

## **Rencontres amoureuses et création littéraire dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust**

### **Romantic encounters and literary creation in *In search of lost time* by Marcel Proust**

**Zouhaier ILAHI**

*Docteur en littérature française générale et comparée  
Université Sorbonne Nouvelle - France*

#### **Abstract**

Proust uses the theme of romantic encounters to discredit pastoral and elegiac literature, which perpetuates the myth of platonic love. He specifically targets the lyrical poems of Pierre de Ronsard and André Chénier, as well as the rustic novels of George Sand, marked by plaintive and melancholic tones. In these works, romantic encounters convey an idyllic and utopian vision of love, disconnected from reality. Proust denounces this romantic approach, which idealizes people and situations at the expense of their inner truth. In contrast to this idealized vision, the romantic disappointments in *In Search of Lost Time* allow the narrator to become aware of the illusion of ideal love. These disappointments pave the way for a more authentic form of literature; one that seeks to express the unconscious, the singular, and the hidden.

**Q**u'elle soit fortuite ou intentionnelle, régulière ou fugitive, la rencontre est une notion complexe qui couvre plusieurs domaines à l'instar de la sociologie, de la politique et de la philosophie existentialiste (*L'être et le néant* de Sartre). Elle se place notamment au centre de la littérature de voyage et des récits d'explorateurs (*Voyage en Orient* de Flaubert). Elle est également à l'origine de toute littérature d'apprentissage (*Le Petit Prince* de Saint Exupéry). On pense particulièrement à Dante Alighieri qui, après s'être égaré dans la forêt, rencontre le poète Virgile qui l'éclaire dans sa descente aux Enfers<sup>1</sup>. Elle relève aussi du tragique. On songe à la rencontre d'Œdipe et de son père Laïos dans *Œdipe Roi* de Sophocle. De même, il arrive qu'un simple flâneur croise au gré du hasard une personne susceptible de changer le cours de sa vie. La rencontre marque par-dessus tout un désir d'union sentimentale. Considérons, par exemple, le cas de Roméo Montaigu et Juliette Capulet dans la tragédie de Shakespeare *Roméo et Juliette*.

Sans doute, la rencontre avec autrui, comme avec ce qui nous étonne et nous rend perplexes, déclenche la pensée et le désir de savoir. Aussi s'avère-t-elle l'origine même de toute connaissance, qu'il s'agisse de celle de l'homme ou du monde. Certes, elle peut résulter d'une circonstance occasionnelle ; mais elle émane aussi d'une décision intentionnelle, sciemment réfléchie. C'est ce que relate la littérature réaliste qui met en scène des personnages fréquentant des femmes dévergondées. On pense aux scènes de cabaret dans les toiles de Toulouse-Lautrec

---

<sup>1</sup> Dante s'adresse ainsi à Virgile dans *La Divine Comédie* : « C'est toi, mon guide, toi, mon seigneur, toi, mon maître ! » (Dante, 20 v. 140).

(*Dans le lit, le baiser*, 1892). Assurément, la rencontre avec les filles de joie peut être dégradante et fatale. On se souvient du destin dramatique du comte Muffat de Beuville qui, en cédant à la tentation d'Anna Coupeau, connaît la déchéance et l'humiliation (Zola, 446). Néanmoins, la quête du plaisir charnel derrière ces fréquentations peut constituer le point de départ d'un questionnement littéraire et artistique sur le caractère de ces femmes. Dans *À la recherche du temps perdu*<sup>1</sup>, Marcel Proust a notamment exploré le thème de la rencontre du personnage qui revêt la figure de l'artiste avec les filles de joie. Nous étudions donc la notion de la rencontre intentionnelle à travers le prisme de la création artistique où l'écriture devient un lieu qui implique conjointement la vie du sujet amoureux et la littérature. Comment Proust fait-il de la rencontre amoureuse un moyen de création littéraire ?

### 1. Rencontre et sensualité

Cessant momentanément de voir Gilberte Swann et après sa rencontre avec Odette de Crécy, femme sybarite qui cultive les plaisirs de la vie et le raffinement, le narrateur s'entretient avec son ami Albert Bloch. Ce dernier lui fait part de cette conception erronée de l'amour selon laquelle « toutes les femmes ne pens[ent] qu'à l'amour » (I, 92). Il l'invite alors à découvrir les délices du plaisir charnel en l'entraînant à une maison de passe où la patronne lui présente Rachel (I, 566). Au dire de la tenancière de la maison, cette dernière jouit d'une volupté épicurienne. Aussi met-elle en valeur les agréments physiques de la prostituée afin de stimuler les envies libidineuses du narrateur et faciliter le passage à l'acte. Cherchant inlassablement le « charme des voluptés secrètes » (*Les Plaisirs et les jours*, 123)<sup>2</sup>, ce dernier rêve d'ailleurs d'une « partie de campagne avec une femme inconnue » (III, 912).

Le thème des plaisirs charnels issus de la rencontre amoureuse revient dans la scène de la danse érotique qui réunit Albertine et Andrée. Cottard attire l'attention du héros sur le fait que ces dernières se caressent par les seins : « elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement » (III, 191). Ce penchant pour les « plaisirs des sens » (II, 49) est essentiellement imprégné d'hédonisme ; héritage du dix-huitième siècle. En fait, Choderlos de Laclos voit dans le plaisir « l'unique mobile de la réunion de deux sexes » (Laclos, 379). En vérité, l'être en quête de sensualité est pris dans le « tourbillon vertigineux des charnels, esclaves de la sexualité » (Péladan, 192). C'est le cas de Fiodor Pavlovitch qui incarne la luxure dans *Les Frères Karamazov* (1880) de Fédor Dostoïevski. Hippolyte Kirillovitch, le procureur chargé du procès de Dimitri Karamazov, résume ainsi l'attitude du vieillard dévergondé : « À part les plaisirs sensuels, rien n'existe, voilà ce qu'il enseigne à ses enfants » (Dostoïevski, 669). Assurément, lors de telles rencontres, le corps d'autrui devient un objet désiré qui procure une simple jouissance physique.

Sans doute, lors de ces rencontres qui émanent d'un désir de possession, le partenaire sexuel agit dans le sens de l'appropriation de l'autre. En fait, ce désir de possession est issu de ce que Mounier appelle des « formes captatives de l'instinct » (Mounier, 702) et qui caractérisent tout comportement ou sentiment « porté à accaparer pour soi de façon exclusive et sans réciprocité » (*Le Littre*, entrée « captatif »). En réalité, une telle rencontre fondée sur le désir instinctif dépasse

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol. Chaque citation est suivie du numéro du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes.

<sup>2</sup> La mention de ce texte sera indiquée *PJ*.

le sentiment amoureux partagé vers celui de l'amour propre. Le narrateur déclare en fait qu'il « n'aime pas Albertine, mais [qu'] elle peut [lui] apporter du plaisir » (II, 649). Cet amour, foncièrement possessif, se dévoile à travers la perversité et l'exhibition des relations intimes. C'est ce que montre la scène scandaleuse qui réunit Mlle Bloch et une ancienne actrice : « Être vues leur semblait ajouter de la perversité à leur plaisir, elles voulaient faire baigner leurs dangereux ébats dans les regards de tous » (III, 236). La mise en scène de l'amour saphique obéit en vérité à une volonté de propager le vice : « Et enfin un soir, dans un coin pas même obscur de la grande salle de danse, sur un canapé, elles ne se gênèrent pas plus que si elles avaient été dans leur lit ». Mlle Bloch fait du reste écho à Satin ; la prostituée avec qui Nana entretient une relation charnelle.

En outre, le thème du plaisir issu des rencontres entre homosexuels revient à travers le personnage du « mauvais prêtre » (IV, 408) qui succombe à la tentation de l'amour vénal. De fait, la figure du débauché libidineux soucieux de combler ses désirs charnels se superpose à celle du religieux ascétique et chaste. Proust soulève en fait la question de la complexité de l'être tiraillé entre la volonté d'afficher une identité sociale trompeuse (l'homme intègre) et l'impuissance à contenir une véritable identité naturelle masquée (l'homosexuel). Aussi dénonce-t-il l'hypocrisie et le mensonge des religieux qui tout en censurant la sexualité non conventionnelle s'y livrent. En réalité, Proust réitère une question soulevée par Sade : doit-on obéir à la voix de l'instinct ou à celle de Dieu ? Pour Camus, Sade « niera Dieu au nom de la nature [...] La nature, pour lui, c'est le sexe ; sa logique le conduit dans un univers sans loi où le seul maître sera l'énergie démesurée du désir » (Camus, 57). La rencontre sexuelle préméditée devient par conséquent un moyen d'affirmer tout penchant sexuel qui s'écarte de la norme. Ces rencontres permettent de se libérer des préceptes religieux qui refoulent l'instinct sexuel, d'échapper à la frustration affective et de contourner l'exclusion sociale.

Le plaisir résultant de la rencontre amoureuse débouche d'un autre côté sur une forme de soumission à la femme aimée. En effet, après sa rencontre avec Albertine Simonet, le héros évoque « la pensée de [son] esclavage » (III, 682). La fenêtre allumée de la chambre de la jeune fille est en fait perçue comme le symbole de la sujétion à la passion de l'amour. Le héros mesure justement le changement qui l'a touché après cette entrevue : « Alors ma vie fût entièrement changée », conclut-il (IV, 60). Sans doute, la rencontre « provoqu[e] le changement et [...] boulevers[e] de manière radicale l'ordre existentiel du sujet » (Duteille, 83). Malgré sa disparition, Albertine subsiste dans la mémoire du narrateur. Certes, en obtenant les faveurs de la femme avec laquelle on accomplit l'acte sexuel, on finit par la posséder momentanément. C'est ce que révèle la rencontre amoureuse entre Eugène de Rastignac et Delphine de Nucingen dans *Le Père Goriot* de Balzac (1834) : « En possédant cette femme, Eugène s'aperçut que jusqu'alors il ne l'avait que désirée » (Balzac, 303). Ce désir issu de la possession physique est toutefois susceptible de se transformer en un sentiment d'amour authentique : « il ne l'aima qu'au lendemain du bonheur : l'amour n'est peut-être que la reconnaissance du plaisir ». Mais que retient-on de l'amour insatisfait issu de la rencontre manquée ?

Le narrateur désappointé éprouve un sentiment de frustration après le tête-à-tête manqué avec Gilberte Swann : « la privation possible d'un simple plaisir physique me causait une cruelle souffrance morale », dit-il (III, 126). D'un autre côté, l'« attente pleine de sécurité » (III, 664) du retour d'Albertine, alimentée par la fausse idée de sa « docilité », s'avère illusoire. En fait, Albertine est par-dessus tout une jeune fille désobéissante en quête de liberté, un « être de fuite » (IV, 18). L'incertitude de la prochaine rencontre porte indéniablement la douloureuse déconvenue à son paroxysme. Le plaisir demeurant dans l'état d'insatisfaction, les « déceptions de [la]

sensualité » (*PJ.*, 32) ainsi que l'attente angoissante sont en fait la première cause du sentiment de désespoir qui résulte de la rencontre manquée.

Le deuxième motif de la déception amoureuse est l'abîme qui se crée entre, d'un côté, les femmes qu'on imagine, et de l'autre, celles qu'on approche réellement (III, 648). Cette distance est accentuée par le doute, le manque d'audace et la crainte de l'échec : « entre mon désir et l'action que serait ma demande de l'embrasser [*Albertine*], il y avait tout le "blanc" indéfini de l'hésitation, de la timidité » (III, 232), dit le narrateur. Assurément, la timidité maladive empêche l'union avec l'être aimé. Le désir de la rencontre est également contrarié par le refus de la femme aimée de consentir à partager le sentiment d'amour, par son indifférence et sa réserve. Mme de Stermaria refuse notamment de rencontrer le narrateur amoureux d'elle (II, 687).

Le troisième motif de la désillusion réside dans la ressemblance des femmes aimées. Le défaut d'individualité de celle qu'on aime crée sans doute un sentiment d'ennui, de désintérêt. Comme Jean Santeuil, le narrateur ne trouve pas chez certaines femmes cette « nuance unique » qui les rend singulières (*Jean Santeuil*, 832)<sup>1</sup>. En effet, ce dernier aspire surtout à découvrir chez elles cette « apparence spéciale », ce côté « invisible comme le secret de quelque roman » (I, 76) qui constitue son « essence particulière » (III, 666). C'est ce qu'il déclare à propos de la « pêcheuse de Balbec » et des « paysannes de Méséglise » (I, 155).

Face à la déception due au manque de singularité inhérent à certaines femmes, le narrateur trouve dans la musique de Richard Wagner, à l'instar de *Tristan et Isolde* et du *Crépuscule des dieux* (*Götterdämmerung*), l'expression de la particularité des êtres. En effet, le génie de l'artiste provient de sa capacité à exprimer la part inconnue et unique qui distingue chaque être. Proust évoque à ce sujet Walther, personnage fictif des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* ; opéra créé en 1868. Malgré son ignorance des règles de la tablature, Walther s'approprie l'art de la musique par son génie. En réalité, ce dernier intériorise la musique qui finit par devenir partie intégrante de son âme. À l'opposé, Beckmesser se ridiculise en voulant participer à ce concours de chant. Vinteuil, le professeur de piano, est du reste l'autre figure romanesque qui incarne le musicien de génie.

Le narrateur cite d'autres exemples d'artistes de Génie tels que Barbey d'Aureville, Thomas Hardy et F. Dostoïevski. Il attire l'attention d'Albertine sur l'expression d'« une réalité cachée révélée par une trace matérielle, la rougeur physiologique de l'Ensorcelée, d' Aimée de Spens, de la Clotte » (III, 877) dans *L'Ensorcelée* de Barbey d'Aureville (1854). Il lui fait part également de l'attitude singulière de Mlle Alberte qui saisit furtivement la main du jeune officier pensionnaire chez ses parents, le vicomte de Brassard, dans « Le Rideau Cramoisi » (*Les Diaboliques*, 1874). Cette rencontre se solde du reste par la mort accidentelle de la jeune fille dans les bras de son amant. Maurice Maeterlinck a notamment soulevé la question du « tragique quotidien » qui émane des rencontres les plus prosaïques de la vie : « il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond à notre être véritable que le tragique des grands écrivains » (Maeterlinck, 101). Ces rencontres ordinaires invitent par conséquent à réinterroger la notion de drame qui n'est plus l'apanage des grandes actions héroïques. Une simple rencontre fortuite peut sans nul doute constituer le motif d'un drame.

Certes, les rencontres manquées avec les jeunes filles sont la cause des malheurs du narrateur ; toutefois ce dernier y trouve une source d'inspiration : « L'imagination, la pensée peuvent être

---

<sup>1</sup> *Jean Santeuil* sera abrégé en *JS*.

des machines admirables en soi, mais elles peuvent être inertes. La souffrance alors les met en marche », déclare-t-il (IV, 487)<sup>1</sup>. En réalité, les souffrances de la séparation l'invitent à « contempler » son cœur, à « le juger » (*PJ*, 120 et 121). Elles favorisent ce sentiment de détachement qui le délie des femmes aimées et lui permet de s'auto-analyser, d'écouter cette « éternelle parole inentendue de devoir et de vérité » (*PJ*, 121). Ce dernier éprouve spécialement le même « sentiment de l'utilité de la souffrance » (*Essais*, 183)<sup>2</sup> que Proust décèle dans *Adam Bede* (1859) de George Eliot ; roman qui raconte les amours malheureuses du menuisier Adam avec l'égoïste Hetty. Incontestablement, la recherche et l'expression de la particularité de la femme aimée ne nie pas celle des lois générales qui gouvernent la psychologie de l'être ; ce que le narrateur appelle les lois de l'« histoire naturelle humaine » (IV, 228). Comment Proust fait-il de la rencontre une voie de recherche des lois de la vie intérieure ?

## 2. Rencontre et expression de l'inconscient

Le désir de rencontrer des jeunes filles s'explique, d'un côté, par l'attachement à la vie et à la littérature. En vérité, le narrateur est obsédé par l'idée de la mort qui pourrait mettre terme à son projet d'écrire une œuvre littéraire. Il la brave par l'attachement aux plaisirs humains. De telles rencontres le détournent de l'idée de la fatalité de la mort et donnent, par voie de conséquence, sens à sa vie. Il trouve notamment dans la compagnie d'Albertine quelque chose qui « remplissait sa vie » (IV, 256).

En ce qui concerne la littérature, la rencontre avec Albertine devient à l'image de celle du peintre avec son modèle où le narrateur contemple la « continuité parfaite » du visage la jeune fille (III, 579) et trouve en elle « l'apparence d'une œuvre d'Elstir ou de Bergotte » (III, 565). En réalité, derrière la contemplation d'Albertine, le héros cherche l'expression spirituelle véhiculée par son visage. Une telle recherche artistique prouve d'ailleurs l'influence de Léonard de Vinci sur Proust. En effet, dans l'épisode de la réception de la lettre de Gilberte, le narrateur définit le bonheur comme une « chose mentale » : « Le bonheur, le bonheur par Gilberte, c'était une chose à laquelle j'avais constamment songé, une chose toute en pensées » (I, 491). La fille rêvée correspond effectivement à une entité spirituelle. L'image d'Albertine est sans doute intériorisée. Pour Proust, « ce qui semble extérieur, c'est en nous que nous le découvrons. *Cosa mentale*, dit par Léonard de Vinci de la peinture, peut s'appliquer à toute œuvre d'art » (*Ess*, 1266). L'idée selon laquelle la peinture est une chose mentale fut notamment défendue par Gabriel Séailles [1852-1923]<sup>3</sup>. Pour l'auteur de l'*Essai sur le génie dans l'art* le rôle de la peinture consiste à « faire apparaître l'esprit » (Séailles, 439. Cité par Henry, 1981, 94). Influencé par Elstir et Léonard de Vinci, le narrateur cherche effectivement à dévoiler cet esprit qui se dégage du portrait des jeunes filles.

Partant, le héros décèle dans le plaisir octroyé par les rencontres amoureuses quelque chose qui excite ses facultés de création et lui procure de concert une connaissance artistique : « ce n'est que du plaisir ressenti par soi-même qu'on peut tirer savoir et douleur » (III, 887), déclare-t-il. La douleur est certes valorisée chez Proust. Ce plaisir nourrit par-dessus tout son imagination : « [...] et mon imagination reprenant des forces au contact de ma sensualité, ma sensualité se

---

<sup>1</sup> À propos de la question de la souffrance qui débouche sur la création d'une œuvre d'art, nous renvoyons à ces paroles de l'Évangile selon saint Jean : « Si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul, mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits », XII, 24. Cette question a également été traitée par A. Gide dans son récit autobiographique *Si le grain ne meurt* (1924).

<sup>2</sup> Ce texte sera abrégé en *Ess*.

<sup>3</sup> Les cours d'esthétique de Gabriel Séailles ont permis à Proust de connaître les thèses de Schelling et de Schopenhauer.

répandant dans tous les domaines de mon imagination, mon désir n'avait plus de limites » (I, 154). Du reste, cette sensualité « féconde » fut tant recherchée par Jean Santeuil (*JS*, 703). Gabriel Séailles voit effectivement dans « l'enthousiasme » une « flambée de l'imagination » (Henry, 1981, 91). Pourvu d'une sensibilité artistique avérée, le héros cherche dès lors à deviner le motif qui unit les traits opposés chez les jeunes filles et à saisir les rapports latents qui expliquent leurs motivations. En réalité, le plaisir issu de ces rencontres s'avère un moyen efficace qui permet de lutter contre l'hébétement des sens, contre l'esprit blasé de l'homme insensible et indifférent. En effet, de telles rencontres « enrichissent d'un sertissage précieux et fin la vie fruste et mal dégrossie des hommes » (I, 77). Elles s'avèrent un point de départ pour la pensée littéraire qui « donne du relief aux scènes » vécues (II, 837). Ces rencontres sont donc fondamentalement associées à l'élaboration de l'œuvre. Le narrateur partage en fait son « désir perpétuel de plaire à de nouvelles femmes, d'ébaucher de nouveaux romans » (III, 887).

Le désir de rencontrer des jeunes filles s'explique, de l'autre côté, par le fait que ces dernières incarnent cette « algèbre de la sensibilité » (IV, 98) que le narrateur se propose d'étudier. De telles rencontres l'aident surtout « à discerner, à différencier » (II, 264) les caractères des femmes aimées. Afin d'attirer l'attention d'Albertine sur l'expression de la particularité des portraits féminins, ce dernier se réfère conjointement à Rembrandt, aux courtisanes du peintre vénitien Carpaccio [v. 1465-v. 1525] et à F. Dostoïevski (III, 879). L'auteur de *Crime et châtiment* (1866) associe en effet chez le même personnage féminin des caractères psychiques opposés à l'instar de l'amour et de la haine, de la méchanceté et de la bonté. À titre d'exemple, dans *L'Idiot* (1868), Nastasia Philipovna « écri[t] des lettres d'amour à Aglaé et lui avou[e] qu'elle la hait » (III, 879). De plus, dans *Les Frères Karamazov*, Grouchenka se montre concurremment bonne et méchante envers Katherina Ivanovna. Dans *Anna Karénine*, Anna éprouve de la joie à « humilier l'orgueil de Wronski » (*Ess.*, 414)<sup>1</sup>. Une telle contradiction de caractères confère à ces personnages une certaine ambiguïté ; témoin d'une dimension psychique jusqu'alors inexplorée. Cette dimension relève de « quelque chose d'inalysable et d'unique » (*JS*, 832). En vérité, l'œuvre d'art tire son essence de la peinture de la part de l'inconnu qui travaille la psychologie complexe et flottante de l'être. Le narrateur déclare en fait « avoir en [lui] des parties qu'[il] ignore [...] » (III, 881).

De concert avec le plaisir, le désir de connaissance de la complexité de l'être nourrit par voie de conséquence la « vocation invisible » de l'écriture (II, 691). Le narrateur s'interroge ainsi sur l'essence d'Albertine : « [...] pour Albertine c'était une question d'essence : en son fond qu'était-elle, à quoi pensait-elle, qu'aimait-elle, ma vie avec elle avait-elle été aussi lamentable que celle de Swann avec Odette ? » (IV, 97-98). Il est également parvenu à dégager, à l'insu d'Odette, « les lois de sa vie » (IV, 600). On comprend alors le motif de la fascination de Proust pour *La Guerre et la Paix* de Léon Tolstoï : « Cette œuvre n'est pas d'observation mais de construction intellectuelle. Chaque trait, dit d'observation, est simplement le revêtement, la preuve, l'exemple d'une loi dégagée par le romancier, loi rationnelle ou irrationnelle » (*Ess.*, 414). Cet art du portrait rapproche Proust de Saint-Simon. Du reste, les *Mémoires* de Saint-Simon sont, à côté des *Mille et Une Nuits*, les livres de prédilection du narrateur qui ambitionne de devenir écrivain.

Cette recherche des traits de caractère s'intègre en réalité dans le programme de l'œuvre à venir qui ambitionne de refléter les lois de la psychologie humaine. De telles recherches concernent également le Moi du narrateur amoureux. Évoquant la souffrance causée par le départ d'Albertine, ce dernier se déclare « en train de [s]'analyser » (IV, 3). En fait, l'écriture du « moi » dans sa

---

<sup>1</sup> Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1951, IV, III, p. 399.

relation à autrui procède par l'interrogation de ce « voile d'inconscient » qui couvre les pensées profondes de l'être<sup>1</sup>. Il s'agit bel et bien d'une écriture de la profondeur de l'âme humaine qui retrace les contours de ce qui dépasse la sensibilité ordinaire. Cette écriture vise effectivement l'expression du non-dit qui gouverne la passion de l'amour. Elle fixe ce qui s'exprime dans la sphère de l'inconscient et de l'involontaire. Relevant d'un effort d'« approfondissement de la vie intérieure » (Kaës, 289), elle tend à éclaircir « ce qui a été vécu dans l'obscurité et la confusion » (Descombes, 15). Le passage de la simple notation des traits de caractère à la conceptualisation annonce par conséquent l'avènement de l'âge de la littérature qui rectifie les fausses croyances et les paroles fallacieuses (les mensonges d'Albertine et d'Andrée). Comme l'écrit Ghislaine Florival, la *Recherche* parcourt « toute la longueur d'une vie, au cours de laquelle la croyance naïve s'est dissipée » (Florival, 15-16).

Par ailleurs, pour le héros amateur de musique, ces idées confuses et non exprimées réapparaissent dans « l'arrière-plan de silence » (III, 757) propre aux « rêveries de Schumann ». L'écriture littéraire de la profondeur imite en réalité le langage musical. Elle procède par la transposition des sonorités voilées, des allusions auditives et des correspondances entre les polyphonies virtuelles. Elle cherche à dire « la surface azurée du silence » (I, 87) qui entoure la rencontre amoureuse et qui compose le « monde sous-jacent » (III, 621) inhérent à l'être de chaque jeune fille. La musique devient à ce titre un refuge contre la léthargie des sens. En renvoyant aux échelles de sens les plus fines et les plus éloignées, elle réveille en nous cet « univers inconnu tiré du silence de la nuit » (III, 754). Aussi le héros cherche-t-il la mise en expression de cet « univers insoupçonné » (III, 759) qui compose l'âme de l'être aimé. Proust décèle notamment cette écriture dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand : « [...] on sent sous sa phrase une autre réalité, transparente sous la phrase, et dont la physionomie se marque, sous les différents membres de la phrase, à leurs traits qui se correspondent (*Ess.*, 405).

On comprend alors la raison pour laquelle le héros s'est montré fidèle à Bergotte qui ne produit ses œuvres que « dans l'atmosphère de se sentir amoureux » (III, 688). Ce silence permet essentiellement de trouver l'inspiration définie comme « le moment où l'esprit prend contact avec soi-même » (*Ess.*, 190). Il s'avère une voie d'écoute de la parole intérieure. Au fond, l'expression de l'inconscient rejoint la thèse de Gabriel Séailles pour qui « l'esprit, la vie n'existent que sous une forme individuelle, l'Être ne peut s'accomplir que dans le sujet particulier » (Henry, 1981, 90). En vérité, la prise de conscience de l'urgence de la composition de l'œuvre littéraire a été déclenchée par le sentiment de la déception qui succède à la rencontre manquée et qui relève de cette « cruauté de l'absence » (*JS.*, 833). Comment la déception qui succède à la rencontre amoureuse a-t-elle mis le narrateur sur le chemin de l'écriture ?

### **3. Limites de la littérature pastorale, éveil au réel et projet d'écriture**

Lors de son second séjour à Tansonville, le narrateur refait la promenade qui mène au « côté » de Guermantes ; associé à ses rencontres avec Oriane de Guermantes. Il découvre que la Vienne, fleuve jadis idéalisé, a pour source un simple « lavoir » (IV, 268). Cette découverte s'accompagne d'une double désillusion. La première concerne les rêveries associées au désir de rencontrer des jeunes filles. En fait, ces rêveries s'avèrent illusoire : « je cessai de croire à la vérité des rêves que j'avais formés pendant ma promenade », dit-il (I, 875, Esquisse LXVI). En réalité, cette

---

<sup>1</sup> Cf : Jean-Yves Tadié, *Le Lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, 2012 et Isabelle Serça, *Le poète et le savant. Proust avec Freud, Critique*, 2014/1-2, n° 800-801, Paris, Éditions de Minuit, p. 107-118.

déception qui signale l'abandon du poncif romanesque des rêves mythiques liés aux amours enfantines est accompagnée d'un éveil au réel.

La deuxième désillusion concerne les lectures qui entretiennent l'illusion de la rencontre amoureuse réussie. Albert Bloch désapprouve ces lectures : « Une paysanne pour un jeune aède, c'est très bucolique, me dit Bloch, mais ces choses-là ne se rencontrent plus que dans les sinistres recueils de solécismes de la mère Sand » (I, 875. Esquisse LXVI). Cette critique vise particulièrement la poésie pastorale et les romans bucoliques qui perpétuent le mythe de la rencontre des amoureux dans un cadre rustique ; à l'instar des *Bucoliques* de Virgile et des romans champêtres de George Sand. Elle concerne également les élégies : des poèmes lyriques qui expriment les sentiments de mélancolie à l'exemple des ceux de Pierre de Ronsard (*Derniers vers*) et d'André Chénier. Ce dernier peint ainsi sa tristesse à l'approche de la mort : « La vie eut bien pour moi de volages douceurs; / Je les goûtais à peine, et voilà que je meurs » (Chénier, 7 ; v 43 et 44). Dans le Chant II de *L'Art poétique* (1674), Boileau a notamment mis sous lumière les thèmes de la lamentation et de la perte chers à la poésie élégiaque : « La plaintive élégie, en longs habits de deuil, / sait les cheveux épars, gémir sur son cercueil » (Boileau, 214).

Pour Proust, les romans champêtres et la poésie pastorale manquent d'effort littéraire : « Sans travail nous voyons Racine en rester aux élégies de Port-Royal, Balzac aux détestables romans qui ne sont même pas réimprimés » (*JS.*, 489). Cet effort qui relève d'un exercice d'« approfondissement » (IV, 470) relève de l'ordre du génie. Il fait défaut dans la littérature pastorale. En réalité, l'aspect platonique inhérent aux rencontres amoureuses dans le roman pastoral et la poésie élégiaque cache une vision idyllique et utopique de la réalité qui apparaît dans *Les Sonnets pour Hélène* de Pierre de Ronsard (1578) où le poète célèbre l'amour platonique et non partagé pour Hélène de Surgères ; dame d'honneur de Catherine de Médicis. Un tel amour découle incontestablement de la « représentation d'un monde idéal » (Le Scanff, 60). Cette critique remonte en réalité au désaccord entre Proust et Platon concernant l'appréhension de la vérité. Pour Platon, la vérité est préconçue. En revanche, la vérité proustienne se manifeste après un exercice « d'approfondissement ». Elle n'émane pas d'une quelconque inspiration divine comme chez les romantiques.

Proust s'attaque par voie de conséquence aux fondements de la pensée romantique qui cherche dans le cadre champêtre de la rencontre ce que Madame de Staël appelle dans *Corinne ou L'Italie* « l'empreinte du génie créateur » (Madame de Staël, 548. Cité par Le Scanff, 56). En vérité, le sujet proustien se distancie du sujet romantique qui « sort de lui-même et s'ouvre à l'indifférencié sublime » (Le Scanff, 55). Il garde un lien avec sa vie intérieure et entretient les rencontres comme forme de sociabilité. Du reste, Proust décèle ce rapprochement entre l'expression de la solitude et de la vie en société dans les lettres de Joseph Joubert : « il y a chez Joubert une rareté qui exprime à sa manière la solitude [...] et malgré cela de quelque chose de perpétuellement social » (*Ess.*, 190). Proust dénonce surtout le fait que le romantisme opère « une sorte de mise entre parenthèse du monde réel » (Le Scanff, 56). En réalité, le réalisme du narrateur l'empêche de se livrer à « l'expression d'une sublimité métaphysique » (Le Scanff, 61) chère à la littérature pastorale. C'est la raison pour laquelle l'image idéalisée de la rencontre finit par s'effacer au profit du réel. En réalité, la déception amoureuse aide le narrateur à prendre conscience de l'erreur de l'appréciation idéale des êtres. Ce dernier prend alors conscience de la nécessité d'accepter les êtres tels qu'ils sont. Un tel passage des illusions aux désillusions traduit sans doute l'évolution mentale du héros.

Certes, les mythes et désirs reliés aux jeunes filles se révèlent illusoire. Néanmoins, le narrateur tire d'eux des enseignements artistiques qui l'aideront à concevoir l'unité de son œuvre. En effet, le problème qui se pose au narrateur est celui de la transposition de la « souffrance » causée par les déceptions de l'amour et les désillusions en une œuvre d'art. En vérité, le drame du héros découle de la conscience tragique de son Moi morcelé qu'il n'arrive pas à reconstituer par le langage. Il se propose alors d'écrire un roman qui réussisse la connexion de l'œuvre et de la vie. On lit dans *Jean Santeuil* que « notre vie n'est pas absolument séparée de nos œuvres » (*JS.*, 490). La quête de la continuité derrière les rencontres amoureuses justifie effectivement cette méfiance à l'égard de toute forme de discontinuité qui pourrait disséminer le sens de la vie et de l'œuvre dans les méandres de la pensée, dans la pluralité des êtres, des espaces et des temporalités. En fait, ce dernier vit sous l'angoisse de voir les fils de sa vie dévidés dans des ramifications séparées. Prenant conscience du fait que la « continuité [...] est le principe même de la vie » (IV, 121), il y trouve le moyen qui lui permet d'établir des liens avec cette « région plus profonde de [lui]-même, plus unie, plus vaste, d'où les obstacles et les séparations semblaient avoir été enlevés » (I, 93). Il se met alors à l'écoute de ce « chant de harpes » qui exprime sa « vie sentimentale et continue » (I, 42). À l'évidence, la quête de la continuité derrière les rencontres, le Temps, la mémoire et la création littéraire sont intrinsèquement imbriqués.

D'un autre point de vue, la perception de la continuité derrière les rencontres amoureuses permet de relier les « grands cycles » de l'œuvre romanesque (*CSB*, 274) à l'exemple de *Comédie humaine* de Balzac. Le narrateur est en effet sensible à la méthode de travail de Balzac qui impose « rétroactivement une unité » à ses romans (III, 666). Il évoque aussi Edward Casaubon, personnage de *Middlemarch* de George Eliot<sup>1</sup>, lettré sénile et mari de l'idéaliste Dorothea Brooke, qui n'arrive pas à rassembler en une seule œuvre les fragments romanesques qu'il a composés (*JS.*, 489). L'œuvre de M. Casaubon est restée inachevée ; certainement par « manque de souffle » (*Ess.*, 406). En réalité, cette continuité est obtenue grâce à l'emploi des leitmotifs<sup>2</sup>. En effet, les rencontres amoureuses qui disparaissent puis refont surface rappellent les leitmotifs dans *La Walkyrie* de Wagner (IV, 338). Elles fonctionnent comme des maillons qui relient les fragments de vie du héros. Elles acquièrent particulièrement ce « *continuum* wagnérien » qui « fond les airs dans une masse musicale continue, tendue, et utilise les *leitmotive* dans un jeu d'échos, de croisements, de développements complexes » (Leriche, 1074). Ce « continuum » est incontestablement celui du Temps qui transforme le livre à venir en une œuvre-vie. En fait, toute la vie du héros gravite autour du désir des jeunes filles et de la temporalité de leurs rencontres. Aussi entend-il marquer son œuvre par le sceau du « Temps » (IV, 625).

Les rencontres permettent par conséquent de relier les fragments du Moi intermittent du narrateur et de les présenter sous forme romanesque. Elles sont un moyen de dévoilement des « réalités invisibles » de ce Moi (I, 208) dans lequel il va puiser la matière de son livre. Ce dernier apprend affectivement de l'auteur de *L'Or du Rhin* la nécessité d'exprimer les vérités cachées : « Avec son archet Wagner semble se contenter de la découvrir [la vérité], de la rendre visible comme une peinture effacée qu'on dégage, d'en faire apparaître tous les contours, avec de la sûreté prudente

---

<sup>1</sup> Ce roman sous-titré *Étude de la vie de province* est paru en 1871-1872. Il met en lumière les conflits sociaux et intellectuels à l'époque victorienne.

<sup>2</sup> Timothée Picard définit le leitmotiv comme « un élément musical associé à un personnage, un objet, un lieu, un sentiment ou un concept, et qui réparaît à plusieurs reprises dans la partition », Cité par Hélène Cao, 1078. Cité par Leblanc, 503.

et tendre d'instruments qui les suivent à la piste [...] » (IV, 825-826. Esquisse XXIV). Aussi trouve-t-il dans la fréquentation des jeunes filles une voie d'apprentissage de la vérité des êtres.

En somme, le plaisir issu de la rencontre d'amour s'avère au service d'un « plaisir d'une essence supérieure » (*Ess.*, 391) qui stimule l'imagination et la pensée artistique ; plaisir que Proust décèle du reste chez Goethe. Ce plaisir permet de lutter contre l'abrutissement de l'être, contre l'esprit blasé qui affaiblit la sensibilité. Le héros trouve essentiellement dans ces rencontres un motif d'expression de la continuité de ces fragments de vie passés à côté des femmes aimées. La rencontre amoureuse devient dès lors une source d'inspiration littéraire et favorise de la même le travail de la pensée dans la recherche de l'inconscient qui travaille les êtres. Elle est également un moyen de composition. Le héros trouve notamment dans la perception de la continuité des rencontres la structuration de son Moi désagrégée qui tente de se ressaisir et de s'unifier dans une œuvre cyclique qui mime les grands chefs d'œuvre à l'instar de celles de Dostoïevski, de Balzac et de Wagner. Ces rencontres, au cœur de la vie sentimentale du héros et de la recherche artistique, prouvent l'entremêlement de la vie, de l'art et de la littérature. En favorisant la connaissance des êtres « dans le recul de l'imagination et de l'art » (III, 565), la rencontre permet de développer une connaissance intuitive instituée sur la catégorie de la relation, voie d'accès à l'intériorité, à l'inconscient, à l'essentiel. Elle s'intègre foncièrement dans le vaste projet littéraire d'expression de la profondeur de l'être. La difficulté de peindre la fresque gigantesque de l'ensemble des amours devient finalement le sujet majeur d'une œuvre qui s'inscrit dans le fleuve du temps et de la vie.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1966.

BALZAC Honoré, *Le Père Goriot*, Paris, Calmann-Lévy, 1800. [En ligne] [https://archive.org/details/leperegoriot00balz\\_0/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/leperegoriot00balz_0/page/n3/mode/2up)

BOILEAU Nicolas, *Œuvres poétiques*, Imprimerie générale, Paris, 1872, vol. 1. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62748m>

CAMUS Albert. *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

CAO Hélène, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Timothée Picard, (dir.), Arles, Actes Sud, 2010. Article « Leitmotiv ».

CHÉNIER André, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Delagrave, 1907. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572869q>

DE STAËL Germaine, *Corinne*, (1807), Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

DESCOMBES Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, éd. De Minuit, 1987.

DOSTOÏEVSKI Fédor, *Les Frères Karamazov*, trad. par Henri Mongault, t. 2, Paris, Gallimard, Folio classique, 1994.

DUTEILLE Cécille, « L'événement de la rencontre comme expérience de *rupture temporelle* », *Arobase*, 6, 1-2, (2002), 81-88 [www.arobase.to](http://www.arobase.to). © Arobase 2002.

FLORIVAL Ghislaine, *Le Désir chez Proust, à la recherche du sens*, Louvain, Nauwelaerts, Paris, 1971.

HENRY Anne, *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.

— *La tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, 2000.

KAËS Emmanuelle, *Proust à l'école*, Genève, Droz, 2020.

LACLOS Choderlos De, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard, 2003.

LEBLANC Cécile, *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout, coll. « Le Champ proustien », 2017.

LERICHE Françoise, *Dictionnaire Marcel Proust*, (dir. Bouillaguet A. et Rogers, B.), Paris, Honoré Champion, 2014, entrée « Wagner ».

LE SCANFF Yvon, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, Éditions Champ Vallon, 2007.

LITTRÉ Paul-Émile, *Dictionnaire de la langue française*, Édition électronique, 2018. [En ligne] <https://www.littre.org/>

MAETERLINCK Maurice, *Le trésor des humbles*, chap. IX « Le tragique quotidien », Paris, Le Mercure de France, 1896. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k825819>

MOUNIER Emmanuel, *Traité du caractère*, Paris, Éditions du Seuil, 1946. 799 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3413140m>

PÉLADAN Joséphin, *La décadence latine. I, Le Vice suprême*, Paris Librairie de la presse. A. Laurent éditeur, 1886. 337 p. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61016425>

PROUST Marcel, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

— *Essais*, édition publiée sous la direction d'Antoine Compagnon, avec la collaboration de Christophe Pradeau et Matthieu Vernet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2022.

SÉAILLES Gabriel, *Léonard de Vinci, L'artiste et le savant. Essai de biographie psychologique*, Paris, Didier Perrin, 1892. [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717775>

ZOLA Émile, *Nana* (1880), éd. Henri Mitterrand, Paris, Gallimard, 1998.

---

## NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEUR

Zouhaier ILAHI est docteur en Littérature française générale et comparée. Son travail porte sur l'expression de la profondeur dans les romans du XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il a présenté un exposé sur « les affinités entre Proust et Merleau-Ponty » (journée d'étude « *Marcel Proust : contested legacies* » organisée en 2021 à l'université de Chicago). Il a également publié un article dans la *Revue Méditations littéraires* n° 9/ décembre 2024 intitulé « Figures de la profanation dans l'œuvre de Marcel Proust : le cas de l'enfant parricide ».