

Formes du dédoublement chez Proust

« Les choses, en effet, sont pour le moins doubles¹. »

« De tous les êtres que nous connaissons, nous possédons un double². »

Tout dans *À la Recherche du temps perdu* prend, peu ou prou, la forme du dédoublement. Dédoublement qu'il faut entendre au sens le plus large possible bien sûr, dans toute sa variété. Ainsi le mot « temps », dans ce livre, occupe une place remarquable depuis longtemps : au début (« Longtemps je me suis couché de bonne heure. ») et à la fin (« Du moins, si elle [la force] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes [...] dans le Temps³. ») Le mot prenant ici et là un sens tout à fait différent, celui que le temps de la lecture, précisément, a permis au lecteur de s'approprier peu à peu dans sa toute nouvelle acception.

Dès les premières lignes, du reste, la question se pose dans toute son acuité : « ...je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François 1^{er} et de Charles-Quint⁴. » Toute son acuité et toute sa complexité puisqu'il n'a pas encore été question de deux des personnages les plus importants de ce livre, je veux parler de Françoise et du baron de Charlus. Deux personnages qu'il est facile de rattacher aux deux personnages historiques précédemment cités par la question du nom, précisément, si importante dans *La Recherche* tant vis-à-vis de Françoise dont le langage à lui seul est un chapitre tout entier d'histoire de France (par l'évolution et les

¹ PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, III, p.682.

² *Ibid.*, III, p.252.

³ *Ibid.*, I, p.3 et III, p.1048.

⁴ *Ibid.*, I, p.3.

variations du parler populaire⁵), que du baron, personnage de la noblesse obsédé de titres, c'est-à-dire par la valeur attachée au nom propre lui-même (en tant qu'il est arrimé à l'Histoire), titres qu'il prend un malin plaisir à décliner jusqu'à la lie⁶. Rattachement que confirme le fait que l'un, Françoise, ou plutôt « sa fille de cuisine », est appelée la Charité par Swann en référence à Giotto (lequel fait donc le lien entre l'architecture – l'église – et la peinture, la question des arts étant essentielle dans *La Recherche*) et que l'autre, Charlus, devient l'amant, le mentor de Charles Morel, le violoniste (Morel ou encore *Charlie*⁷ Morel qui fait le lien, lui, entre la musique – le quatuor – et la valeur du nom : Morel lui-même tient tellement à son nom que pour rien au monde il ne voudrait en changer comme le lui propose le baron). Si bien que toute la problématique énoncée plus haut : « j'étais moi-même... une église, un quatuor, la rivalité... etc. » est reprise et développée en une multiplicité de facettes, d'entités différentes et pourtant étroitement liées les unes aux autres dans un perpétuel dédoublement d'énoncés, de miroitement de formules, de duplications en tout genre, de métaphores filées sans terme apparent.

Les lieux, les personnages, les noms, les moments, les sentiments, les situations, les conjonctions, etc. se dédoublent sans cesse et se multiplient et ce procédé relance à chaque fois le récit. Lié à la dialectique de la veille et du sommeil, du réel et de l'imaginaire, de la lecture et de la vie ordinaire, de la vérité et du mensonge, il ne cesse de s'amplifier, en particulier, dès qu'est abordée la question de l'art, du rôle que l'art joue à l'intérieur de *La Recherche* (comme nous venons de le voir à propos de Françoise). Ainsi et pour ne prendre qu'un exemple très apparent, lorsque le nom de Biche⁸ est tout d'abord mentionné, c'est pour désigner le peintre du salon Verdurin, mais lorsque nous quittons ce personnage, c'est pour mieux le retrouver sous le nom d'Elstir, le grand peintre de *La Recherche*. Ainsi le même personnage est-il présent sous deux noms différents. Il en est de même de divers autres comme la « dame en rose » qui apparaîtra beaucoup plus tard au narrateur pour avoir été la première incarnation d'Odette, la future Mme Swann, qui, plus tard encore, deviendra Mme de Forcheville.

Dès le départ du roman on apprend qu'il existe deux côtés partant de Combray, le berceau de la famille du narrateur (dont on ne sait s'il se trouve en Bretagne ou en Normandie, peut-être les deux) : le côté de Méséglise et le côté de Guermantes. Si différents soient-ils en eux-mêmes, ils structurent le paysage, l'espace, le temps, ce dernier mot étant pris aussi bien dans le sens climatologique que temporel. La longueur de chacune de ces deux promenades du côté de... n'est pas du tout la même et le choix de l'une ou l'autre dépend du temps qu'il fait ou qui s'annonce.

Parmi les personnages, il est beaucoup question de la duchesse de Guermantes (l'un des amours du narrateur d'abord fasciné par le nom même de Guermantes), mais elle-même se dédouble, comme on l'apprend un peu plus tard, puisqu'il faut y adjoindre une certaine princesse de Guermantes, ces deux femmes étant respectivement les épouses du duc de Guermantes et de son frère, le prince de Guermantes.

⁵ Françoise, sur les lèvres de qui, dira le narrateur, « j'avais vu fleurir jadis le français le plus pur » adoptait désormais les corruptions du langage de sa fille et répétait sans cesse des « Et patatipatali et patatatipala » (III, p.749).

⁶ « ...comme vous n'êtes que baron... - Permettez, répondit M. de Charlus, avec un air de hauteur, à M. Verdurin étonné, je suis aussi duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes. » (II, p.942)

⁷ Charles, Charlie, Charlus, le nom s'anagrammatisera également en Rachel, « Rachel quand du seigneur », la maîtresse du neveu du baron, Robert de Saint-Loup. J'ajoute que Charles est aussi le prénom de Swann.

⁸ Lequel se décline aussi en « Tiche » dans *Le Temps retrouvé*.

Tantôt ce ne sont plus deux frères, mais deux sœurs qui entrent en scène, et dans le cas suivant de façon très ponctuelle mais pourtant très significative et importante. Ainsi les deux sœurs Marie Gineste et Céleste Albaret, « courrières » (et pour Françoise « coursières ») au Grand Hôtel de Balbec, dont l'une, Céleste, dotée d'un génie propre, n'est autre que le personnage historique (et dont on connaît les mémoires sur Marcel Proust) qui sert pour partie de modèle à Françoise (qui se dédouble donc en référent social et en personnage de papier) et dont l'autre est, sinon anecdotique, plutôt présent pour donner la réplique à la première. Mais deux sœurs, surtout, qui ont cette faculté tout à fait particulière de posséder une figure extraordinairement malléable, si bien que parlant d'un étranger, et répétant ses paroles, « leurs figures [devenaient] sa figure, leur bouche devenait sa bouche, leurs yeux ses yeux ». De sorte qu'« on aurait voulu garder ces admirables masques de théâtre⁹. » Actrices géniales d'une réalité quelconque, elles transcendent cette dernière et manifestent ainsi toute la puissance que recèle l'art de la comédie (dans ce passage, le nom de Molière, n'étant pas cité par hasard, lui aussi se redouble dans ces deux sœurs manifestant le génie du théâtre). Enfin Céleste, précise le narrateur, par le rythme qu'elle gardait des ruisseaux de son pays, tantôt « était vraiment à sec », tantôt « vraiment céleste¹⁰ ».

La question du théâtre d'ailleurs est riche non seulement de longues interrogations sur le jeu de la Berma, mais de toute une réflexion sur l'apparence qui, ici ou là, reparaît. C'est ainsi qu'au milieu de considérations sur les deux salles de bains contiguës d'Albertine et du narrateur, ce dernier note : « Un directeur de théâtre dépensait des centaines de mille francs pour consteller de vraies émeraudes le trône où la diva jouait un rôle d'impératrice. Les ballets russes nous ont appris que de simples jeux de lumières prodiguent, dirigés là où il faut, des bijoux aussi somptueux et plus variés¹¹. »

La mère du narrateur, après la mort de sa propre mère, deviendra pour lui comme une seconde grand-mère au point qu'il voit apparaître dans un moment d'illumination cette dernière, longtemps après sa mort, dans la personne de sa mère qui en a pris non seulement l'habit, mais aussi les habitudes et les goûts, en particulier pour Madame de Sévigné :

« Mais à ce moment, contre toute attente, la porte s'ouvrit et, le cœur battant, il me sembla voir ma grand-mère devant moi, comme en une de ces apparitions que j'avais déjà eues, mais seulement en dormant. Tout cela n'était-il donc qu'un rêve ? Hélas, j'étais bien éveillé. 'Tu trouves que je ressemble à ta pauvre grand-mère', me dit maman – car c'était elle – avec douceur, comme pour calmer mon effroi, avouant, du reste, cette ressemblance, avec un beau sourire de fierté modeste qui n'avait jamais connu la coquetterie. [...] Depuis longtemps déjà ma mère ressemblait à ma grand-mère bien plus qu'à la jeune et rieuse maman qu'avait connue mon enfance¹². »

Quant au personnage de Swann, sorte de double du narrateur en raison de sa jalousie dans les relations amoureuses, sa vie se dédouble entre sa vie d'avant Odette et sa vie depuis Odette. Sa relation à Odette elle-même se dédouble entre le moment où il est fasciné par ce personnage qu'il n'arrive pas à cerner et pendant lequel il éprouve tous les tourments de la jalousie et le moment où, ne l'aimant plus, il décide de l'épouser. Ces deux Swann sont dès lors comme deux

⁹ *Ibid.*, II, p.849.

¹⁰ *Ibid.*, II, p.850.

¹¹ *Ibid.*, II, p.10.

¹² *Ibid.*, II, p.1128-29.

personnages différents, qui, dans l'esprit du narrateur, se chevauchent, alternent, entrent en conflit et lui servent en même temps de miroir.

Le narrateur même se dédouble. Ainsi dans *La Prisonnière*, le narrateur déclare, parlant d'Albertine (dont le nom est une sorte de dédoublement du nom du premier amour du narrateur, Gilberte, comme il est rapporté dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mais j'y reviendrai.) :

« Elle retrouvait la parole, elle disait : 'Mon' ou 'Mon chéri', suivis d'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : 'Mon Marcel', 'Mon chéri Marcel' ».

De cette formule double, il s'ensuit qu'il n'est pas exact de dire que le narrateur en question se prénomme Marcel, comme on le dit souvent¹³, puisque l'auteur lui-même dit bien qu'il fait une supposition (« eût fait »). Le narrateur se dédouble donc en un narrateur de nom inconnu, en un simple « je », et un supposé « Marcel », homonyme de l'auteur.

Le même nom à son tour se dédouble, comme le nom de Cartier¹⁴ ou celui de Crécy qui tantôt renvoie à Odette (de Crécy) et tantôt à une famille aristocratique à laquelle la première n'est en rien rattachée.

Un certain rôle aussi est dévolu à la répétition d'une seule syllabe sous la forme du surnom comme dans « Cancan » pour M. de Cambremer¹⁵, ou encore « Chochotte » pour le savant Brichot (dans un cas c'est la première syllabe qui est répétée, dans l'autre c'est la dernière avec accentuation du « t » muet final). Ce qui amène telle ou telle considération : « Car la bêtise courante faisait que chacun tirait gloire d'user des expressions courantes, et croyait montrer qu'elle était à la mode comme faisait une bourgeoise en disant, quand on parlait de MM. de Bréauté, d'Agrigente ou de Charlus : 'Qui ? Babal de Bréauté, Grigri, Mémé de Charlus¹⁶ ?' »

À l'intérieur de tel nom, toute une discussion s'engage sur le doublement d'une lettre. Ainsi « Simonet », patronyme d'Albertine, doit-il s'écrire avec un seul « n », au risque de paraître tout à fait problématique chez ceux qui le portent si ce « n » était, par malheur, doublé : « Peut-être y avait-il eu des Simonnet qui avaient fait de mauvaises affaires, ou pis encore. Toujours est-il que les Simonnet s'étaient, paraît-il, toujours irrités comme d'une calomnie quand on doublait leur n¹⁷. »

¹³ Je fais référence ici, en particulier, à Roland Barthes qui parle de « Marcel » et de « marcellisme » dans sa conférence au Collège de France en 1978, « 'Longtemps je me suis couché de bonne heure' » (*Le Bruissement de la langue*, Essais critiques IV, Seuil, 1993, p.340), et qui, d'ailleurs, dans le même article s'identifie au « Narrateur, non à l'écrivain ». Ce qui n'est évidemment pas mon propos.

¹⁴ *Ibid.*, I, p.200

¹⁵ Un nom qui suscite au demeurant bien des commentaires : « Enfin ces Cambremer ont un nom bien étonnant. Il finit juste à temps, mais il finit mal ! dit-elle en riant. – Il ne commence pas mieux, répondit Swann. – En effet cette double abréviation !... » (I, p.341) De fait, nous lisons bien Cambr(onne) et mer(de). Ce qui est pour le moins redondant.

¹⁶ *Ibid.*, III, p.733. Phénomène qui n'affecte pas seulement les noms propres, mais aussi les autres, comme « coco » pour « cocaïne », par exemple, qui ne doit rien, bien sûr, à « coco » (I, p.90 à deux reprises), qui dans la bouche de Bloch désigne tantôt un « personnage peu recommandable », tantôt un simple individu : « un coco des plus malfaisants » (il s'agit de Musset), « un coco des plus subtils » (il s'agit de Bergotte).

¹⁷ *Ibid.*, I, p.845. Voir aussi II, p.368-69 où le narrateur va jusqu'à imaginer une rencontre entre deux « Simonnet » sans lien de parenté. Si cette rencontre est favorable, ce ne peut être qu'une exception. Généralement nous n'éprouvons que des sentiments négatifs à l'égard de nos homonymes. « Jusqu'au jour fréquent, où, entre une Simonnet et un Simonnet qui ne sont pas parents du tout, cela finit par un mariage. »

Certains noms de *La Recherche* sont comme les décalques d'autres noms appartenant à la réalité extérieure, dont le plus connu est sans doute Balbec / Baalbek, comme on a Carnac (en Bretagne) et Karnak (en Égypte). D'autres comme Tarquin le superbe, dernier roi de Rome, impitoyable et sanguinaire, sont l'occasion de bons mots. Ainsi à propos du don du château de Brézé à sa sœur, le baron de Charlus qui, disait-on, le lui avait offert non « pour lui faire plaisir, mais pour la taquiner », se voit affubler du sobriquet de « Taquin le Superbe » par sa belle-sœur qui passe alors pour très « spirituelle ». Bon mot, du reste, dont un des invités, nous dit-on, « ne comprit pas complètement la plaisanterie, mais tout de même à moitié, car il était instruit¹⁸. » Phrase où l'on reconnaîtra sans peine l'accent de Voltaire.

Certains mots même se mettent à redoubler étrangement à la manière d'un écho sonore plus ou moins bien renvoyé et perçu, comme dans le cas de cet « illustre philosophe norvégien, qui parlait le français très bien mais très lentement, pour la double raison, etc... » et qui hésite à employer « collègue » ou « confrère », « questionnaire » ou « questation », « séance de spiritisme » ou « évocations spiritueuses¹⁹ » (où l'on retrouve, du reste, les erreurs de langage du directeur du Grand Hôtel de Balbec qui parle de « défauts²⁰ » pour « défections », pour prendre un exemple parmi beaucoup d'autres) et qui s'exprime à l'occasion de l'exposé étymologique de Brichot sur les noms propres dont l'origine est végétale : « ... dans celui de M. de la Boulaye, le bouleau ; M. d'Aunay, l'aulne ; M. de Bussière, le buis ; M. Albaret [un nom que nous venons de rencontrer sans qu'il soit lié à celui de cet académicien et dont le narrateur précise tout de suite après : « (je me promis de le dire à Céleste) »], l'aubier ; M. de Cholet, le chou, etc... » Au sujet de ce dernier, une sorte de rime se fait jour avec le sobriquet « Dans les choux », qui désigne un neveu des Verdurin, « auteur d'une œuvre admirable [...] qui était le même qui avait amené le départ d'Albertine de chez moi²¹... » et dont on peut dire, sans forcer l'expression, qu'il avait laissé le narrateur dans les choux.

La confusion est encore un de ces procédés qui permettent le dédoublement d'un personnage, presque sa « réincarnation ». Ainsi de Gilberte dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* qui, par l'intermédiaire de Françoise confondant la signature de Gilberte avec celle d'Albertine, annonce par là même le glissement d'un amour à l'autre du narrateur. Procédé qui est repris avec les mêmes précisions de détail dans *La Fugitive* où, toujours par le truchement d'une lettre de Gilberte qui annonce, cette fois, son mariage avec Robert de Saint-Loup, le narrateur confond les deux noms où plutôt se rappelle à ce moment que la dépêche qu'il avait reçue peu de temps auparavant n'était pas d'Albertine comme il l'avait cru tout d'abord (contre toute évidence puisque cette dernière était déjà morte et qu'il le savait pertinemment) mais bien de Gilberte. Et le narrateur de conclure :

« Combien de lettres lit dans un mot une personne distraite et surtout prévenue, qui part de l'idée que la lettre est d'une certaine personne ? combien de mots dans la phrase ? On devine en lisant, on crée ; tout part d'une erreur initiale ; celles qui suivent (et ce n'est pas seulement dans la lecture des lettres et des télégrammes, pas seulement dans toute lecture), si extraordinaires qu'elles puissent paraître à celui qui n'a pas le même point de départ, sont toutes naturelles²². »

¹⁸ *Ibid.*, II, p.465 et 467.

¹⁹ *Ibid.*, II, p.930-31

²⁰ *Ibid.*, III, p.747.

²¹ *Ibid.*, III, p.730.

²² *Ibid.*, III, p.653.

D'autres moyens procèdent par une sorte de dérivation qui n'en est pas tout à fait une. Ainsi se décline, en deux temps tout à fait comparables, le mot « pissotière ». D'abord dans *La Prisonnière* :

« Notre maître d'hôtel, qui croyait que le mot 'pissotière' (le mot désignant ce que M. de Rambuteau avait été si fâché d'entendre le duc de Guermantes appeler un édicule Rambuteau) était 'pistière', n'entendit jamais dans toute sa vie une seule personne dire 'pissotière', bien que très souvent on prononçât ainsi devant lui²³. »

Puis dans *Le Temps retrouvé* :

« Il [le maître d'hôtel] croyait que ce que M. de Rambuteau avait été si froissé un jour d'entendre appeler par le duc de Guermantes 'les édicules Rambuteau' s'appelait des pistières. Sans doute dans son enfance n'avait-il pas entendu l'o, et cela lui était resté. Il prononçait donc ce mot incorrectement mais perpétuellement. Françoise, gênée d'abord, finit par le dire aussi, pour se plaindre qu'il n'y eût pas de ce genre de choses pour les femmes comme pour les hommes. Mais son humilité et son admiration pour le maître d'hôtel faisaient qu'elle ne disait jamais pissotières, mais – avec une légère concession à la coutume – pissetières²⁴. »

Dans ce bref épisode l'on voit qu'en effet, l'erreur ne part pas toujours d'une erreur de lecture comme il est rappelé plus haut, mais que c'est plus spécialement ici une erreur d'oreille. La littérature comportant toujours ce double aspect visuel et sonore, les deux se superposant, s'amalgamant sans qu'on y prenne garde le plus souvent, mais offrant deux aspects spécifiques malgré tout²⁵.

Il arrive même que tel mot n'a pas besoin d'être repris pour qu'immédiatement son « double » apparaisse à l'esprit du lecteur comme dans le cas de la lettre de Gilberte au narrateur lui décrivant l'invasion allemande à Tansonville et qui ne tarit « pas sur la parfaite éducation de l'état-major, et même des soldats qui lui avaient demandé 'la permission de cueillir un des nem'oubliez-pas qui poussaient auprès de l'étang²⁶'... » L'apparition du mot français « nem'oubliez-pas » date de 1845, année de la cantate d'Anton Bruckner *Vergißmeinnicht* que « Gilberte » ne va pas jusqu'à citer dans sa lettre alors que, dans la lettre parallèle de « Robert » (puisqu'ici le narrateur évoque les deux seules lettres qu'il reçoit lors de son séjour à la maison de santé où il se trouve en 1914), celui-ci cite non seulement Nietzsche (« avec cette indépendance des gens du front qui n'avaient pas la même peur de prononcer un nom allemand que ceux de l'arrière²⁷... »), mais également « une mélodie de Schumann » et même Wagner (*Siegfried*).

²³ *Ibid.*, III, p.190.

²⁴ *Ibid.*, III, p.750.

²⁵ Dans l'écriture des noms propres aussi, si l'auteur veut faire apparaître un certain phénomène sonore particulier, il a recours à une graphie particulière. À propos de Swann, s'agissant de M. de Norpois, le narrateur note entre parenthèses : « il prononçait Svann » (I, p.465). Mais que faut-il *entendre* au juste par là : « swan », comme en anglais, ou « Schwan » comme en allemand, ou autre chose encore ? Question à partir de laquelle on pourrait sans doute bâtir toute une théorie du « signe » dans *La Recherche*, dans laquelle le signe se redupliquerait, s'enrichirait en fonction de telle ou telle intonation, entretenant des interactions à la fois riches et complexes, concordantes ou discordantes avec le contexte où il se trouve pris ; mais tel n'est pas mon propos. Sur cet aspect du langage, je renvoie à l'article de Michel Butor, « La littérature, l'oreille et l'œil » (*Répertoire III*, Paris, Gallimard, 1968) où il note justement au sujet de Proust : « Proust est le modèle de l'écrivain à intonations multiples. Il s'arrange pour ne donner à ses personnages que des paroles auxquelles notre lecture restituera une intonation caractéristique. L'attention qu'il accordait à cette qualité *vocale* a organisé le contenu même des conversations. »

²⁶ *Ibid.*, III, p.751.

²⁷ *Ibid.*, III, p.754.

Dans certaine page, le procédé de redoublement, touchant tel objet, apparaît à l'évidence sous deux formes différentes : par l'inscription répétée du même vers de Paul Desjardins (« Les bois sont déjà noirs, le ciel est encore bleu... ») et par son commentaire, ou sa paraphrase si l'on préfère, par celui qui le cite :

« Que le ciel reste toujours bleu pour vous, mon jeune ami ; et même à l'heure, qui vient pour moi maintenant, où les bois sont déjà noirs, où la nuit tombe vite, vous vous consolerez comme je fais en regardant du côté du ciel²⁸. »

Ailleurs, la « nature » de tel personnage, en l'occurrence le docteur Cottard, nous vaut des précisions sur le caractère ou la loi générale de celle-ci : « ...remarquons que la nature que nous faisons paraître dans la seconde partie de notre vie n'est pas toujours, si elle l'est souvent, notre nature première développée ou flétrie, grossie ou atténuée ; elle est quelquefois une nature inverse, un véritable vêtement retourné²⁹. ». En somme, elle est double elle aussi.

Enfin la phrase même se dédouble ou redouble à de nombreuses reprises dans l'œuvre, au point que ce penchant nettement marqué la caractérise d'une certaine façon. En effet, combien de phrases proustiennes de ce type (il s'agit dans le cas présent des expressions, nées d'émotions, de Mme Verdurin à l'écoute de la musique de Vinteuil) :

« Mais après quelques minutes de regard immobile, presque distrait, elle vous répondait sur un ton précis, pratique, presque peu poli, comme si elle vous avait dit : 'Cela me serait égal que vous fumiez mais à cause du tapis, il est très beau – ce qui me serait encore égal – mais il est très inflammable, j'ai très peur du feu et je ne voudrais pas vous faire flamber tous, pour un bout de cigarette mal éteinte que vous auriez laissé tomber par terre³⁰. ' »

À charge sans doute au lecteur d'imaginer ce que dit Mme Verdurin de la musique de Vinteuil. Le registre de la comparaison, pour pertinent qu'il soit, recouvre difficilement celui du commentaire musical qu'il double cependant et dont il tente pourtant de donner un équivalent.

Reprenant un peu plus loin l'expression de l'inexprimable jouée par cette « Norne presque tragique³¹ » qu'est Mme Verdurin à l'écoute du septuor, le narrateur semble, dans le passage suivant, du reste, inverser le procédé comme on retourne un gant :

« Madame Verdurin ne disait pas : 'Vous comprenez que je la connais cette musique, et un peu encore ! S'il me fallait exprimer tout ce que je ressens, vous n'en auriez pas fini !' Elle ne le disait pas. Mais sa taille droite et immobile, ses yeux sans expression, ses mèches fuyantes, le disaient pour elle. Ils disaient aussi son courage, que les musiciens pouvaient y aller, ne pas ménager ses nerfs, qu'elle ne flancherait pas à l'andante, qu'elle ne crierait pas à l'allegro³². »

À charge ici au lecteur, cette fois, d'imaginer, de visualiser, de peindre, suis-je tenté de dire, le portrait de cette mélomane d'exception. Toutefois on ne saurait passer sous silence dans le cas présent le caractère assez ironique de la chose, ce qui revient à donner un double sens à tout ce passage (à caricaturer quelque peu ce portrait) et non pas à s'en remettre à sa simple littéralité.

²⁸ *Ibid.*, I, p.120.

²⁹ *Ibid.*, I, 434.

³⁰ *Ibid.*, III, p.240-41.

³¹ *Ibid.*, III, p.248.

³² *Ibid.*, III, p.251.

De même, dans la phrase suivante au sujet du courage de Saint-Loup et de sa conception de la virilité :

« D'ailleurs de même qu'en philosophie et en art deux idées analogues ne valent que par la manière dont elles sont développées, et peuvent différer grandement si elles sont exposées par Xénophon ou par Platon, de même tout en reconnaissant combien ils tiennent, en faisant cela, l'un de l'autre, j'admire Saint-Loup demandant à partir [au Front] au point le plus dangereux, infiniment plus que M. de Charlus évitant de porter des cravates claires.³³ »,

la comparaison, si elle porte bien sur la notion de différence, fait intervenir un champ très éloigné du premier et laisse une grande part de flou dans la mesure où les noms de Xénophon et de Platon semblent pouvoir être remplacés par d'autres (alors qu'aucun nom n'est donné en revanche pour ce qui concerne le domaine de l'art). Ainsi la phrase présente comme deux étages de signification ou, si l'on préfère, renvoie, outre au sens premier, à un sens en attente, plus ou moins flottant. À charge au lecteur, là encore, de traquer dans *La Recherche* les antagonismes, les rivalités, de la philosophie grecque, soit à travers les noms de Platon et Xénophon, qui en effet s'y trouvent à plusieurs endroits, soit à travers d'autres philosophes ou propos tenus.

Ailleurs, deux scènes illustrent particulièrement le thème double de Sodome et Gomorrhe bien qu'elles ne se trouvent pas dans la partie centrale de l'ouvrage portant ce titre. Deux scènes, l'une dans la première partie, *Un amour de Swann*, l'autre dans la dernière, *Le Temps retrouvé*, comme pour mieux se faire pendant l'une l'autre, se répondre, s'accorder, s'équilibrer (où l'on voit donc que la question spatiale n'est pas étrangère à Proust), dans lesquelles le narrateur joue le rôle du voyeur qui surprend les deux protagonistes des scènes en question. Il s'agit tout d'abord de celle dans laquelle Mlle Vinteuil et son amie profanent le portrait du musicien (sa mise en scène rappelant du reste la scène antérieure de la visite du père du narrateur à M. Vinteuil) et celle dans laquelle M. de Charlus, « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher³⁴ », est cruellement fouetté par Maurice³⁵. Deux scènes dans lesquelles les sentiments les plus opposés (le vice et la vertu, le plaisir et la souffrance) s'enlacent inextricablement.

Un peu partout les diverses composantes de la réalité échangent leur apparence, les oiseaux sont comme des fleurs, lesquelles sont comme des personnages qui eux-mêmes se transforment en fleurs, en oiseaux, etc. dans une sorte de métaphorisation généralisée. Devant les impressions causées par les deux clochers de Martinville, le narrateur est pris du besoin irrésistible d'écrire, et de décrire cette impression sur le champ, et il est si heureux de son « petit morceau » que, dit-il, « comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête³⁶. » Beaucoup plus loin dans le livre, le narrateur regarde Albertine endormie et note : « ...je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là³⁷... » Image qui entre en résonance bien sûr avec le titre de la seconde partie tout entière : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, lui sert de rappel et peut-être surtout à mesurer le temps où, de la « petite bande », il ne savait de quelle jeune fille, d'entre toutes celles qui la composaient, il désirait tomber amoureux.

³³ *Ibid.*, III, p.746.

³⁴ *Ibid.*, III, p.815.

³⁵ Maurice qui, au demeurant, est immédiatement remplacé par « le tueur de bœufs, l'homme des abattoirs » ; deux jeunes gens, Maurice et ce prétendu tueur, qui loin d'être les dangereux « apaches » auxquels le baron croit avoir à faire, sont en réalité respectivement « garçon bijoutier » et « employé d'hôtel » (III, p.818) et qui se ressemblent « un peu » (III, p.817) l'un l'autre, mais ressemblent plus encore, tous les deux réunis, à Morel.

³⁶ *Ibid.*, I, p.182.

³⁷ *Ibid.*, III, p.69.

Quand, dans *La Fugitive*, le narrateur découvre Venise c'est tout de suite pour en faire l'équivalent de Combray. Ainsi, ces deux lieux sont comme le tenant et l'aboutissant (dans un rapport d'étroite analogie) d'une longue chaîne qui commence avec *Un amour de Swann* et se termine avec *Le Temps retrouvé*, c'est-à-dire qui va de l'amour naissant du narrateur pour la fille de Swann, Gilberte, à la fin de son amour pour Albertine, puisqu'à Venise il dira qu'il a atteint définitivement « l'indifférence absolue à l'égard d'Albertine³⁸ ». Mais de Venise, le narrateur note d'emblée qu'elle présente deux aspects bien distincts puisque les peintres soit la représentent sous son aspect le plus prestigieux, soit, a contrario, exclusivement sous « ses aspects misérables³⁹ » lui donnant alors quelque ressemblance avec Aubervilliers. Cette duplicité de la ville, qui d'un côté lance le narrateur à la conquête des « filles du peuple » de Venise et de l'autre l'amène, en compagnie de sa mère, à admirer les « femmes les plus élégantes, presque toutes étrangères » glissant le long du Grand Canal, rappelle donc qu'à Combray on pouvait emprunter le côté de Méséglise (et lutiner les filles de ferme) ou, a contrario, le côté de Guermantes (et alors rêver de duchesse ou de princesse). Les deux lieux, Combray⁴⁰ et Venise communiquent ainsi, aussi, sous l'angle de la duplicité, par la différenciation marquée, la distinction radicale des voies offertes, des promenades, des buts recherchés, des aspirations, des aventures rêvées. De plus, Venise et Combray sont liés d'une autre façon, encore plus importante, puisque ces deux lieux nous renvoient d'une part au souvenir de la madeleine et d'autre part à celui (déclenché à Paris dans la cour de l'hôtel des Guermantes par le heurt de deux pavés mal joints) des deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc dont la puissance est telle qu'ils donnent au narrateur « une joie pareille à une certitude, et suffisante, sans autres preuves, à me rendre la mort indifférente⁴¹ », ce qui lui rendra, dira-t-il un peu plus loin, « la foi dans les lettres⁴² ».

Quant aux « impressions » elles-mêmes, si importantes chez Proust⁴³, dans leur ensemble, elles aussi sont doubles et le rôle de l'écrivain véritable est justement de réunir « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » ces deux moitiés de chacune d'entre elles, celle qui reste « à demi engainée dans l'objet » et celle qui se « prolonge en nous-même⁴⁴ » et que nous sommes seul à connaître.

Quant à la musique de Vinteuil, elle recouvre deux moments fondamentaux : celui de la sonate et celui du septuor. Distinction essentielle puisqu'elle entre en connivence avec l'œuvre en train de s'écrire. Comme si Proust lui-même prenait conscience du parcours qui est le sien depuis l'œuvre préparatoire à *La Recherche* qu'est *Jean Santeuil* jusqu'à l'aboutissement en sept parties de celle-ci.

Il faut rappeler tout d'abord comment le nom de Vinteuil apparaît. En effet, c'est par l'intermédiaire de Swann que celui-ci entre en scène, en tant que compositeur, après qu'il (Swann) a découvert à l'intérieur d'une œuvre musicale exécutée par deux instruments, piano

³⁸ *Ibid.*, III, p.623.

³⁹ *Ibid.*, III, p.626.

⁴⁰ Combray dont on apprendra un peu plus loin dans *Le Temps retrouvé* que durant un an et demi pendant la guerre de 14, les Allemands « ont eu une moitié et les Français l'autre moitié » (p.756).

⁴¹ *Ibid.*, III, p867.

⁴² *Ibid.*, III, p868.

⁴³ « Seule l'impression [...] est un critérium de vérité. [...] L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. » (*Ibid.*, III, p.880). Où l'on voit donc qu'en tant que telle, elle s'inscrit comme inévitablement dans un rapport duel.

⁴⁴ *Ibid.*, III, respectivement p.889 et p.891.

et violon, la « petite phrase » qui deviendra une sorte d'hymne à l'amour (« ...et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu⁴⁵ »). Ce n'est que dans un deuxième temps, en effet, qu'il peut l'identifier et lui assigner une origine : « la *Sonate pour piano et violon* de Vinteuil.⁴⁶ » Mais pour importante que soit et cette « petite phrase » et cette sonate dans l'économie du roman, ce sur quoi il faut insister, c'est bien sûr sur le saut, le bond en avant, que représente l'apparition du septuor dans *La Prisonnière*, ce que le narrateur souligne ainsi : « Je croyais qu'on ne possédait de lui que sa sonate pour piano et violon⁴⁷. » Or ce septuor se découvre aussi nouveau au narrateur que l'a été pour Swann la révélation de la « petite phrase ». La même scène se rejoue donc mais à un niveau en quelque sorte supérieur et avec un protagoniste différent. « Ce qui était devant moi me faisait éprouver autant de joie qu'aurait fait la Sonate si je ne l'avais pas connue ; par conséquent, en étant aussi beau, était autre⁴⁸. » Supérieur, parce que cette œuvre apparaît identique à la précédente en ce qu'elle émane du même compositeur qui poursuit la voie ouverte par la Sonate et en même temps tout à fait différente, « plus différent[e] de tout ce que j'eusse imaginé⁴⁹ », déclarera le narrateur.

De plus il est remarquable que ce septuor ne soit pas une « œuvre » de Vinteuil au même titre que la Sonate, mais qu'elle se situe dans ce qu'on pourrait appeler « une double parenté », « une double ascendance », dans la mesure où le narrateur précise :

« Mais, surtout, comment se faisait-il que cette révélation, la plus étrange que j'eusse encore reçue, d'un type inconnu de joie, j'eusse pu la recevoir de lui, puisque, disait-on, quand il était mort il n'avait laissé que sa Sonate, que le reste demeurait inexistant en d'indéchiffrables notations ? Indéchiffrables, mais qui pourtant avaient fini à force de patience, d'intelligence et de respect, par être déchiffrées par la seule personne qui avait assez vécu auprès de Vinteuil pour bien connaître sa manière de travailler, pour deviner ses indications d'orchestre : l'amie de Mlle Vinteuil. »

Complémentarité, dualisme de la « création » (qui s'accompagne de la dualité des sentiments de l'amie de Mlle Vinteuil à l'égard du compositeur), dont on retrouvera l'analogue dans les toutes dernières pages de *La Recherche*, dans ce passage maintes fois cité et que je ne résiste pas au plaisir de citer à nouveau :

« ...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 (et j'avais assez oublié Albertine pour avoir pardonné à Françoise ce qu'elle avait pu faire contre elle), je travaillerais auprès d'elle, et presque comme elle (du moins comme elle faisait autrefois : si vieille maintenant, elle n'y voyait plus goutte) ; car, épinglant ici [de-ci de-là⁵⁰] un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe⁵¹. »

⁴⁵ *Ibid.*, I, p.210.

⁴⁶ *Ibid.*, I, p.212.

⁴⁷ *Ibid.*, III, p.248.

⁴⁸ *Ibid.*, III, p.250.

⁴⁹ *Idem*. Et plus loin : « ... sa Sonate, et comme je le sus plus tard, ses autres œuvres, n'avaient toutes été, par rapport à ce septuor, que de timides essais, délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'œuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé. » (p.252)

⁵⁰ Selon les éditions.

⁵¹ *Ibid.*, III, p.1033.

Dualité, enfin, et peut-être surtout, de l'œuvre elle-même, à la fois projetée et réalisée (puisque nous arrivons à la fin du *Temps retrouvé*) :

« Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes⁵². »

Il n'est pas d'entreprise littéraire ou artistique digne de ce nom qui ne s'inscrive dans un rapport à l'autre, en réfléchisse les composants, les modes de fonctionnement, les mécanismes et, par un travail de transformation essentiel, n'en donne à voir un nouvel état, sorte de transfiguration originale d'une réalité autrement inconnaissable.

Henri Desoubeaux

Juin 2020

⁵² *Ibid.*, III, p.1033.