver, de ressaisir et d'exprimer le mieux possible la réalité. Mais, chose très curieuse, en ce qui concerne l'expression, le narrateur donne la priorité à la musique. La musique est l'art suprême qui permet la 'communication des âmes' ; c'est elle qui, supérieure à la littérature, arrive seule à exprimer l'inexprimable :

... cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous de la vie, ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne /une/ ivresse spécifique... Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer... (III, 374).

Aussi, l'auteur qui veut s'approprier le pouvoir de communication de la musique devrait-il peut-être essayer d'imiter le plus possible l'art d'un Vinteuil et de composer une oeuvre qui ressemble à une oeuvre musicale. Mais comment ?

Nous l'avons vu, le sujet de l'oeuvre du narrateur sera sa vie passée (III, 899). Mais il ne peut pas reproduire toute sa vie. Il faut qu'il y choisisse certains matériaux plutôt que d'autres. Lesquels ? Précisément ceux qui s'apparentent le plus à une belle phrase de Vinteuil. Or, rien n'y ressemble plus que le plaisir particulier que le Personnage a éprouvé devant les clochers de Martinville, les

arbres de Balbec ou la fameuse tasse de thé (III, 261). Ce sont donc ces sensations-là qu'il lui faudra exprimer en leur trouvant un équivalent profond (III, 375).

Mais cet équivalent profond, que le musicien arrive à trouver dans le langage musical, comment l'écrivain arrivera-t-il à le trouver dans le langage de tous les jours ? Et c'est ici qu'éclate la difficulté de sa tâche. Le musicien, en effet, compose à partir de sons, c'est-à-dire d'éléments purs, non souillés par l'usage. L'auteur, lui, ne dispose que d'un langage dénaturé par l'habitude et les conventions, plein de mots affaiblis, de locutions usées. Ensuite, le musicien, quand il crée une phrase, parle à la sensibilité sans devoir passer d'abord par la raison, tandis que l'écrivain ne dispose que du langage de la raison, inapte à traduire l'impression car il 'l'explique, l'analyse, mais ne /la/ recompose pas' (I, 374). Finalement, la structure de l'oeuvre musicale est différente de celle de l'oeuvre littéraire. Le musicien peut, par exemple, s'attarder sur une impression ou plutôt sur la phrase qui la traduit, en se livrant à des variations sur son thème, autrement dit en faisant changer certains éléments (ton, accompagnement, mouvement, rythme) qui révèlent dans une lumière différente la beauté et l'essence du thème ; ou, en opposant ce thème à d'autres ; ou en le rappelant dans d'autres endroits de l'oeuvre. L'auteur, tributaire d'une intrigue linéaire, ne peut pas faire cela. Cette intrigue domine son oeuvre, la traverse comme une grand'route qu'il faut suivre sans défaillances, les yeux fixés sur le but, sans pouvoir se laisser aller à ce qu'on appellerait bavardages et digressions, sans pouvoir emprunter ces sentiers de campagne si attirants et dont les méandres flâneurs auraient révélé mille beautés. Dans ces conditions-là, comment l'auteur arrivera-t-il à faire ce que fait le musicien ? Il est évident qu'il n'y arrivera qu'en restaurant le langage dénaturé, qu'en essayant de se passer de la raison, et en modifiant la structure de son oeuvre.

Il faudrait donc d'abord essayer de restaurer le langage. Pour cela il faudrait essayer de donner 'un sens plus pur aux mots de la tribu' (1), débarrasser les mots de leur alliage, des associations banales qui en ont altéré le sens. Bergotte, le père spirituel du narrateur, lui a déjà montré la voie en employant des expressions rares, archaïques, non ternies par l'habitude et retrouvant, de ce fait, toute leur fraîcheur, et aussi en mettant les mots en valeur par un rythme particulier. Sans nous livrer à un examen stylistique qui déborderait le cadre de cette étude, notons que le narrateur a fait de même ; nous avons tous été frappés par les expressions inusitées qu'il emploie telles que, pour citer au hasard, 'l'ardeur du jour.. stérilement pur' (III, 478), 'la verticalité des maisons' (III, 479), un 'rayon de soleil .. corrosif' (III, 479), auxquelles vient s'ajouter la modulation d'un rythme très fluide comme dans 'le clair de lune, dématérialisant la terre' (III, 480), ou encore 'l'agate arborisée d'un seul azur' (III, 480).

Ensuite, il faudrait essayer de se passer de raison. Complètement, non... Dans une oeuvre littéraire, ce serait impossible. Mais on peut en tout cas s'en passer pour exprimer ses impressions en les traduisant par l'image, mieux qu'on ne pourrait le faire par la logique. Là aussi, il ne s'agit pas de n'importe quelles images. Les images usées du langage ne sont que des clichés sans valeur parce que l'esprit ne les développe plus. Il faut donc que le narrateur crée de nouvelles images, la sorte d'images qu'un Bergotte trouvait et qui, originales, n'ayant pas été vidées de tout sens par l'habitude, étaient capables de 'faire exploser /la/beauté' (I, 95) jusqu'au lecteur. C'est ce que le narrateur fera effectivement et voici un exemple frappant de la façon dont il arrive à révéler les analogies secrètes par un simple mot qui éclate ses propres limites et, par sa polysémie, devient "l'élément commun" capable d'unir deux univers en apparence dissemblables. Dans le passage où il compare la technique de Vinteuil à celle d'Elstir, il écrit que l'art de Vinteuil 'étendait notes par notes, touches par touches, les colorations

inconnues... d'un univers insoupçonné' (III, 255). Le mot magique que le narrateur a su trouver ici pour lier deux termes aussi dissemblables que 'notes' et 'colorations', c'est 'touches', car une touche peut être aussi bien musicale que picturale et ce mot assure la transition entre les deux autres et, ce faisant, traduit l'impression de parenté qui existe entre l'art de Vinteuil et celui d'Elstir, mieux que n'aurait pu faire une explication raisonnée. De même, dans le célèbre passage où, à l'Opéra, le narrateur compare les occupants des loges à des divinités aquatiques, c'est le double sens du mot 'baignoires' (II, 40) qui, dès le début de la métaphore, arrive à mettre en communication le monde des eaux et la salle de l'Opéra. Mais le narrateur va plus loin que Bergotte et, suivant le chemin de Vinteuil, il se livre à des variations à partir d'une seule image. Il ne se contente pas de traduire une impression par une métaphore, mais par de multiples métaphores, variations sur un même thème, qui peuvent s'entrelacer pour se fondre dans une unité finale qui est, elle-même, une "métaphore de métaphore". Revoyons par exemple le passage sur les clochers de Martinville. Ces trois clochers sont d'abord comparés à trois oiseaux immobiles, puis à trois pivots d'or mouvants, puis à trois fleurs peintes sur le ciel, et enfin à trois jeunes filles de légende dont les nobles silhouettes finissent par s'unir en une seule forme noire qui, elle-même, se fond dans la nuit (I, 181-2) et cette nuit a l'harmonie et la profondeur d'un accord final.

Enfin, il faudrait modifier la structure de l'oeuvre. Il faudrait se débarrasser du cadre rigide de l'intrigue linéaire et procéder, comme Vinteuil, par thèmes qui s'exposent tour à tour pour se combiner à la fin (III, 252). Autrement dit, la structure, tout comme le langage, devrait être non pas analytique, mais synthétique. Elle aussi devrait être commandée par l'analogie. L'art d'un écrivain qui veut s'inspirer de Vinteuil devrait être de "composer", autrement dit de

"former un tout de différentes parties". Il faudrait qu'il trouve des analogies à tous les niveaux de son oeuvre et qu'il en fasse des combinaisons de plus en plus vastes.

Et c'est ce que fait le narrateur. Comme Vinteuil, il part de l'impression, il trouve, dans un langage épuré, son équivalent profond, c'est-à-dire une métaphore. Cette métaphore, comme les accords de Vinteuil, en appelle d'autres qui viennent s'y joindre et forment l'équivalent d'une phrase musicale, un thème littéraire. Ce thème lui-même en suscite d'autres. Toute l'expérience du narrateur s'annonce ainsi dans ces thèmes que nous connaissons bien et qui sont entre autres ceux de la société, de l'amour, de la mémoire involontaire, de l'art, et du temps. Tous ces thèmes se développent, s'entrecroisent et, dans le jeu de leurs variations, finissent par dévoiler l'élément commun, l'analogie qui leur permet de se combiner un par un et finalement de se fusionner en un thème final qui, en les réunissant tous, exprime l'essence même de l'oeuvre, en l'occurrence le Temps, le merveilleux réservoir d'analogies qui donne aux êtres une dimension révélatrice.

Et c'est ainsi que l'oeuvre du narrateur est en fait une oeuvre musicale à la manière de Vinteuil, une vaste analogie à tous les niveaux. C'est ainsi qu'elle est à même d'exprimer l'inexprimable et de permettre ce qu'avant elle la musique seule permettait, la communication des âmes.

x

x      x

Le Personnage, devenu narrateur, a donc su mettre à profit toute son expérience et, derrière le narrateur, l'auteur, Proust, a su nous montrer que la vraie, la seule communication qui soit possible entre les êtres, c'est l'art qui la permet. Cet art, c'est celui que possé-

daient les créatures de Proust, son Elstir, son Vinteuil ; c'est celui qu'a acquis son personnage principal et qu'a mis en pratique son narrateur, extrayant la quintessence de l'art suprême, l'art musical, et arrivant à la transposer dans sa prose qui, plus que prose, est musique : harmonie, composition et contrepoint. Oui, entre les êtres que nous avons vus aussi éloignés que les astres perdus dans l'immensité de l'univers, le narrateur, et derrière lui, le génie de Proust, a su tisser le merveilleux réseau de communications qui permet de voler d'étoiles en étoiles, et nous pouvons conclure avec lui :

... tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communiquer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art... le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus et que sans l'art nous ne connaîtrions jamais ? Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est ; et cela nous le pouvons avec un Elstir, avec un Vinteuil, avec leurs pareils ; nous volons vraiment d'étoiles en étoiles (III, 258).

---

'A celui qui... va à notre oeuvre,  
monde complet où notre pensée est  
cachée... et y salue notre âme  
d'un sourire fraternel et confiant,  
nous nous sentons unis par un fil  
aussi mystérieux, aussi sacré, aussi  
doux que ce rayon de l'étoile du soir  
qui voyage pendant des centaines de  
siècles... pour venir toucher d'une  
clarté caressante notre regard ami...'  
(J.S., III, 202).

M. Proust

C O N C L U S I O N

## CONCLUSION

Notre étude nous permet maintenant de faire le point, de répondre aux questions que nous nous étions posées dans notre introduction, et de résoudre les apparentes contradictions que nous avons trouvées chez Proust aussi bien que chez ses critiques.

La première partie de ces questions était : "La communication existe-t-elle dans le monde proustien, les personnages communiquent-ils entre eux, et le personnage principal communique-t-il avec le monde qui l'entoure?"

En ce qui concerne le monde et les personnages proustiens, nous nous référons pour répondre à la conclusion de notre première partie et nous nous bornerons à résumer ici nos constatations. Dans les rapports humains, vus à travers l'optique du Personnage, la communication est rare, précaire et superficielle, alors qu'il la souhaiterait fréquente, durable et profonde. Il y a cependant des cas exceptionnels où la communication s'établit à différents degrés entre les êtres. La cause de ces communications mystérieuses nous échappe encore, mais nous pouvons déjà y discerner la présence d'une certaine harmonie qui donne souvent une impression de beauté, d'art, de musicalité, et qui révèle à différents degrés l'essence intime des êtres. Le sommet de cette hiérarchie est la communication des âmes, et c'est celle que le Personnage atteint brièvement avec sa grand'mère. Ce genre de communication représente pour lui un bonheur paradisiaque et il aspire à le retrouver, sinon dans ce monde, du moins dans l'autre, s'il existe.

En attendant, et nous abordons ici la deuxième partie de notre étude, le Personnage, dans son effort pour 'rejoindre', va tenter d'améliorer les moyens de communication qui existent et, peut-être d'en découvrir de nouveaux. Le plus courant de ces moyens, le langage parlé, se montre, à première vue, fort décevant. Sans re-

prendre en détail le bilan que nous en avons dressé (notre p. 135), répétons brièvement nos constatations. Le langage parlé, si l'on s'en borne au sens logique de son énoncé, est un médiocre moyen de communication, car il est le plus souvent maladroit, superficiel ou menteur. Il ne reflète pas ce que les gens pensent ou sentent vraiment. Mais nous avons vu comment le Personnage a découvert graduellement les signes qui accompagnent l'émission du langage et a appris à les déchiffrer. Nous avons découvert que ces signes étaient la mimique, l'intonation, et le style du discours proprement dit. Nous avons aussi trouvé qu'il y avait deux genres de signes : volontaires et involontaires. Nous avons vu que, pour le narrateur, tous deux étaient appréciables pour suppléer aux insuffisances de l'énoncé, mais que le signe le plus précieux était le signe involontaire dont la spontanéité garantissait l'authenticité. Nous avons vu comment l'utilisation simultanée de ces signes permettait au narrateur de pénétrer dans des couches de plus en plus profondes de la signification véritable du langage parlé, et de la psychologie de ceux qui les émettent. Nous en avons conclu que le narrateur, en pratiquant une certaine façon de voir et d'écouter les êtres, avait trouvé une méthode qui lui permettait d'avoir une vue 'en relief' du langage parlé et d'approfondir le niveau de la communication.

Mais il ne suffit pas au Personnage d'améliorer les moyens existants de communication. Il tente d'en trouver de nouveaux. Un de ces moyens, découvre-t-il, c'est le souvenir volontaire qui, tout inférieur qu'il soit au souvenir involontaire, n'en est pas moins un élément précieux de la vie intérieure de chacun. Quand les êtres se découvrent des souvenirs communs, ils se rapprochent et c'est ainsi que le temps destructeur a tout de même un côté positif : il crée, entre les êtres, 'un riche réseau de souvenirs qui ne laisse que le choix des communications' (III, 1030). Le souvenir commun est donc un élément qui rapproche les êtres. A partir de cette

constatation, nous avons découvert la cause des rares rapprochements que nous avons pu observer dans les rapports humains : ils se sont produits chaque fois que les êtres se sont découvert quelque chose de "commun". L'élément commun est donc un agent de communication, mais il faut noter que plus cet élément est banal, plus la communication qui en résulte est insignifiante ; par contre plus cet élément est original et précieux, plus la communication qui en résulte a de valeur. C'est la raison pour laquelle un échange de lieux-communs représente le niveau le plus bas de la communication, tandis que l'échange d'un amour et d'une compréhension profondes a le pouvoir de 'transporter l'âme' à l'âme (I, 669).

Si la découverte d'un élément commun a le pouvoir de produire la communication entre deux êtres situés au même niveau dans le temps, la découverte d'un élément commun, par un être, à l'intérieur même de sa conscience, a le pouvoir de mettre cet être mentalement en communication avec tout ce qui est lié à cet élément commun. C'est là la véritable raison du miracle de la mémoire involontaire. Une impression surgie du passé, est l'élément commun qui, venant se joindre à une impression similaire ressentie dans le présent, a le pouvoir de mettre le "moi" présent en communication avec le "moi" passé, et de dégager l'essence d'un "moi" extra-temporel (III, 871), seul capable de jouir de l'essence des êtres et des choses qui font partie de son expérience. C'est donc dans ce "moi" essentiel qu'on peut connaître les êtres dans leur vérité. 'L'homme est l'être qui... ne connaît les autres qu'en soi...' (III, 450), il est vrai, mais cet aphorisme n'est pas aussi tragique que certains ont pu le croire, car à l'intérieur de chaque être existe un monde, le monde tel que le temps l'a distillé dans sa conscience. Pour retrouver ce monde et appréhender son essence, il suffit de plonger au plus profond de soi-même. Pour éterniser cette essence volatile, pour pouvoir la communiquer aux autres, il faut la fixer en lui trouvant un'équivalent spirituel'

et, arriver à faire cela, 'qu'est-ce autre chose que faire oeuvre d'art' (III, 879).

Mais comment s'y prend-on pour pratiquer cette conversion qui est oeuvre d'art ? Il nous faut, à travers l'optique du Personnage, examiner la façon de procéder des grands artistes qu'il a connus, et tâcher de découvrir les lois mystérieuses qui gouvernent leur art, dans quelque domaine qu'il s'exerce. Nous avons trouvé qu'au sein même de leur diversité, ils pratiquaient une méthode commune qui les apparentait les uns aux autres. Sans reprendre le détail de nos observations sur cette méthode (nos pp. 189-91), nous allons les résumer. Il existe, dans le monde, des 'Idées', ou 'réalités' invisibles que seuls l'enfant ou l'artiste perçoivent. La tâche de l'artiste consiste à dégager cette réalité, cette essence, de la surface des êtres et des choses derrière lesquels elle se cache. Il ne peut le faire qu'en les contemplant à partir de son "moi" extra-temporel, seul capable de jouir de cette essence. C'est avec ce "moi" extra-temporel (ou, si l'on veut, son âme) que cette essence entre en contact, y creusant une "impression". Cette impression, l'artiste a le devoir de la déchiffrer, sans la laisser déformer par les "rectifications" du raisonnement. Pour la déchiffrer, il la compare à d'autres impressions similaires connues de lui, autrement dit, il a recours à l'analogie. Une fois la véritable analogie trouvée, l'impression cesse d'être 'obscur' et l'artiste est à même de l'exprimer. Mais pour que cette expression soit une communication, il faut qu'elle soit intelligible par le public de l'artiste. Il faut donc lui trouver un 'équivalent spirituel', un élément qui soit commun à la fois à l'expérience personnelle de l'artiste et à l'expérience universelle des hommes. Cet élément commun, c'est l'image, et le procédé qui permet de rendre cet élément commun perceptible au public, c'est la métaphore. Grâce à la métaphore, l'artiste pourra communiquer son impression. Comme cette impression est un composé

de l'essence des êtres et des choses, et de celle du "moi" profond de l'artiste dans lequel cette essence s'est gravée, son expression aura le pouvoir de communiquer à la fois cette essence et celle de ce "moi" profond à un public réceptif. En plus de la métaphore proprement dite, le 'langage' dans lequel elle est formulée, et surtout l''intonation' particulière de ce langage, traduira l'unicité de l'artiste, car cette intonation est 'ce qu'il y a de plus profond' chez lui, et elle 'portera témoignage sur sa nature' (I, 553).

Le Personnage, qui aspire à devenir écrivain, va, dans une profonde méditation, rassembler les fils de son expérience. Être un écrivain digne de ce nom, ce n'est pas seulement 'exprimer' son expérience par des cris inarticulés, c'est la formuler de façon à en faire une communication profonde et permanente. Sans reprendre ici le détail de cette méditation telle que nous l'avons analysée dans notre étude (nos pp. 200-10), nous nous bornerons à en rappeler l'essentiel. Grâce au miracle du souvenir involontaire, le Personnage découvre que c'est la descente en soi-même qui permet de trouver l'impression analogue à celle que les êtres et les choses lui font éprouver, l''équivalent profond' dont il a besoin pour dégager l'essence commune des êtres et des choses, et pour 'faire oeuvre d'art'. Une fois cette essence appréhendée, il s'inspirera de l'exemple des artistes qu'il a connus pour l'exprimer. Il traduit sa son impression telle qu'il l'a perçue, en ne recourant à l'intelligence que secondairement, non pour rectifier cette impression, mais pour la formuler dans un langage compréhensible. Pour cela, lui aussi aura recours à l'élément qui dégage l'essence commune à cette impression et à son analogue : la métaphore. La métaphore est donc, chez l'écrivain, l'élément qui met en communication tous les êtres et toutes les choses qui ont constitué la somme de son expérience. Et parce que la métaphore consiste à assimiler une impression personnelle à une impression qui fait partie de l'expérience universelle des hommes, elle est

l'«équivalent spirituel» qui rend cette impression personnelle transmissible, qui en permet la communication au public. Le travail de communication de l'écrivain se résumera donc en trois démarches essentielles : il devra retrouver la réalité, la ressaisir, et la faire connaître à son public (III, 895). Il la retrouvera au plus profond de son expérience ; il la ressaisira en la déchiffrant, notamment en déchiffrant le langage, le sien propre, et celui des autres selon la méthode qu'il a découverte pour en interpréter les signes ; et il la fera connaître de trois façons : d'abord, en retranscrivant ces signes pour permettre au lecteur de déchiffrer à son tour l'âme des personnages ; ensuite en évitant les défauts qu'il a remarqués dans l'émission du langage parlé, c'est-à-dire la banalité, la superficialité et le mensonge ; enfin en se gardant d'imiter le style d'autres écrivains et en écrivant selon sa «manière» propre. Car, dans le langage écrit de l'écrivain, tout comme dans celui de la conversation, c'est la «manière» qui est surtout révélatrice. Or, la manière particulière à un écrivain, la façon spéciale dont il écrit, c'est son style. Dans ce style il y a une partie volontaire qui est une recherche consciente de la perfection formelle ; mais il y a aussi une partie involontaire qui correspond moins à une élaboration calculée, qu'à l'expression du tempérament de l'artiste. On y trouve certains tics de langage pareils aux gestes qui accompagnent une conversation, une certaine intonation qui correspond à celle du langage parlé, et un certain style du discours proprement dit qui cherche moins à être fabriqué qu'à être sincère, à suivre le plus fidèlement possible les contours de l'impression personnelle, «car le style pour l'écrivain est une question non de technique mais de vision» (III, 895). Et c'est surtout cette partie involontaire du style, en particulier l'intonation, qui communiquera au public, en même temps que la vision de l'écrivain, l'essence propre de sa personnalité.

Ce style est 'la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde' (III, 895). Il est, comme tout art digne de ce nom, ce qui révèle le 'secret' (III, 895) des êtres. Cet art, il a fallu faire l'effort de descendre en soi pour le réaliser, mais une fois qu'on l'a accompli, il est l'instrument de libération de l'être. Grâce à lui, et ceci est important, l'homme cesse d'être 'l'être qui ne peut sortir de soi' car, nous dit le narrateur, 'par l'art seulement nous pouvons sortir de nous' (III, 895). Cet art lui procure donc l'unique clef qui puisse ouvrir les portes de sa prison et le mettre en communication avec l'univers.

La descente en soi-même, ainsi que tout le reste du travail de l'artiste, nécessite cependant un immense effort qui requiert l'exercice des 'forces de l'esprit'. C'est principalement la souffrance qui développe ces forces de l'esprit chez le Personnage, et c'est pourquoi cette souffrance est 'la meilleure chose que l'on puisse rencontrer dans la vie' (III, 909). Nous comprenons maintenant pourquoi elle est un 'chemin de communication' qui donne sur ce que sans elle on n'aurait pu connaître, 'la vie des autres' (III, 387).

Ces autres, ces êtres dont on se sent 'séparé', dont on souffre d'être séparé, sont semblables à des 'mots incompris' (III, 903). L'art de l'écrivain consiste à les déchiffrer et à les communiquer, et c'est ainsi qu'il en fera 'en leur essence la plus vraie, une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes' (III, 903). Et cet art, capable aussi de communiquer les 'Idées', les 'vérités' universelles qu'il a captées, permettra au lecteur de découvrir en lui-même ces vérités universelles et d'entrer ainsi en communication avec sa propre âme, où elles gisaient sans qu'il en ait pris conscience. C'est pourquoi un tel art est une forme suprême de communication.

Le narrateur met-il en pratique le fruit de sa méditation? Il nous semble que oui. Son oeuvre y est conforme et tâche d'adopter,

dans la mesure du possible, les procédés de l'art suprême, de celui qui permet la 'communication des âmes', la Musique. Comme le musicien, il cherche à établir cette communication non seulement par son 'intonation', mais par une forme qui s'adresse plus à la sensibilité qu'à la raison. Aussi, pour traduire ses impressions, renonce-t-il aux raisonnements et, comme le musicien, plutôt que d'analyser ces impressions, s'efforce-t-il de les traduire en les recomposant. Le narrateur unit ces impressions à d'autres, les allie à d'autres encore pour former des thèmes, marie ces thèmes un à un pour les fusionner en un thème final qui les résume tous, et fait ainsi de son oeuvre une vaste synthèse, une recherche à tous les niveaux des éléments communs dont la fonction est à la fois de mettre l'univers en communication et de révéler son essence.

Ce faisant, le narrateur et, derrière lui Proust, l'auteur, a-t-il effectivement réussi à nous communiquer l'essence des êtres qu'il a connus et la sienne propre ? Tout dépend de l'avis du lecteur, mais en ce qui nous concerne personnellement, et en ce qui concerne la multitude de ceux qui se disent les "amis de Marcel Proust", la réponse est affirmative. Ce Proust, dont de multiples biographies ne nous donnent qu'une image partielle et arbitraire, c'est dans son oeuvre que nous le découvrons et que nous le sentons vivre à nos côtés. Il nous fait un clin d'oeil, en nous montrant un Legrandin, et nous rions avec lui ; il nous montre Gilberte, apparaissant au détour d'une allée des Champs-Élysées, et notre coeur se met à battre en même temps que le sien ; il voit soudain revivre dans sa mémoire sa grand'mère disparue, et nous sommes submergés par une émotion qui est la sienne. Avec lui, nous avons parcouru Combray ; nous avons pleuré en disant adieu aux aubépines de Tansonville ; nous avons rêvé en contemplant les nénuphars neurasthéniques de la Vivonne ; et cette sonnette au son aigret qui annonçait le départ de Swann, ce n'est pas seulement dans la mémoire du narrateur qu'elle tinte

indéfiniment... nous jurerions l'avoir entendue résonner dans notre propre conscience.

Et ce n'est pas qu'avec lui-même que Proust nous met en communication, c'est avec ses personnages. Ce Swann, nous avons l'impression de l'avoir connu personnellement, de l'avoir vu essuyer les verres de son lorgnon quand ses idées s'embrouillaient (I, 358), de l'avoir entendu détacher ses mots sérieux, comme s'il les mettait entre guillemets (I, 98). Et nous l'avons effectivement connu bien plus que beaucoup de nos amis, car nous avons habité son âme, nous avons partagé ses angoisses et ses incertitudes quand il était amoureux d'Odette, et nous avons allègrement partagé son soulagement et sa muflerie, le jour où il s'en est trouvé guéri... Il en est ainsi de tous les personnages importants de A la recherche et l'auteur a réussi à leur insuffler une telle vie que, personnellement, quelqu'un nous a un jour causé un vif étonnement en nous parlant du baron de Charlus comme d'un "personnage de Proust". Il nous a fallu l'espace d'un instant pour accomplir une rectification mentale, pour nous persuader que Charlus n'était pas vraiment quelqu'un que nous avions connu, vu agir, entendu parler, et qu'il n'était effectivement qu'un personnage. Et cela, cette illusion, c'est un des plus beaux hommages que l'on puisse rendre au génie de Proust. Il a su faire ce que font les grands romanciers. Il a remplacé les parties 'opaques' des êtres qui peuplent son oeuvre, par 'une quantité égale de parties immatérielles... que notre âme peut s'assimiler' (I, 85). C'est pourquoi, dans A la recherche du temps perdu, malgré les obstacles à la communication rencontrés par le Personnage dans le monde, les êtres, grâce au narrateur, se révèlent non pas obscurs, emmurés dans leur solitude, mais rendus transparents, reliés les uns aux autres et au narrateur lui-même par mille liens. Et c'est pourquoi cet art de Proust, bien que pratiqué dans l'isolement, ne nous paraît pas comme à S. Becket 'l'apothéose de la solitude', mais au contraire le triomphe de la

communication. Cet art, selon Becket, n'est pas une expansion mais une contraction. Nous croyons, quant à nous, que cet art n'est 'contraction' que pour mieux devenir 'expansion'. Si l'artiste effectue la descente au plus profond de soi-même, c'est pour mieux pratiquer cet art 'par lequel nous pouvons sortir de nous'.

Après ce résumé général de notre étude, nous pouvons maintenant répondre de façon plus concise aux questions que nous nous étions posées dans notre introduction. A la question "La communication existe-t-elle dans le monde proustien, les personnages communiquent-ils entre eux, le personnage principal communique-t-il avec le monde qui l'entoure", la réponse est double, selon le point de vue auquel nous nous plaçons. Si nous nous plaçons au point de vue limité du Personnage, la réponse est négative, mais si nous nous plaçons à celui du narrateur expérimenté qui a trouvé, par diverses méthodes menant à l'art, le moyen de communiquer avec les êtres, la réponse est affirmative. La communication dans A la recherche du temps perdu existe donc ou n'existe pas, selon que nous nous plaçons au point de vue du narrateur ou à celui du Personnage. Et sans doute, similairement, dans la vie de Proust, la communication existe-t-elle ou non selon qu'on se place au point de vue de Proust l'artiste, ou à celui de Proust le mondain.

Ces constatations sont importantes, car elles expliquent les apparentes contradictions que l'on trouvait dans les témoignages que nous avons rapportés dans notre introduction. Oui, Proust fut bien ce petit garçon qui craignait plus que tout d'être 'séparé'. Oui, le monde tel qu'il le connut pendant sa période mondaine, lui apparut comme un monde où les rapports humains étaient peu satisfaisants. Oui, ce monde en apparence sans communication, il l'a dépeint dans A la recherche à travers l'optique du Personnage naif, sensible et malheureux. Ce Personnage, tout comme Proust, ne souhaitait qu'une chose : 'rejoindre'... Mais pour rejoindre, il fallait faire un effort,

un effort immense, et le Personnage, tout comme le jeune Proust, manquait de volonté. Mais la souffrance rencontrée dans le monde a développé chez lui ce qui lui manquait : les forces de l'esprit. Nous comprenons maintenant le texte paradoxal qui nous assure que la souffrance issue de l'amour est supérieure à la sérénité d'un collectionneur d'art. Car l'art, pour quiconque sent en lui une vocation, n'est pas quelque chose qu'on se contente de collectionner comme un Swann, mais quelque chose qu'il faut créer et qui requiert précisément ces forces de l'esprit que la souffrance développe. Et ce n'est qu'une fois que le Personnage, devenu narrateur, fait usage de ces précieuses forces que, tout comme Proust le mondain devenu Proust l'artiste, il peut non seulement 'faire oeuvre d'art', mais tenter l'immense effort de 'rejoindre'.

Et cet 'effroyable effort', il l'a accompli. Il est arrivé à 'rejoindre'. Dans sa vie, d'abord : Reynaldo Hahn nous a montré comment il savait communier avec la nature, avec l'art, avec la vie ; Paul Morand nous a dit comment il pouvait se mettre en communication avec les êtres. Dans son art ensuite, et nous ne pouvons mieux faire que d'invoquer à ce propos le témoignage de J. de Lacretelle :

... le don de Proust... n'explique pas tout. Il doit y avoir, dans son oeuvre, une qualité supérieure, une qualité transmissible, je veux dire immédiatement perceptible, qui est l'héroïsme de la sensibilité.

A chaque instant, devant chaque objet, on devine chez lui un peu de cet effroyable effort pour rejoindre (1) dont il me parlait un jour. Et il a su le communiquer à ses lecteurs.

Rejoindre quoi? Le coeur des êtres, leur secret? Ou l'essence de ce qui est beau, la raison dernière de notre existence?... Un peu de tout cela sans doute. Ce sont les buts que tout écrivain entrevoit et vers lesquels il avance en tâtonnant. Lui les a atteints (2).

'Lui les a atteints'... Il a rejoint 'le coeur des êtres', 'leur secret', et ce secret, il a su nous le transmettre. Grâce à son art, grâce à cet 'effroyable effort pour rejoindre', grâce à cet 'héroïsme de la sensibilité', il a su sortir de la prison de

son être, il a su vaincre l'angoisse, il a su faire de son oeuvre,  
A la recherche du temps perdu, un 'signe de bonheur', le 'miracle  
fécond d'une communication au sein de la solitude'.

----- oOo -----

NOTES

NOTES

INTRODUCTION

- p. I 1. Bruneau Charles, Petite histoire de la langue française, tome II, p. 245.
2. Lacretelle (de) Jacques, 'Souvenirs sur Proust', La Table Ronde, p. 99.
3. Lacretelle (de) Jacques, art. cit, p. 99 : c'est l'auteur qui souligne.
4. Lacretelle (de) Jacques, art. cit., p. 96.
- p. II 5. Camus Albert, 'The Century of Fear' in Matson F. & Montagu A, The Human Dialogue, pp. 300-5.
- p. III 6. Hahn Reynaldo, 'Promenade', La Nouvelle Revue Française, 'Hommage à Marcel Proust', p. 34.
7. Morand Paul, 'Notes', La Nouvelle Revue Française, 'Hommage à Marcel Proust', p. 82.
- p. IV 8. Becket Samuel, Proust, pp. 46-7
- p. V 9. Pierre-Quint Léon, Marcel Proust, sa vie, son oeuvre.
10. Spagnoli John J., The Social Attitude of Marcel Proust.
11. Bonnet Henri, Le Monde, l'amour et l'amitié.
12. March H., The Two Worlds of Marcel Proust.
13. Mouton Jean, Le Style de Marcel Proust.
14. Maurois André, A la recherche de Marcel Proust.
- p. VI 15. Poulet George, Etudes sur le temps humain, Chapitre XVIII.
16. Daniel-Rops, 'Introduction' à l'ouvrage de Cattai George, Marcel Proust.
17. Cattai George, Marcel Proust.
- p. VII 18. Brincourt A. et J., Les Oeuvres et les lumières.
19. Brée Germaine, Marcel Proust and Deliverance from Time.
20. Benoist-Mechin, Retour à Marcel Proust.
21. Rousset Jean, Forme et signification, chapitre sur Marcel Proust.
22. Cattai George, Proust perdu et retrouvé.
23. Simon P.H., Témoins de l'homme, chapitre intitulé : 'Marcel Proust... et la pensée tragique'.

- p. VIII 24. Vial A., Proust - Structures d'une conscience et naissance d'une esthétique.
25. Deleuze Gilles, Marcel Proust et les signes.
26. Bersani Léo, Marcel Proust.
27. Painter George, Marcel Proust - A Biography, volume II, p. 35.
- p. IX 28. Rogers B.G., Proust's Narrative Techniques, p. 100 et p. 170.
29. King Adele, Proust, chapitre intitulé 'Critical Perspectives'.
30. Lempart Magda E., La Transposition esthétique des valeurs chrétiennes dans l'oeuvre de Marcel Proust, chapitre IV, 'Emergence de significations chrétiennes'.
31. Bardèche Maurice, Marcel Proust romancier, tome II, p. 141.
32. Bardèche Maurice, op. cit., tome II, pp. 262-4.
33. Bardèche Maurice, op. cit., tome II, pp. 360-1.
- p. X 34. Rogers B.G., Proust's Narrative Techniques, Part II, Chapter III, 'The First-Person Narrative of A la recherche du temps perdu', 'Degree of omniscient reporting in first person narrative'.
- p. XI. 35. Nous appelons "Le Personnage" celui qui vit l'aventure au fur et à mesure qu'elle se déroule, et "le narrateur" celui qui la voit avec le recul de l'expérience.

Nous avons préféré le terme de "Personnage" au nom de "Marcel" qui n'est employé que deux fois dans l'oeuvre pour le désigner et qui, par son identité avec le prénom de Proust, pourrait prêter à confusion.

Nous l'avons également préféré au terme de "héros" dont il est presque synonyme, parce que, comme le note très bien B.G. Rogers dans son livre Proust's Narrative Techniques (Part II, Chapter III, 'Role & Personality of First-Person Narrator'), 'Marcel' est souvent le spectateur passif d'événements où il se trouve nominalement présent, mais dans lesquels il ne joue aucun rôle, de sorte, dit-il, que Marcel le "héros" est souvent sacrifié à Marcel le "narrateur". A cause des connotations de ce terme "héros" qui tend à suggérer l'action, nous avons donc préféré celui de "Personnage", et nous lui avons mis une majuscule pour le distinguer des autres personnages auxquels il nous arrivera de faire allusion. Nous n'avons pas cru devoir mettre de majuscule à "narrateur" puisqu'il est impossible de le confondre avec qui que ce soit d'autre.

I È R E   P A R T I E   :   R A P P O R T S   H U M A I N S

Chapitre I : Le Monde

p. 15   1.   M. Proust, Jean Santeuil, tome III, p. 291.

Chapitre VII : L'Inversion

p. 67   1.   C'est l'auteur qui souligne.

p. 68   2.   "   "   "   "

Chapitre IX : L'Amour filial

p. 92   1.   Lorsque le narrateur nous dit qu'aucune maîtresse n'a pu lui donner la paix que lui procurait le baiser de communion de sa mère, on pourrait s'étonner qu'il omette Albertine dont le baiser, à un moment donné, lui parut, lui aussi, semblable à une communion de paix (II, 10) (notre p. 82). Peut-être cette omission est-elle due au fait que cette époque heureuse ne dura guère ; très vite la barrière du doute s'éleva entre le Personnage et Albertine ; son baiser, 'd'où elle-même était absente' (III, 112), devint alors pour lui tout le contraire du baiser maternel qui contenait le coeur de sa mère 'tout entier, sans la réserve d'une arrière-pensée' (I, 185). Dès lors, le baiser d'Albertine ne lui apporta plus la paix, mais l'angoisse (III, 112) ; au lieu d'être une communion, il devint un symbole de la séparation.

2 E M E P A R T I E : C O M M U N I C A T I O N

Chapitre I : Le Langage parlé

- p. 107 1. Ce chapitre étant assez long, il nous a paru utile, pour aider à la compréhension de sa logique, de mettre en appendice (notre p. 235) un résumé de sa structure.

Nous traitons ici du langage parlé. Dans ce chapitre, afin d'éviter les répétitions fastidieuses, quand il s'agira de toute évidence du langage de la conversation, nous nous contenterons d'employer le mot "langage", pour "langage parlé". Les quelques fois où il s'agira du langage écrit, nous prendrons soin de le faire remarquer, afin d'éviter toute équivoque.

- p. 111 2. C'est l'auteur qui souligne.

- p. 115 3. " " " "

- p. 128 4. " " " "

5. " " " "

6. " " " "

- p. 139 7. " " " "

- p. 142 8. 'Le style est un écart linguistique' : Guiraud Pierre, La Stylistique, chapitre sur l'école spitzérienne, p. 78.

Voir aussi à ce propos Bally Charles : 'Quand le sujet parlant se trouve dans les mêmes conditions que tous les autres membres du groupe, il existe de ce fait une norme à laquelle on peut mesurer les écarts de l'expression individuelle...' : Bally Charles, Traité de stylistique française, tome I, p. 19

- p. 143 9. Bally Charles, op. cit., p. 203.

- p. 144 10. C'est l'auteur qui souligne.

- p. 147 11. " " " "

- p. 148 12. " " " "

13. Mallarmé Stéphane, Oeuvres complètes, Le Tombeau d'Edgard Poe, p. 70

Chapitre II : Le Souvenir

- p. 160 1. Nous avons employé le terme "synchronique" à propos de la communication, pour désigner une communication qui s'établissait entre deux êtres situés au même niveau dans le temps. Pour désigner une communication qui, par contre, s'établirait entre deux êtres à travers le temps, n'ayant pas trouvé

d'antonyme à "synchronique" dans le vocabulaire courant, nous avons emprunté le terme "diachronique" au vocabulaire des stylisticiens.

Chapitre III : L'Art et le Personnage

p. 197 1. Proust Marcel, Pastiches et mélanges, p. 245.

2. Proust Marcel, op. cit., p. 245.

p. 198 3. Proust Marcel, op. cit., pp. 261-3.

Chapitre IV : L'Art du narrateur

p. 213 1. Mallarmé Stéphane, op. cit.

C O N C L U S I O N

- p. 227 1. Lacretelle (de) Jacques, art. cit., p. 99 : c'est l'auteur qui souligne.
2. Lacretelle (de) Jacques, art. cit., p. 99.

-----oO-----

APPENDICE

A P P E N D I C E

NOTRE 2EME PARTIE, CH. I, LE LANGAGE PARLE : PLAN DE LA STRUCTURE

I. EMISSIONS DEFECTUEUSES

1. Expression difficile

a) prononciation

- 1) Saniette : "Che...Che..." p. 107
- 2) Tante du pianiste : 'graillonnement' " "

b) manque de virtuosité

- 1) Françoise : "Je ne sais pas m'exprimer" " "
- 2) Le Personnage : "Zut, zut, zut..." p. 108

c) manque de fond

- 1) Le salon d'Odette : propos insignifiants p. 109
- 2) Swann : 'il n'adhérait pas tout entier...' " "
- 3) Bloch : langage tarabiscoté " "

2. Hermétisme

a) voulu

- 1) La famille : le 'samedi' p. 110
- 2) Les Verdurin : un mot secret " "
- 3) La dame en rose : mots anglais, néologismes " "
- 4) Françoise : patois p. 111
- 5) Odette : conversation en anglais " "

b) inconscient

- 1) Swann-Odette : le mot 'chic' " "
- 2) Verdurin-Charlus : l'expression 'en être' " "
- 3) Forcheville-Cottard : calembour p. 112

c) messages codés

- 1) Saint-Loup et Bloch " "
- 2) Charlus et le Personnage " "

3. Mensonges

- 1) Les parents du Personnage et Vinteuil p. 114
- 2) Le Personnage et Françoise " "
- 3) Le duc et la duchesse de Guermantes et Gilberte p. 115

4. Monologues

- 1) La tante Léonie " "
- 2) Le curé " "
- 3) Charlus et le duc de Sidonia p. 116
- 4) Le Personnage et Gilberte " "

5. Excès contraire : on ne parle que pour l'interlocuteur

- 1) Le Personnage et Mme de Cambremer " "
- 2) Bergotte : sa conversation inférieure à ses livres p. 117

## II. RECEPTIONS DEFECTUEUSES

### 1. Mauvaise réception des mots

- |   |        |
|---|--------|
| 1) Eulalie : 'Mme Sazerin'              | p. 118 |
| 2) Françoise : idem                     | "      |
| 3) Le lift : 'la marquise de Camembert' | "      |
| 4) Françoise : 'le jambon de New-York'  | "      |

### 2. Mauvaise compréhension du sens

- |   |        |
|---|--------|
| 1) Le Personnage et Swann                       | p. 119 |
| 2) Le Personnage et Albertine                   | "      |
| 3) Les Verdurin et Swann                        | "      |
| 4) Le Personnage et Gilberte                    | p. 120 |
| 5) Le Personnage et la conversation de Bergotte | p. 121 |

## III. DIFFICULTES DU DIALOGUE

### 1. Réponses peu satisfaisantes

- |  |        |
|--|--------|
| 1) Le liftier : 'Oui, oui, oui, oui....' | p. 123 |
| 2) Gilberte : réponses déconcertantes    | "      |

### 2. Réponses qui n'en sont pas

- |   |        |
|---|--------|
| 1) L'oncle Adolphe et la 'dame en rose' | p. 124 |
| 2) Legrandin et le père du Personnage   | "      |

### 3. Volonté de ne pas répondre

- |  |        |
|--|--------|
| 1) Le liftier : mutisme                  | p. 125 |
| 2) Charlus : idem                        | "      |
| 3) Les soeurs de la grand'mère : surdité | "      |

## IV. LE DIALOGUE DANS LES RAPPORTS HUMAINS LES PLUS INTIMES

### 1. Le dialogue dans l'amitié

Le Personnage et Saint-Loup " "

### 2. Le dialogue dans le désir

Généralisation p. 126

### 3. Le dialogue dans l'inversion

- |  |        |
|--|--------|
| 1) Charlus : 'conjonction' par la parole             | p. 127 |
| 2) Charlus et le Personnage : performance "musicale" | "      |

### 4. Le dialogue dans l'amour

- |                                      |        |
|--------------------------------------|--------|
| a) <u>n'amène pas l'assimilation</u> | p. 129 |
| b) <u>un malentendu 'suprême'</u>    | "      |

o) <u>un échange de mensonges</u>	p. 130
(i) Les mensonges de celui qui aime	
1) Le Personnage et Gilberte	"
2) Swann et Odette	"
3) Le Personnage et Albertine	"
(ii) Les mensonges de l'être aimé	
1) Odette	p. 132
2) Albertine	"
(iii) Mensonges réciproques	
1) Le Personnage et Albertine au téléphone	p. 133
2) Le Personnage et Albertine : conversation intime	"
d) <u>généralisation et considérations diverses</u>	"

V. BILAN p. 135

VI. L'ART D'INTERPRETER LE LANGAGE PARLE p. 137

1. Interprétation des gens intuitifs "

2. Tentative pour dégager les lois de cet art "

A. Utilisation de la psychologie "

B. Utilisation des signes : 'la manière' dont les gens parlent.

a) La mimique

1) Généralisation	p. 139
2) Exemples : Legrandin	"
Mme de Cambremer	"
Albertine	p. 140

b) L'intonation

1) Saniette	"
2) Les jeunes filles	"
3) Legrandin	"

c) Le style de l'énoncé proprement dit

1) Anomalies grammaticales	
Albertine : anacoluthes	p. 142
Mme de Gallardon : répétitions	"

2) Le vocabulaire

Le lift	p. 143
La duchesse de Guermantes	"
Albertine	p. 144
Charlus	p. 145
La princesse de Guermantes	"
Charlus	p. 146
Mme de Cambremer	"
Andrée	"

3) Langage sans forme logique, rationnelle

Deux hommes élégants	p. 148
Albertine troublée	"
Albertine à demi-endormie	"

d) <u>Résumé de cette étude : les trois signes</u>	p. 149
--	--------

3. Mise en pratique méthodique de cet art par le narrateur

Déchiffrage par l'utilisation simultanée des signes :

a) Utilisation simultanée de l'intonation et du style	p. 150
Le narrateur et Charlus : au restaurant	"
b) Utilisation simultanée des trois signes	p. 151
1) Le narrateur et Charlus : 'la fraisette'	"
2) Le narrateur et Charlus : scène sur la plage	"

<u>4. Considérations sur cette méthode et sur son importance pour le Personnage</u>	p. 155
---	--------

BIBLIOGRAPHIE

B I B L I O G R A P H I E

1. Oeuvres de Proust

A la recherche du temps perdu, texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, collection de la Pléiade, Gallimard, tomes I, II et III, 1954.

Jean Santeuil, Paris, Gallimard, tomes I, II et III, 1952.

Contre Sainte-Beuve, Paris, Gallimard, 1954.

Pastiches et mélanges, Paris, Gallimard, 1919.

Lettres à Reynaldo Hahn, présentées par Philippe Kolb, Paris, Gallimard, 1956.

2. Ouvrages divers

Bally Charles, Traité de stylistique française, Paris, Librairie C. Klincksieck, tome I, 1951.

Bergson Henri, Le Rire, Paris, Presses Universitaires de France, 1946.

Boisdeffre (de) Pierre, Littérature d'aujourd'hui, France, Librairie Académique Perrin, tome I, 1968.

Brodin Pierre, Présences contemporaines, Paris, Nouvelles Editions Debresse, tome II, 1955.

Bruneau Charles, Petite histoire de la langue française, Paris, Librairie Armand Colin, tome II, 1966.

Carassus Emilien, Le Snobisme et les lettres françaises, Paris, Librairie Armand Colin, 1966.

Castex P.G. et Surer P., Manuel des études littéraires françaises, XXème siècle, Paris, Hachette, 1967.

Guichard Léon, La Musique et les lettres en France, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Guiraud Pierre, La Stylistique, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

Lagarde A. et Michard L., XXe Siècle - Les Grands auteurs français, Paris, Les Editions Bordas, 1969.

Lanson Gustave, Histoire de la littérature française, Paris, Librairie Hachette, 1951.

Mallarmé Stéphane, Oeuvres complètes, 'Le Tombeau d'Edgard Poe', Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1945.

3. Ouvrages sur Proust et son oeuvre

- Bardèche Maurice, Marcel Proust romancier, Paris, Les Sept Couleurs, tomes I et II, 1971.
- Becket Samuel, Proust, London, Chatto & Windus, 1931.
- Bell Clive, Proust, London, Hogarth Press, 1928.
- Benoist-Mechin, Retour à Marcel Proust, Paris, Pierre Amiot, 1957.
- Bersani Léo, Marcel Proust, New-York, The Fictions of Life and of Art, Oxford University Press, 1965.
- Bonnet Henri, Le Monde, l'amour et l'amitié, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1946.
- Bonnet Henri, L'Eudémonisme esthétique de Proust, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1949.
- Brée Germaine, Marcel Proust and Deliverance from Time, London, Chatto & Windus, 1956.
- Brincourt A. et J., Les Oeuvres et les lumières, Paris, La Table Ronde, 1955.
- Butor Michel, Les Oeuvres d'art imaginaires chez Proust, London, Athlone Press, 1963.
- Cattai George, Marcel Proust, Paris, Julliard, 1952.
- Cattai George, Proust perdu et retrouvé, Paris, Librairie Plon, 1963.
- Daniel-Rops, 'Introduction' à l'ouvrage de G. Cattai, Marcel Proust, Paris, Julliard, 1952.
- Deleuze Gilles, Marcel Proust et les signes, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- Donzé Roland, Le Comique dans l'oeuvre de Marcel Proust, Paris, Editions Attinger, 1955.
- Feuillerat Albert, Comment Marcel Proust a composé son roman, Paris, Droz, 1934.
- Genette Gérard, Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Gonezec Annick, 'La Composition poétique du Côté de chez Swann', Le Français Moderne, 36ème année n° 3, France, juillet 1968.
- Green F.C., The Mind of Proust, Cambridge at the University Press, 1949.
- Hahn Reynaldo, 'Promenade', La Nouvelle Revue Française, 'Hommage à Marcel Proust', 1er janvier 1923 (Cahiers Marcel Proust n° 1), Gallimard, 1927.
- Jaloux Edmond, Avec Marcel Proust, Genève et Paris, La Palatine, 1953.

- King Adele, Proust, London, Oliver & Boyd, 1968.
- Lacretelle (de) Jacques, 'Souvenirs sur Proust', La Table Ronde, Paris, Librairie Plon, n° 90, juin 1955.
- Lempart Magda E., La Transposition esthétique des valeurs chrétiennes dans l'oeuvre de Marcel Proust, Desclée, 1968.
- Linn J.G., 'Proust's Manipulation of Chronology', The Romanic Review, New York, Columbia University Press, Vol. 52, 1961.
- Mansfield Lester, Le Comique de Marcel Proust, Paris, Nizet, 1953.
- March H., The Two Worlds of Marcel Proust, University of Pennsylvania Press, 1948.
- Massis Henri, Le Drame de Marcel Proust, Paris, Librairie Bernard Grasset, 1937
- Mauriac Claude, Proust par lui-même, Paris, Editions du Seuil, 1954.
- Maurois André, A la recherche de Marcel Proust, France, Hachette, 1949.
- Maurois André, De Proust à Camus, 'Proust', Paris, Librairie Académique Perrin, 1963, pp. 15-43.
- Morand Paul, 'Notes', La Nouvelle Revue Française, 'Hommage à Marcel Proust', 1er janvier 1923 (Cahiers Marcel Proust n° 1), Gallimard, 1927.
- Mouton Jean, Le Style de Marcel Proust, Paris, Editions Corrée, 1948.
- Newman P., Marcel Proust et l'existentialisme, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1952.
- Newman-Gordon Pauline, Dictionnaire des idées dans l'oeuvre de Marcel Proust, The Hague, Paris, Mouton, 1968.
- Painter George D., Marcel Proust - A Biography, London, Chatto & Windus, Volumes I et II, 1965.
- Pierre-Quint Léon, Marcel Proust, sa vie, son oeuvre, Paris, Sagittaire, 1935.
- Poulet George, Etudes sur le temps humain, Paris, Plon, 1949.
- Rogers B.G., Proust's Narrative Techniques, Genève, Librairie Droz, 1965.
- Rousset Jean, Forme et signification, Paris, Corti, 1962.
- Shattuck Roger, Proust's Binoculars, London, Chatto & Windus, 1964.
- Simon P.H., Témoins de l'homme, Paris, Librairie Armand Colin, 1963.
- Spagnoli John J., The Social Attitude of Marcel Proust, New York, Publications of the Institute of French Studies, Inc. Columbia University, 1936.

Tadié Jean-Yves, Lectures de Proust, Paris, Librairie Armand Colin, 1971.

Tadié Jean-Yves, Proust et le roman, Paris, N.R.F., Editions Gallimard, 1971.

Vial A., Proust - Structures d'une conscience et naissance d'une esthétique, Paris, Julliard, 1963.

Zéphir J.J., La Personnalité humaine dans l'oeuvre de Marcel Proust Paris, Lettres Modernes, 1959.

Ouvrages sur la communication dans les rapports humains

Barzun Jacques, Science : The Glorious Entertainment, New York, Harper & Row, 1964.

Buber Martin, Between Man and Man, Boston, Beacon Paperback, 1955.

Buber Martin, I and Thou, New York, Scribner's, 1958.

Buber Martin, Pointing the Way, New York, Harper Torchbook Edition, 1963.

Camus Albert, 'The Century of Fear', in Matson F.W. & Montagu A., The Human Dialogue, New York, Free Press, 1967.

Fromm Erich, The Art of Loving, New York, Harper & Row, 1956.

Marcel Gabriel, The Mystery of Being, Chicago, Gateway Edition, 1960.

Maslow Abraham H., Sign, Image, Symbol, New-York, Edition G. Kepes, George Braziller, Inc., 1966.

Matson Floyd W. and Montagu Ashley, The Human Dialogue, New York, Free Press, 1967.

Meerloo Joost A.M., Conversation and Communication, New York, International Universities Press, Inc., 1952.

Montagu Ashley, The Direction of Human Development, New York, Harper, 1955.

Rapoport Anatol, Strategy and Conscience, New York, Harper & Row, 1964.

Teilhard de Chardin Pierre, The Phenomenon of Man, New York, Harper & Row, 1959.

TABLE DES MATIERES

T A B L E   D E S   M A T I E R E S

INTRODUCTION.....	I
PREMIERE PARTIE : RAPPORTS HUMAINS.....	1
I. Le Monde.....	1
Société proustienne, 1. - Divisions de classes, 2. - La bourgeoisie, 2. - Le peuple, 6. - L'aristocratie, 6. - Divisions de races, 12. - Cas de rapprochement exceptionnels, 14. - Divisions de clans, 20. - Conclusion, 26.	
II. Les Bonnes relations.....	28
Menacées par le snobisme, 28. - Par les préjugés moraux, 28. - Par les préjugés politiques, 29. - Par la déformation professionnelle, 29. - Par l'incompréhension mutuelle, 30. - Par la versatilité de la personnalité sociale, 30. - Conclusion, 31.	
III. La Famille.....	32
Incompréhension de la belle-famille, 32. - Eloignement de la famille, 32. - Eloignement causé par la maladie et la vieillesse, 33. - Incompréhension des êtres les plus proches, 33. - Intermittence des rapports familiaux, 35. - Détestation par chacun de ses propres défauts dans sa famille, 35.	
IV. Françoise.....	36
Rapports ambigus de Françoise avec la tante Léonie, 36. - Avec la famille du Personnage, 38. - Avec le Personnage lui-même, 40. - Dispositions de Françoise à pénétrer les sentiments des autres, 43. - Dispositions de Françoise à communiquer ses sentiments, 43. - Rapprochement tardif de Françoise et du Personnage, 46.	
V. L'Amitié.....	47
Opposition entre le plaisir de l'amitié et celui d'extraire et de clarifier, 47. - Plaisir que procure au Personnage Saint-Loup 'oeuvre d'art', 48. - L'art, opposé à l'amitié comme moyen de communication, 49. - Essence de Saint-Loup communiquée au Personnage dans un cas exceptionnel, 51. - Degré de communication dans la souffrance partagée, 53. - Déceptions apportées par l'amitié, 53. - Conclusion, 54.	
VI. Le Désir.....	56
Curiosité du Personnage vis-à-vis des belles 'passantes',	

56. - Aspiration du Personnage à pénétrer la vie intérieure des êtres qu'il désire, 57. - Rapprochement exceptionnel : le Personnage et les 'jeunes filles en fleurs', 59. - Insuffisance du contact physique comme moyen de communication, 60. - Aveuglement que cause le désir, 61. - Essai stérile d'immobiliser les êtres, 62. - Paradoxe du désir et son effet sur la communication, 63. - Conclusion, 64.

VII. L'Inversion..... 65

Prototype de l'inverti : le baron de Charlus, 65. - Excès de contact de l'inverti avec les êtres qu'il désire, 65. - Compensé par un écart volontaire du reste du monde, 65. - Communication de l'inverti : difficile avec les êtres normaux, 67. - Facile avec d'autres invertis, 68. - Communication exceptionnelle entre Charlus et Jupien, 68. - Entre les femmes inverties, 69. - Considérations diverses, 70.

VIII. L'Amour..... 72

1. Swann et Odette

Aveuglement de l'amour, 72. - Poétisation d'Odette, 72. - Désir de Swann de pénétrer l'univers intérieur d'Odette, 72. - Cas exceptionnel : Odette lui communique son essence quand elle est sincère, 73. - La jalousie de Swann incite Odette à dissimuler, 73. - Efforts stériles de Swann pour posséder l'âme d'Odette, 74.

2. Le Personnage et Gilberte

Le Personnage veut capturer Gilberte, 74. - Poétisation de Gilberte, 75. - Désir du Personnage de pénétrer au sein du monde poétique où vit Gilberte, 75. - Suivi du désir de pénétrer son univers intérieur, 76. - Dans l'amour, l'anxiété et l'exaltation font obstacle à la communication, 77.

3. Saint-Loup et Rachel

Le silence de Rachel, infranchissable barrière, 79. - Cloison qui sépare l'amant du monde extérieur, et de celle qu'il aime, 79.

4. Le Personnage et Albertine

Désir du Personnage d'assimiler Albertine, 80. - Poétisation d'Albertine, 80. - Désir de pénétrer son univers intérieur, 80. - Ce n'est pas par l'amour qu'on peut communiquer ses sensations d'art, 81. - Cloison qui sépare le Personnage d'Albertine, 81. - Baiser de communion d'Albertine, 82. - Manque de confiance, obstacle à la communication, 82. - L'amour jaloux voue l'amant à la séparation, 84. - Cas exceptionnel : union du Personnage avec Albertine sur le plan esthétique, 86. - Conclusion, 89.

IX. L'Amour filial..... 91

1. Le Personnage et sa mère

Le baiser du soir, communion de paix unique, 92. - Angoisse de la séparation et pouvoirs magiques attribués au 'petit mot', 93. - Considérations sur l'échec du 'petit mot', 93. - Le Personnage s'éloigne de sa mère, 94. - Venise : effets du manque de volonté, 95. - Leçon apportée au Personnage par sa mère, 96.

2. Le Personnage et sa grand'mère

Intimité du Personnage avec sa grand'mère, 97. - Son désir d'accéder à ce coeur immense, 98. - La cloison de Balbec ; l'intonation, 'manière' dont un message est communiqué ; la communication des âmes, 99. - Brièveté de ce sommet ; éloignement dû à la maladie, 100. - Communication téléphonique - l'intonation, 101. - Séparation de la mort, 103. - Nostalgie profonde du Personnage, 104.

Conclusion de la première partie..... 105

Bilan négatif de la communication dans les rapports humains, 105. - Cependant, quelques aspects positifs, 105. - Importance pour le Personnage, 105.

DEUXIEME PARTIE : COMMUNICATION..... 107

I. Le Langage parlé..... 107

Emissions défectueuses, 107. - Réceptions défectueuses, 118. - Difficultés du dialogue, 123. - Le dialogue dans l'amitié, 125. - Dans le désir, 126. - Dans l'inversion, 127. - Dans l'amour, 129. - Bilan, 135.

L'art d'interpréter le langage parlé, 127. - Utilisation de la psychologie, 137. - Utilisation des signes, 137. - La mimique, 139. - L'intonation, 140. - Le style de l'énoncé proprement dit, 142. - Les trois signes, 149. - Méthode de déchiffrement du narrateur, 150. - Considérations sur cette méthode et sur son importance pour le Personnage, 155.

II. Le Souvenir..... 157

Pouvoir de rapprochement du souvenir volontaire, 157. - Raison de ce pouvoir : l'élément commun, 157. - Découverte de cet élément dans les cas exceptionnels de communication notés dans les rapports humains, 158. - Recherche de l'élément commun qui permettrait la communication 'diachronique', 160. - Le souvenir involontaire et son pouvoir, 161. - Communication avec l'essence des choses et des êtres, et

avec son "moi" profond, 164. - Ce n'est qu'en "soi" que l'on connaît les autres, 166. - Résumé et importance pour le Personnage, 167.

III. L'Art et le Personnage..... 169

1. Le Théâtre

Intériorisation de Phèdre par la Berma, 169. - D'où, émission de signes transparents, 170. - Pouvoir de communication de l'art de la Berma, 170. - Résumé et leçon pour le Personnage, 170.

2. La Peinture

Introduction aux arts visuels : un art secondaire, la toilette. Talent d'Odette, 171. - Obéissance d'Odette à la saison et à l'heure : sa toilette en est l'analogie, 172. - Pouvoir du talent d'Odette, 172.

La peinture - Intériorisation d'un paysage par Elstir, 173. - Fusion entre le paysage et le "moi" profond d'Elstir : l'impression, 174. - Méthode d'expression d'Elstir : la "métaphore", 174. - La vie et l'art d'Elstir : une communication au sein de la solitude, 176. - Résumé et leçon pour le Personnage, 176.

3. La Musique

Introduction à la musique : langage parlé qui s'écarte du raisonnement - Le langage matinal d'Albertine, 177. - Les cris de la rue, 177.

La musique, langage sans paroles, 178. - Swann et la sonate de Vinteuil, 179. - Pouvoir de rajeunissement de la musique, 179. - Temps d'initiation qu'exige la musique, 180. - Communication par la musique de l'essence de certains charmes, 181. - Existence réelle des motifs musicaux en tant qu'idées, 181. - Leur éloquence, 182.

Le Personnage, la sonate et le septuor, 182. - Les éléments du septuor se combinent un à la fois ; de même tout finit par s'entrecroiser dans la vie intérieure, 183. - L'art de Vinteuil a été d'assortir, de procéder par harmonies ou "métaphores", 184. - L'accent de Vinteuil, 185. - La musique, exemple unique de la communication des âmes, 187. - Résumé et leçon pour le Personnage, 189.

4. La Littérature

Le Personnage et G. Sand ; l'intonation du livre, 192. - Le Personnage et Bergotte ; art "musical" de Bergotte, 192. - En quoi il consiste : expressions rares, métaphores, accent, 193. - Il y a un accent naturel, et le génie consiste à le transposer, 195. - Bergotte, père spirituel du Personnage, 196. - La lecture pour le Personnage et pour M. Proust, 196.

IV. L'Art du narrateur..... 199

Résumé des leçons apportées au Personnage, 199. - Méditation du Personnage, 200. - Nécessité de descendre en soi-même pour trouver les analogues, 200. - Le travail de l'écrivain consiste à lire un livre intérieur, 202. - C'est un art inductif, 202. - L'impression doit aboutir à l'expression, 203. - La métaphore dégage l'élément commun et permet la communication, 204. - Les trois démarches essentielles de l'écrivain : retrouver, ressaisir, et faire connaître la réalité, 205. - Forces de l'esprit, nécessaires pour effectuer la transposition, 209. - Pouvoir de communication d'une telle littérature, 210.

Examen de l'art du narrateur, 211. - Sa parenté avec l'art de Vinteuil, 213. - Epuration du langage, 213. - Emploi de la métaphore, 213. - Modification de la structure, 214. - Conclusion, 215.

CONCLUSION..... 217

NOTES..... 229

APPENDICE..... 235

BIBLIOGRAPHIE..... 239

TABLE DES MATIERES..... 243