

ÊTRE MALADE POUR MIEUX ÉCHAPPER AU TEMPS :  
L'ÉTRANGE MALADIE DU NARRATEUR  
D'À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

par

**Gabrielle Roy-Chevarier**

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A

en langue et littérature françaises

juin 2011

## RESUME / ABSTRACT

Le but de ce mémoire est de montrer comment la maladie du Narrateur, dans *À la recherche du temps perdu*, lui permet d'établir les bases d'un rapport particulier au Temps. L'hypothèse qui sous-tend cette étude est que la maladie est pour le personnage l'expression passive de sa résistance à des normes consensuelles dont, au premier chef, une certaine vision de la réalité et du Temps. Sont explorés ici les apports et les bénéfices de la vie de malade pour le Narrateur qui, plutôt que d'évoluer dans le temps « normal » de la vie, crée son propre espace temporel, un « temps de la maladie ». Le premier chapitre, « Une étrange maladie », aborde, par le biais de différents diagnostics, la nature insaisissable – et donc ouverte à l'interprétation – de la maladie du Narrateur. Le deuxième chapitre, « Le temps de la maladie », montre comment le rapport problématique du Narrateur au Temps détermine celui qu'il entretient avec sa maladie comme une forme d'échappée au temps des horloges. Le troisième chapitre, « L'espace du malade » examine la façon dont le « temps de la maladie » se présente, d'abord pour le Narrateur, puis pour le roman, comme un lieu d'observation du monde. Contrairement à la perspective adoptée traditionnellement par la critique, ce mémoire montre comment la maladie, en servant les intérêts du héros, n'est pas seulement le lieu de la souffrance et de la dégénérescence, mais surtout celui de l'insouciance et de la prodigalité.

This thesis aims to show how the Narrator's illness, in *À la Recherche du Temps Perdu* (*In Search of Lost Time*), enables him to lay the foundations of a unique interaction with Time. The assumption that underlies this study is that illness becomes for the Narrator the passive manifestation of his resistance to consensual norms, including a certain conception of reality and Time. This thesis explores how beneficial living in a state of illness can be for the Narrator, allowing him to create his own temporal space, the "time of illness", instead of experiencing the normal "time" of daily life. Through several diagnoses, the first chapter, "A Strange Disease," examines the elusive nature of the Narrator's illness, as it remains open to interpretation. The second chapter, "The Time of illness," shows how the Narrator's complex conception of Time compels him to use his sickness as an escape from the obligations of life. The third chapter, "The Space of the Sick Narrator" analyzes how the "time of illness" creates, first for the Narrator and then for the novel, a unique temporal space. Contrary to the approach adopted by most critics, this thesis shows how the Narrator's illness, by serving his own interests, does not merely lead to suffering and decay but, above all, nurtures a feeling of insouciance and abundance.

## REMERCIEMENTS

Merci à ma directrice, Isabelle Daunais, pour son écoute, ses conseils toujours précis et justes, son soutien et sa générosité,

Merci à Yvon Rivard pour son soutien constant depuis le début de mes études littéraires,

Merci à Renaud, qui a relu ce mémoire et qui a fait la traduction du résumé, pour sa patience et ses encouragements,

Merci à mes parents et à mes sœurs de m'avoir toujours soutenue, guidée et encouragée,

Merci, enfin, au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, au Fonds québécois de recherches sur la société et la culture ainsi qu'au département de langue et littérature françaises de l'Université McGill pour leur soutien financier.

## TABLE DES MATIERES

RESUME / ABSTRACT	ii
REMERCIEMENTS	iii
TABLE DES MATIERES	iv
ABREVIATIONS	v
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
<b>CHAPITRE I : UNE ETRANGE MALADIE</b>	
1. UN DIAGNOSTIC DIFFICILE	9
2. LE NARRATEUR, UN MALADE COMME LES AUTRES ?	23
3. LE NARRATEUR ET SA MALADIE : UN RAPPORT DYNAMIQUE	30
<b>CHAPITRE II : LE TEMPS DE LA MALADIE</b>	
1. LA MENACE DU TEMPS	45
2. L'IMMUNITE DU MALADE	61
<b>CHAPITRE III : L'ESPACE DU MALADE</b>	
1. LE TEMPS SUSPENDU DU DESIR	71
2. L'ESPACE DU SPECTACLE	78
3. LA FIN DE L'INSOUCIANCE	85
<b>CONCLUSION : UN TEMPS QUI TOURNE A VIDE ?</b>	<b>97</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>103</b>

## ABREVIATIONS

Par souci d'économie d'espace, les volumes d'*À la recherche du temps perdu* seront cités de la façon suivante :

- *Du côté de chez Swann* = *Swann*
- *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* = *Jeunes filles*
- *Le côté de Guermantes* = *Guermantes*
- *Sodome et Gomorrhe* = *Sodome*
- *La prisonnière* = *Prisonnière*
- *Albertine disparue* = *Albertine disparue*
- *Le temps retrouvé* = *Temps retrouvé*

## INTRODUCTION

Dans sa critique de *Du Côté de chez Swann*, Henri Ghéon, qui de toute évidence n'aime pas ce roman « vain », « illogique » et « sans souci de composition »<sup>1</sup>, concède cependant qu'avec « tous ses défauts, il nous apporte un vrai trésor de documents sur l'hypersensibilité moderne.<sup>2</sup> » Il n'est pas certain que ce compliment en soit un, car le terme « hypersensibilité » fait probablement moins référence à la finesse d'esprit ou à la délicatesse de l'âme qu'à la sensibilité nerveuse et décadente typique des artistes *fin de siècle*. En effet, un excès de sensibilité frappe alors bon nombre de « malades » qui, à l'image du Narrateur proustien, sont, d'un point de vue objectif et médical, « toqué[s]<sup>3</sup> », « trop émotif[s] et [ayant] besoin de calmants et de faire du tricot<sup>4</sup> ». L'hypersensibilité, même artistique, n'est donc pas considérée au tournant du XX<sup>e</sup> siècle comme une qualité recherchée, mais au contraire comme le symptôme d'une dégénérescence du système nerveux. Depuis les années 1880, on voit d'ailleurs se multiplier traités médicaux et ouvrages psychiatriques de toutes sortes<sup>5</sup> visant à définir, voire contenir, cette « hypersensibilité moderne », devenue rapidement aux yeux des experts la « maladie du siècle<sup>6</sup> ».

---

<sup>1</sup> H. Ghéon, « *Du Côté de chez Swann (À la recherche du Temps Perdu)*, par Marcel Proust », *La Nouvelle Revue Française*, no LXI, 1<sup>er</sup> janvier 1914, p. 139-140.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>3</sup> *Jeunes filles*, p. 70. Ces paroles sont celles du Dr Cottard à propos du Narrateur.

<sup>4</sup> *Sodome*, p. 291.

<sup>5</sup> Nous pouvons en effet penser, entre autres, aux ouvrages de Théodule Ribot, *Les Maladies de la volonté* (1882) ; Édouard Brissaud, *Leçons sur les maladies nerveuses* (1895) ; Max Nordau, *La Dégénérescence* (1896).

<sup>6</sup> A. Proust et G. Ballet, *L'hygiène du neurasthénique*, p. 8.

En fait, le « nerveux » n'est pas un malade ordinaire, bien que sa condition, selon Adrien Proust et Gilbert Ballet, auteurs en 1897 de *L'hygiène du neurasthénique*, soit « à l'époque actuelle extrêmement commune<sup>7</sup> ». La maladie nerveuse, en effet, « s'affirme par des troubles fonctionnels très nombreux, très diversement associés et qui sont pour la plupart d'ordre subjectif.<sup>8</sup> » Friedrich Nietzsche, au début de *Ecce homo*, note le caractère insidieux de ce type de maladie :

Il y a décidément chez moi, sans qu'elle puisse être démontrée, quelque dégénérescence locale ; je n'ai pas de maladie d'estomac qui affecte mon organisme, bien que je souffre, par suite d'épuisement général, d'une extrême faiblesse du système gastrique. Mes maux d'yeux, qui risquent parfois de me mener jusqu'à la cécité, ne sont qu'un effet et non point une cause, en sorte que, chaque fois que ma force vitale a augmenté, mes facultés visuelles me sont revenues jusqu'à un certain point<sup>9</sup>.

La meilleure méthode de guérison n'étant pas une médication ciblée, mais plutôt « une bonne hygiène morale et physique, un régime alimentaire bien conçu, des conseils et des encouragements *suggestifs*<sup>10</sup> » qui sauront régénérer l'individu atteint, il est clair que le malade, bien plus qu'un être souffrant, est surtout celui qui ne sait pas mener une vie « saine ». C'est pourquoi Nietzsche, tout en admettant être décadent « dans le détail<sup>11</sup> », ne se considère pas vraiment comme un malade : « J'en ai fait la preuve, entre autres, en choisissant toujours,

---

<sup>7</sup> A. Proust et G. Ballet, *L'hygiène du neurasthénique*, p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>9</sup> Nietzsche, *Ecce homo suivi de Poésies*, traduit de l'allemand par Henri Albert, p. 21.

<sup>10</sup> A. Proust et G. Ballet, *L'hygiène du neurasthénique*, p. ix-x.

<sup>11</sup> Nietzsche, *Ecce homo*, p. 23.

instinctivement, le remède *approprié* au mauvais état de ma santé ; alors que le décadent a toujours recours au remède qui lui est funeste.<sup>12</sup> »

Fils du célèbre médecin et hygiéniste dont nous avons cité l'ouvrage sur la neurasthénie, Marcel Proust semble être, contrairement à Nietzsche, le portrait type du neurasthénique incurable. Épidémie à la mode parmi les intellectuels<sup>13</sup>, la neurasthénie n'épargne pas l'écrivain, qui non seulement se fait traiter à la clinique du célèbre Dr Sollier en 1905<sup>14</sup>, mais sert en outre de modèle pour les études de son père sur le sujet<sup>15</sup>. On connaît les points saillants de la maladie de Marcel Proust et, surtout, l'hygiène de vie douteuse dans laquelle il se maintient sa vie durant, facteur principal de la détérioration de sa santé : il dort le jour et écrit la nuit, mange à peine, vit confiné dans son petit lit à boire vingt tasses de café par nuit et à respirer ses fumigations infectes. Bref, Proust est l'exemple même du malade « dégénéré », inapte, à l'inverse de Nietzsche, à se prendre lui-même « en traitement » et à se guérir<sup>16</sup>.

Le Narrateur d'*À la recherche du temps perdu* semble, par effet de mimétisme, s'être affublé des mêmes « tares » que son auteur : incapable de mener une vie ordonnée, il perd son temps « dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs, dans la maladie, les soins, les manies<sup>17</sup> ». Le bilan que dresse Marion Schmid, résumant l'opinion d'une grande partie de la critique, est d'ailleurs sans appel :

---

<sup>12</sup> Nietzsche, *Ecce homo*, p. 22.

<sup>13</sup> M. R. Finn, *Proust, the Body and Literary Form*, p. 40.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>15</sup> « Dr Proust's focus is on an in-house nervousness, a family affair. », *ibid.*, p. 60.

<sup>16</sup> Nietzsche, *Ecce homo*, p. 23.

<sup>17</sup> *Temps retrouvé*, p. 346.



Faible de constitution et de volonté, neurasthénique et maladif, le [Narrateur] présente tous les traits d'un grand nerveux, voire d'un dégénéré fin de siècle. Enfant ultrasensible, sa fragilité nerveuse et son asthme causent des inquiétudes à sa famille qui, tout comme les *Rougon-Macquart*, compte une ancêtre hystérique, tante Léonie<sup>18</sup>.

Selon Donald Wright, auteur de *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*, les différentes caractéristiques de la maladie du Narrateur relèvent d'un savant jeu intertextuel avec le discours médical de l'époque, discours lui-même « recouvert d'une expérience personnelle<sup>19</sup> », celle de l'auteur : « Les exemples d'intertextualité et ceux d'autotextualité se mélangent afin de développer la symptomatologie du narrateur-héros.<sup>20</sup> » Admettre les liens étroits – conscients ou inconscients – entre le personnage, son auteur et le contexte socio-historique de l'époque permet aussi bien, pour Wright, de comprendre la nature et la signification du discours sur la maladie au sein du roman que d'évaluer la façon dont la fiction intègre, critique et finalement dépasse les préjugés médicaux de l'époque<sup>21</sup>. Étudier la maladie dans *À la recherche du temps perdu*, c'est étudier comment se négocie et s'articule, pour l'écrivain en devenir, une sensibilité « hors-normes » dans une société emmaillotée dans un discours scientifique rigide. Le Narrateur devient alors le vecteur d'une thématique de la maladie et de la morbidité mais aussi, plus largement, de la décadence autant morale que sexuelle.

Cependant, Proust lui-même se défendait d'avoir utilisé sa propre biographie pour nourrir le personnage principal de son roman. Plus encore, il

---

<sup>18</sup> M. Schmid, *Proust dans la décadence*, p. 170.

<sup>19</sup> D. Wright, *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*, p. 92.

<sup>20</sup> *Idem*

<sup>21</sup> Voir aussi à ce sujet M. R. Finn, *Proust, the Body and Literary Form*, p. 40.

affirme, dans une lettre écrite en réponse à l'article peu élogieux d'Henri Ghéon, que son intention était exactement inverse : « moi qui mène la vie d'un malade, pas une fois je n'ai écrit la psychologie, le "roman" du malade. [...] Si je parle de maladie dans les volumes suivants [c'est-à-dire après *Du côté de chez Swann*], c'est une maladie inventée pour les besoins psychologiques de l'œuvre.<sup>22</sup> »

Autrement dit, la maladie ne participe pas seulement à établir un contexte sociologique, psychologique et moral permettant au roman – et à son Narrateur – de se positionner par rapport à un certain discours, car, soutient Proust, le roman ne met pas en scène un « décadent » mais, plus simplement, un personnage qui fait l'expérience de la maladie. Or, selon Nietzsche, l'expérience de la maladie n'empêche aucunement un individu d'être « *bien portant au fond*.<sup>23</sup> » Ainsi, plutôt que d'être l'expression d'une psychologie morbide, l'expérience de la maladie « peut au contraire [pour le malade] faire office de stimulant énergétique qui met en jeu et surexcite son instinct vital.<sup>24</sup> » C'est ainsi que, pour le philosophe, les années passées dans la maladie ont été, paradoxalement, à la fois la « périodicité d'une sorte de décadence<sup>25</sup> » et un « temps » où il a redécouvert la vie, où il a fait l'expérience d'un état de « plus-vivre » (« *Mehr-leben sein*<sup>26</sup> ») :

Cet art du filigrane lui-même, ce sens du toucher et de la compréhension, cet instinct des nuances, cette psychologie des détours, et tout ce qui m'est encore particulier, a été appris alors et constitue le véritable présent que m'a fait cette époque [où j'ai été malade], où tout chez moi est devenu plus subtil, l'observation aussi bien que tous les organes de l'observation. Observer des conceptions et des valeurs *plus*

---

<sup>22</sup> M. Proust, « Lettre à Henri Ghéon, 2 janvier 1914 », *Correspondance XIII : 1914*, p. 25.

<sup>23</sup> Nietzsche, *Ecce homo*, p. 23.

<sup>24</sup> *Idem*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>26</sup> Nietzsche, « Ecce homo », *Der Fall Wagner ; Götzen-Dämmerung ; Der Antichrist ; Ecce homo ; Dionysos-Dithyramben ; Nietzsche contra Wagner*, p. 266.

*saines*, en se plaçant à un point de vue de malade, et, inversement, conscient de la plénitude et du sentiment de soi que possède la vie la plus abondante, abaisser son regard vers le laboratoire secret des instincts de décadence – ce fut là la pratique à quoi je me suis le plus longuement exercé, c’est là-dessus que je possède véritablement de l’expérience, et, si en quelque chose j’ai atteint la maîtrise, c’est bien en cela. Aujourd’hui je possède le tour de main, je connais la manière de *déplacer les perspectives* : première raison qui fait que pour moi seul peut-être une *Transmutation des valeurs* a été possible<sup>27</sup>.

Ce mémoire vise à montrer comment, en se plaçant du point de vue du Narrateur-héros, la maladie au sein d’*À la recherche du temps perdu* n’est signifiante que dans la mesure où elle permet au personnage d’établir un rapport particulier au monde, de « *déplacer les perspectives* ». Nous montrerons comment la maladie du Narrateur n’est pas un déterminisme contre lequel le héros doit se battre pour devenir écrivain mais, à l’inverse, est un moyen d’échapper aux contraintes d’une existence dont les termes sont, jusqu’à la révélation finale, problématiques. Il sera ainsi possible d’explorer, au lieu de la signification symbolique, psychologique, biographique et sociologique que peut revêtir le thème de la maladie pour Proust, les apports et bénéfices de la vie de malade pour le Narrateur. Ainsi, la maladie ne sera pas perçue comme une fin, mais bien comme un moyen d’accès à un « plus-vivre » ou, du moins, un « vivre-autrement ». En d’autres termes, l’hypothèse qui sous-tend ce mémoire est que les troubles psychologiques du Narrateur, comme son manque de volonté, ne sont pas le reflet d’une « maladie » psychosomatique, mais plutôt l’expression passive d’une résistance à des normes consensuelles dont, au premier chef, une certaine vision de la réalité et du Temps. Personnage asthmatique et de santé fragile, le

---

<sup>27</sup> Nietzsche, *Ecce homo suivi de Poésies*, p. 23.

Narrateur ne donne jamais à voir sa psychologie de malade, mais plutôt la façon dont il se sert de sa maladie pour se définir dans le Temps et pour se maintenir dans ce que nous nommerons le « temps de la maladie ». Ce « temps de la maladie » sera défini dans un premier temps du point de vue du héros, c'est-à-dire comme un temps affranchi de la mort et qui permet au personnage d'explorer la réalité des possibles. Dans un second temps, nous montrerons comment le maintien artificiel et illusoire du Narrateur dans ce « hors-temps » de la maladie crée pour lui un espace temporel qui lui est propre et qui, au sein du roman, a une fonction à la fois narrative et structurante.

Notre analyse se concentrera exclusivement sur la voix narrative du héros – que nous appellerons Narrateur – afin d'éviter une confusion entre la voix du narrateur-scripteur « qui dépose sur l'expérience racontée par le héros la signification : temps retrouvé, temps perdu<sup>28</sup> » et celle du héros, dont les motivations et les choix ne sont pas régis par l'idée de la vocation d'écrivain mais, au contraire, par l'ignorance d'un tel destin.

Ainsi, le premier chapitre, « Une étrange maladie », établira comment, du point de vue du Narrateur, la maladie ne se présente jamais comme un objet facile à circonscrire, encore moins à définir. Aux différents diagnostics proposés autant par les personnages du roman que par la critique, nous opposerons une vision qui laisse à la maladie son caractère sporadique et insaisissable. Nous verrons de cette manière comment le Narrateur ne se définit comme « malade » que pour se créer un statut unique et privilégié au sein du roman.

---

<sup>28</sup> P. Ricœur, *Temps et récit 2 : La configuration dans le récit de fiction*, p. 252.

Le deuxième chapitre, « Le temps de la maladie », explorera le rapport problématique du Narrateur au Temps, rapport qui détermine véritablement celui qu'il entretient avec sa maladie. En effet, nous montrerons comment les angoisses existentielles du Narrateur face au temps qui passe et à sa propre mort se trouvent abolies dès lors qu'il s'enferme dans les habitudes et les manies du malade. Au Temps de la vie, le Narrateur opposera alors son propre « temps de la maladie ».

Le dernier chapitre, « L'espace du malade », examinera la façon dont s'articule, d'abord pour le Narrateur, puis pour le roman, le « temps de la maladie ». Temps de l'attente et des désirs suspendus, le « temps de la maladie » sera décrit comme un espace fictionnel qui délimite aussi l'espace temporel du héros. Le Narrateur, grâce à sa maladie, ne vit pas seulement dans un monde de fantômes, dans une réalité imaginée, mais est aussi, au sein du roman, coupé du monde et des autres personnages. Le malade, immunisé du Temps, deviendra malgré lui le témoin privilégié de la vie d'autres personnages du roman, comme le Baron de Charlus. Ce chapitre vise à montrer l'utilité de la maladie, non seulement pour le Narrateur, mais aussi pour le roman. Nous verrons en effet, par le renversement des valeurs qui s'opère dans *Le temps retrouvé*, que la maladie n'a pas seulement comme fonction de maintenir le Narrateur dans un « temps perdu » mais, surtout, de permettre l'expansion du roman.

Contrairement à la perspective adoptée traditionnellement par la critique, ce mémoire étudiera comment la maladie, en servant les intérêts du héros, n'est pas seulement le lieu de la souffrance et de la dégénérescence, mais surtout celui de l'insouciance et de la prodigalité.

## CHAPITRE I

### UNE ETRANGE MALADIE

#### 1. Un diagnostic difficile

Au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le Narrateur, dont la santé fragile lui avait déjà coûté un voyage en Italie et fait reporter de quelques mois une sortie au théâtre, revient des Champs-Élysées très mal en point : « Françoise [...] déclara que je m'étais "trouvé indisposé", que j'avais dû prendre un "chaud et froid", et le docteur, aussitôt appelé, déclara "préférer" la "sévérité", [car] la "virulence" de la poussée fébrile qui accompagnait ma congestion pulmonaire [...] ne serait "qu'un feu de paille".<sup>29</sup> » Or, immédiatement après ce passage, le Narrateur dévoile, et ce pour la première fois depuis le début du roman, que ses troubles ne sont pas que passagers, mais relèvent d'un état chronique plus grave :

Depuis longtemps déjà j'étais sujet à des étouffements et notre médecin, malgré la désapprobation de ma grand-mère, qui me voyait déjà mourant alcoolique, m'avait conseillé outre la caféine qui m'était prescrite pour m'aider à respirer, de prendre de la bière, du champagne ou du cognac quand je sentais venir une crise. Celles-ci avorteraient, disait-il, dans l'« euphorie » causée par l'alcool<sup>30</sup>.

Ces étouffements chroniques pour lesquels le Narrateur se fait traiter « depuis longtemps déjà » donnent une dimension nouvelle à la perception que le lecteur pouvait avoir du jeune héros qui, de sensible et fragile, s'élève subitement au statut de véritable « malade ». Malade, le Narrateur le restera jusqu'à la toute

---

<sup>29</sup> *Jeunes filles*, p. 67.

<sup>30</sup> *Idem*

fin du roman, prenant ainsi une place privilégiée au sein de la galerie des grands malades de la *Recherche*, dont le lecteur ne connaît à ce stade de sa lecture qu'une seule représentante, la tante Léonie, qui sera cependant bientôt rejointe par la grand-mère du Narrateur, Charles Swann, l'écrivain Bergotte, et plusieurs autres personnages secondaires.

Cet épisode de la grande maladie du jeune Narrateur, pendant lequel il restera plusieurs semaines alité, incite, par la gravité et le caractère récurrent des symptômes qui l'accompagnent, à réinterpréter les épisodes similaires qui jusqu'alors n'avaient pas fait l'objet d'un diagnostic précis. Cependant, un tel diagnostic ne se pose pas sans difficulté, car le texte, loin de fournir une vision claire des causes et conséquences des symptômes de cette maladie, ni même leur définition précise (est-ce une maladie nerveuse ou physique ?), propose au contraire de multiples points de vue qui viennent chacun complexifier la nature des étouffements du Narrateur.

Un premier diagnostic est fourni au tout début de *Du côté de chez Swann* par les parents du Narrateur, pour qui sa maladie est avant tout d'origine nerveuse. Chaque symptôme témoigne ainsi de son incapacité à dominer ses émotions et à contrôler ses pulsions. Bien avant que les médecins ne se penchent sur son cas et tentent de déterminer la meilleure manière de le guérir, la mère et la grand-mère du Narrateur avaient déjà adopté à son égard un régime éducatif visant à lui permettre de ne plus être l'esclave de ses nerfs : « elles m'aimaient assez pour ne pas consentir à m'épargner de la souffrance, elles voulaient m'apprendre à la

dominer afin de diminuer ma sensibilité nerveuse et fortifier ma volonté.<sup>31</sup> » Dans la fameuse scène du baiser du soir où le Narrateur reste éveillé, incapable sans un baiser maternel de s'endormir et attend que ses parents montent se coucher, l'acte désespéré de l'enfant est perçu par la mère non pas comme un caprice ni comme l'expression d'une tendresse débordante, mais bien comme la marque d'un symptôme plus grave et plus profond, celle d'une maladie peut-être incurable, du moins difficilement guérissable, une maladie de la volonté. Le Narrateur, pour qui cette interprétation prévaut sur toutes les autres, associe à l'impulsion nerveuse ayant guidé son besoin, ce soir-là, de recevoir un baiser de sa mère, l'origine de sa maladie :

C'était de cette soirée, où ma mère avait abdiqué, que datait, avec la mort lente de ma grand-mère, le déclin de ma volonté, de ma santé. Tout s'était décidé au moment où, ne pouvant plus supporter d'attendre au lendemain pour poser mes lèvres sur le visage de ma mère, j'avais pris ma résolution, j'avais sauté du lit et étais allé, en chemise de nuit, m'installer à la fenêtre par où entrait le clair de lune jusqu'à ce j'eusse entendu partir M. Swann<sup>32</sup>.

Aussi le Narrateur a-t-il reçu une éducation où « l'ordre des fautes n'était pas le même que dans l'éducation des autres enfants<sup>33</sup> » et où la seule faute vraiment honteuse était celle de céder à une impulsion nerveuse<sup>34</sup>. Guérir, retrouver la santé, n'est donc pas qu'une question de santé physique, mais avant tout celle de triompher par la « volonté » sur la faiblesse nerveuse. Pendant toute sa jeunesse, le Narrateur est exhorté par ses parents, surtout sa mère et sa grand-mère, à adopter

---

<sup>31</sup> *Swann*, p. 37.

<sup>32</sup> *Temps retrouvé*, p. 349.

<sup>33</sup> *Swann*, p. 33.

<sup>34</sup> *Idem*



une hygiène de vie saine, une « règle d'existence [qui] disciplinât les caprices de [ses] nerfs<sup>35</sup> », chose qu'il ne parvient malheureusement jamais à faire.

Les différents médecins qui traitent le Narrateur ne démentissent jamais tout à fait la perception des parents, même si la seule preuve réelle d'une maladie se trouve selon eux dans des symptômes observables, donc physiques. Une certaine indécision plane et c'est pourquoi, la plupart du temps, aucune prescription ne vient – et c'est le cas lorsque le Narrateur tombe malade à la veille de son départ pour l'Italie – sans le conseil exprès d'éviter « d'ici au moins un an, tout projet de voyage et toute cause d'agitation.<sup>36</sup> » Les étouffements sont, de la même manière, considérés comme étant probablement causés par un état nerveux, d'où le conseil du médecin de famille de laisser prendre au Narrateur de l'alcool, au grand désespoir de la grand-mère. En fait, le seul médecin à ne pas se laisser mystifier par la complexité de l'état de santé du Narrateur est le Dr Cottard :

Dans mon cas ce qui était matériellement observable pouvait aussi bien être causé par des spasmes nerveux, par un commencement de tuberculose, par de l'asthme, par une dyspnée toxi-alimentaire avec insuffisance rénale, par de la bronchite chronique, par un état complexe dans lequel seraient entrés plusieurs facteurs. Or les spasmes nerveux demandaient à être traités par le mépris, la tuberculose par de grands soins et par un genre de suralimentation qui eût été mauvais pour un état arthritique comme l'asthme et eût pu devenir dangereux en cas de dyspnée toxi-alimentaire laquelle exige un régime qui en revanche serait néfaste pour un tuberculeux. Mais les hésitations de Cottard furent courtes et ses prescriptions impérieuses : « Purgatifs violents et drastiques, lait pendant plusieurs jours, rien que du lait. Pas de viande, pas d'alcool.<sup>37</sup> »

---

<sup>35</sup> *Jeunes filles*, p. 53.

<sup>36</sup> *Swann*, p. 386.

<sup>37</sup> *Jeunes filles*, p. 68-69.

Cottard, par son diagnostic précis et une ordonnance ne prenant en compte que l'état physique du Narrateur, est le premier personnage du roman qui, quoique trouvant son jeune patient « assez asthmatique et surtout “toqué”<sup>38</sup> », ne tente pas de guérir le corps en guérissant d'abord l'âme. Or, le traitement fonctionne et le Narrateur retrouve bientôt ses forces : « [et] nous comprîmes que cet imbécile était un grand clinicien.<sup>39</sup> »

Toutefois, ce diagnostic de Cottard, qui discrédite les causes psychologiques au profit des symptômes visibles de la maladie, ne se présente dans le roman que comme un point de vue parmi d'autres sur cette question délicate, car même s'il semble possible de contrôler efficacement la résurgence ponctuelle des symptômes chroniques de la maladie du Narrateur (son asthme par exemple) par un traitement drastique mais ciblé, les spéculations entourant l'état nerveux du jeune héros ne perdent pas de leur poids, bien au contraire. En effet, chez quiconque connaissant *vraiment* le Narrateur, ou alors prétendant le comprendre réellement, tel l'écrivain Bergotte, qui voit inscrite dans la maladie du Narrateur la preuve de ses talents artistiques<sup>40</sup>, l'idée que la maladie dont il souffre prend source plus « profondément » prévaut sur toutes les autres explications. Ainsi Bergotte propose au Narrateur de consulter un médecin qui saura enfin le traiter :

Les gens comme vous ont besoin de médecins appropriés, je dirais presque de régimes, de médicaments particuliers. Cottard vous ennuiera et rien que l'ennui empêchera son traitement d'être efficace. [...] Les trois quarts du mal des gens intelligents viennent de leur intelligence. Il leur faut au

---

<sup>38</sup> *Jeunes filles*, p. 70.

<sup>39</sup> *Idem*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 139.

moins un médecin qui connaisse ce mal-là. [...] Je vous conseillerais plutôt, poursuit Bergotte, le docteur du Boulbon, qui est tout à fait intelligent<sup>41</sup>.

« Je doutais beaucoup que les gens intelligents eussent besoin d'une autre hygiène que les imbéciles et j'étais tout prêt à me soumettre à celle de ces derniers<sup>42</sup> », avoue le Narrateur un peu surpris des recommandations de l'écrivain. Néanmoins, son incrédulité est mise à l'épreuve lorsque les talents de magicien de Cottard restent sans effet sur sa grand-mère, alors mortellement malade<sup>43</sup>. Le Narrateur insiste donc auprès de sa mère pour que soit convoqué le docteur du Boulbon, qui saura peut-être trouver, au-delà des symptômes extérieurs desquels Cottard est incapable de se détacher, la cause cachée de la maladie de sa grand-mère. Partagé entre le doute et l'espoir, le Narrateur décrit les « admirables regards<sup>44</sup> » de du Boulbon, qui, sans même ausculter la malade, parvient à la conclusion que cette maladie dont la grand-mère fait si grand cas n'est que purement nerveuse<sup>45</sup>, donc n'est qu'un « pastiche<sup>46</sup> » de vraie maladie. C'est d'un ton teinté d'ironie que le Narrateur spéculé sur le discours intérieur du célèbre médecin, qui donne « l'illusion<sup>47</sup> » d'examiner sa grand-mère alors qu'il préférerait grandement parler littérature<sup>48</sup>. Mais le faux diagnostic tombe (« Vous irez bien, madame<sup>49</sup> »), justement au moment où le Narrateur, convaincu malgré tout, finit par se laisser abuser par les regards lucides et pénétrants du médecin,

---

<sup>41</sup> *Jeunes filles*, p. 140-141.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>43</sup> *Guermantes*, p. 288-290.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>46</sup> *Idem*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>49</sup> *Idem*

dont la bonté ne saurait mentir<sup>50</sup>. Or, pendant la promenade recommandée par le spécialiste, la grand-mère du Narrateur est victime de l'attaque qui précipitera son agonie, jetant sur tout l'épisode de la visite de du Boulbon un jugement irrévocable. Comme le soulignent plusieurs critiques, dont Donald Wright, auteur de *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*, cette ambivalence à l'égard de du Boulbon est due au fait que les médecins, dans la *Recherche*, jouent un rôle mixte : celui de véhicule du discours médical de l'époque, auquel Proust adhère en grande partie<sup>51</sup> (mais qui n'a malheureusement jamais d'impact sur les personnages puisque « personne n'est jamais vraiment guéri de quoi que ce soit<sup>52</sup> »), et celui de pur mondain dont le rôle social est étudié par Proust comme pour n'importe quel autre personnage. Ainsi, bien souvent, et c'est le cas pour des médecins comme Cottard ou le professeur E\*\*\* (que consulte la grand-mère juste après son attaque aux Champs-Élysées), « le médecin se trouve représenté en tant que mondain, qui trouve que le plaisir de côtoyer la haute société est infiniment plus important que le besoin pragmatique de secourir un être souffrant.<sup>53</sup> »

Le diagnostic du docteur du Boulbon, même s'il s'avère erroné dans le cas de la grand-mère, a tout de même retenu l'attention des critiques en ce qu'il semble parfaitement décrire l'état du petit-fils. En effet, ne s'attardant pas au contexte dans lequel le jugement de du Boulbon a été émis, plusieurs critiques, dont Donald Wright, Michael R. Finn, Jo Yoshiba et Michèle Wilson, ont

---

<sup>50</sup> *Guermantes*, p. 292.

<sup>51</sup> D. Wright, *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu » : Science et souffrance*, p. 96.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>53</sup> *Idem*

poursuivi dans leurs analyses la même ligne de pensée que le spécialiste fictif des maladies nerveuses. À l'instar de celui de Bergotte, le discours de du Boulbon vise à cerner et comprendre les maladies particulières des artistes, peu importe qu'ils soient ou non conscients de leur talent, sous un angle qui place les symptômes psychologiques à la source des symptômes physiques :

Tout ce que nous connaissons de grand nous vient des nerveux. [...] Jamais le monde ne saura tout ce qu'il leur doit et surtout ce qu'eux ont souffert pour le lui donner. Nous goûtons les fines musiques, les beaux tableaux, mille délicatesses, mais nous ne savons pas ce qu'elles ont coûté à ceux qui les inventèrent, d'insomnies, de pleurs, de rires spasmodiques, d'urticaires, d'asthmes, d'épilepsies, d'une angoisse de mourir qui est pire que tout cela [...]. Le nervosisme est un pasticheur de génie. Il imite à s'y méprendre la dilatation des dyspeptiques, les nausées de la grossesse, l'arythmie du cardiaque, la fièvre du tuberculeux. Capable de tromper le médecin, comment ne tromperait-il pas le malade<sup>54</sup> ?

Ainsi, aux vues des récentes interprétations de la critique proustienne, le diagnostic du docteur du Boulbon vise plus juste que ce que le roman ne laisse croire à première vue. Selon Donald Wright, Proust a largement exploité la rhétorique médicale de son époque, qu'il « pastiche<sup>55</sup> » pour la conformer à sa propre expérience de malade, afin de créer un discours sur la maladie qui, loin de récuser les thèses avancées par du Boulbon, exploite au contraire la « maladie d'origine psychologique<sup>56</sup> » pour définir son héros. Jo Yoshida, dans un article publié en 1992, « Proust et la maladie nerveuse », a le premier établi l'origine nerveuse, c'est-à-dire psychologique, de la maladie dans l'œuvre de Proust, affirmant en outre que le modèle de du Boulbon est le célèbre psychiatre Édouard

---

<sup>54</sup> *Guermantes*, p. 295.

<sup>55</sup> Wright, *Du discours médical*, p. 186.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 105.

Brissaud, dont l'ouvrage *L'hygiène de l'asthmatique* a été lu et commenté par Proust<sup>57</sup>. Les recherches menées dans la foulée de cette étude, par Michael R. Finn (1999) et Donald Wright (2007) notamment, ont montré que l'ouvrage de Brissaud n'était pas une lecture accidentelle ou isolée. Au contraire, Proust a étudié des dizaines de traités scientifiques, intégrant à son propre travail les recherches des spécialistes les plus en vue de son temps – Bénédicte Morel, Théodule Ribot, Gregor Mendel et même Adrien Proust, son père. En outre, ces recherches, qui ont servi de fondement à la psychiatrie moderne, permettent à leur tour d'éclairer la façon dont Proust traite de la maladie dans son roman, puisque tous ces scientifiques abordent la maladie sous l'angle nouveau de ses causes psychiques et morales. L'asthme, maladie dont souffre le Narrateur, est un bon exemple de ce type de maladie d'origine psychologique et qu'il faut soigner, selon Brissaud, par une bonne hygiène de vie. « L'hygiène va au-delà d'un simple mode de vie susceptible d'obtenir la guérison, » explique Wright, « mais devient une manière de vivre sainement pour éviter la dégénérescence avancée de l'être.<sup>58</sup> »

S'attardant davantage sur l'intertextualité présente entre l'œuvre de Proust et le discours de scientifiques comme Théodule Ribot, qui a écrit en 1883 *Les maladies de la volonté*, et Adrien Proust, co-auteur avec Gilbert Ballet de *L'hygiène du neurasthénique* (1897), Michael R. Finn propose un diagnostic clair sur la nature de la maladie du Narrateur : il est neurasthénique. La neurasthénie est une maladie nerveuse qui, selon la définition qu'en donne Michèle Wilson dans sa thèse *Proust et la neurasthénie*, chapeaute l'ensemble des troubles

---

<sup>57</sup> J. Yoshida, « Proust et la maladie nerveuse », p. 111.

<sup>58</sup> Wright, *Du discours médical*, p. 164.

physiques et psychologiques à définition instable<sup>59</sup>. D'après Wright, le terme neurasthénie était à l'époque de Proust interchangeable avec celui de n'importe quelle maladie psychologique<sup>60</sup>. Si cependant le nom de neurasthénie retient l'attention de Finn, c'est à cause justement de l'ouvrage d'Adrien Proust sur le sujet. En effet, *L'hygiène du neurasthénique* décrit, en prenant comme exemples les « cas » observés dans la famille Proust, comment l'artiste neurasthénique (en l'occurrence Marcel Proust, que Finn ne dissocie pas du narrateur-héros de la *Recherche*) non seulement aura de grandes difficultés à produire son œuvre mais souffrira également d'importants problèmes liés à la mémoire. « This impossible search for a lost memory could be seen as a paternal challenge<sup>61</sup> » soutient Finn, qui voit la *Recherche* comme « a novel whose neurotic Narrator struggles throughout his life against the characteristic neurasthenic absence of willpower, a deficit which inhibits his writing for many years.<sup>62</sup> »

Au lecteur crédule qui ne se méfie pas de Proust lorsqu'il « indique [...] que les règles d'existence qui gouvernent le narrateur n'ont rien en commun avec celles qui régissent les autres personnages<sup>63</sup> » et qui pense donc que le Narrateur souffre d'une « vraie maladie » et non pas de neurasthénie, Wright explique, confirmant ainsi les intuitions de Finn, que « l'état psychologique et [les] souffrances mentales » du Narrateur sont « plus explicatifs que son corps<sup>64</sup> ». La seule façon d'appréhender la maladie du Narrateur est donc par le biais de la

---

<sup>59</sup> Michèle Wilson décrit la neurasthénie ainsi : « La neurasthénie s'exprime soit par un malaise somatique (asthme, trouble cardiaque, vertige) soit par une altération de l'état psychosomatique (insomnie, mélancolie, maladie du doute) », dans « Proust et la neurasthénie », p. 10.

<sup>60</sup> Wright, *Du discours médical*, p. 80.

<sup>61</sup> M. R. Finn, *Proust, the Body and Literary Form*, p. 62.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>63</sup> Wright, *Du discours médical*, p. 176.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 177.

neurasthénie<sup>65</sup>. Aussi le lecteur ne doit-il pas se laisser berné par l'illogisme des symptômes et des réponses fournies par le Narrateur à ces symptômes, mais bien y voir l'expression d'une maladie que des troubles physiques seuls ne peuvent pas expliquer. Véritable clé de lecture, la neurasthénie est comprise par Michèle Wilson comme étant ce grâce à quoi le Narrateur se construit comme écrivain, car de symptôme en symptôme, chacun lié à une révélation particulière, la grande révélation finale de la vocation d'écrivain devient possible<sup>66</sup>. Cette analyse du roman s'inscrit évidemment dans la foulée des travaux de Michael R. Finn, qui voit le désir d'écrire du Narrateur et sa neurasthénie comme les deux faces d'une même médaille, mais aussi dans celle des travaux de Frédéric Fladenmuller, auteur de *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne* (1994) et selon qui « le caractère névrotique de l'œuvre se révèle au lecteur comme étant au service personnel du héros du roman.<sup>67</sup> » Donald Wright ajoute que « la valeur morale de l'asthme, autant que ses symptômes et ses traitements, exploités largement dans la *Recherche*, fait partie du système des “signes révélateurs” qui rendent le “secret” du roman.<sup>68</sup> »

En somme, ces différentes études ayant comme objet le thème de la maladie dans la *Recherche* ont mis au jour de façon convaincante l'univers des discours médicaux qui sous-tend le roman. Grâce à un diagnostic clinique adapté à celui de la médecine de l'époque de Proust, la maladie du Narrateur perd de son caractère contingent, voire de son illogisme et s'articule plutôt à l'intérieur d'un

---

<sup>65</sup> Wright, *Du discours médical*, p. 93.

<sup>66</sup> Wilson, « Proust et la neurasthénie », p. 10-11 et p. 361.

<sup>67</sup> F. Fladenmuller, *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne*, p. 82

<sup>68</sup> Wright, *Du discours médical*, p. 105.



mouvement plus vaste qu'elle et qui est celui de la vocation cachée, puis révélée, de l'écriture. Le symptôme, qu'il soit de nature physique ou psychologique, est alors perçu comme étant doublement révélateur, puisqu'en dévoilant la nature profonde de la maladie dont souffre le Narrateur, la neurasthénie, elle indique aussi les enjeux réels auxquels ce dernier doit faire face dans son parcours. Le Narrateur n'est donc pas que le véhicule passif de symptômes comme pourraient l'être les autres personnages malades de la *Recherche*, car la maladie est pour lui à la fois ce contre quoi il se bat et ce grâce à quoi il acquiert les outils lui permettant de réaliser le but véritable de sa vie. Donald Wright souligne comment le Narrateur joue dans le roman un double rôle grâce à sa maladie, celui de patient « qui apprend » mais aussi celui du médecin moralisateur qui observe la société pour mieux la juger et la condamner<sup>69</sup>.

La maladie, ennemi intérieur de l'être, qui vaincra certains personnages, la grand-mère par exemple, mais épargne en bout de ligne le Narrateur, lui laissant le temps d'écrire son œuvre, n'est donc importante pour ces critiques qu'en regard d'une analyse qui cherche à travers un diagnostic son rôle *réel* dans le roman. Les précieux renseignements qu'elle fournit permettent à l'analyste d'avoir en sa possession l'une des « clefs<sup>70</sup> » de l'œuvre, qui éclaire son contenu autant que sa forme. « L'art proustien est [...] le produit d'une obsession. L'œuvre est l'autobiographie d'un nerveux. La preuve authentique du génie consiste dans ces

---

<sup>69</sup> Voir Wright, *Du discours médical*, p.171-172, notamment la citation suivante : « L'étude intertextuelle que nous proposons dans ce livre est justifiée par le point de vue, autrement dit par le regard que le narrateur-scripteur adopte pour observer les autres personnages de la petite société fictive, regard qui est à la fois celui du juge qui condamne et de l'élève qui apprend dans une optique similaire à celle à travers laquelle les médecins scrutent le monde. »

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 97.

“phrases-types” qui subsistent comme la trace matérielle d’une réalité cachée<sup>71</sup>», affirme Fladenmuller, pour qui la nervosité du Narrateur explique en outre la « nervosité du discours narratif<sup>72</sup> ».

Définie de façon clinique, la maladie du Narrateur se dévoile comme étant riche de possibilités d’interprétations en ce qu’elle permet de saisir ce personnage, somme toute énigmatique, sous un angle qui lui laisse cependant son entière liberté. En effet, une définition claire, mais par un terme aussi ouvert que « neurasthénie », aplanit les incohérences tout en obligeant de tenir compte de l’ensemble de la personnalité du Narrateur. Plus encore, une approche « clinique » de la maladie du Narrateur permet de mieux comprendre la nature et les étapes de son cheminement au sein d’un roman dans lequel il ne semble qu’errer, se laissant flotter au gré d’événements plus ou moins importants, jusqu’au jour où subitement il décide de se mettre au travail.

Cependant, un tel diagnostic, en contribuant à établir des rapports de signification entre le thème de la maladie et le contexte dans lequel l’œuvre proustienne a été conçue ne renseigne pas sur la nature de l’expérience que fait le Narrateur de sa maladie. En effet, la maladie comme expérience supprime souvent en importance la série des symptômes – physiques ou psychologiques – qui la composent ; elle devient pour plusieurs personnages du roman cette présence dont il est impossible de se défaire et qui altère l’identité de l’être, modifie son parcours dans le temps : « C’est dans la maladie que nous nous rendons compte que nous ne vivons pas seuls mais enchaînés à un être d’un règne

---

<sup>71</sup> Fladenmuller, *Caractérisation*, p. 80.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 102.

différent, dont des abîmes nous séparent, qui ne nous connaît pas et duquel il est impossible de nous faire comprendre : notre corps.<sup>73</sup> » Cet être d'un règne différent, qui élit « domicile chez le malade » bien avant que les premiers symptômes ne le frappent « en plein visage », fait ainsi dévier le cours normal de sa vie en imposant secrètement ses « restrictions définitives<sup>74</sup> ». Peu importe, dans ce cas, quelle est la nature de la maladie, puisque le malade, qui va peut-être en mourir, subit ses symptômes de façon beaucoup plus complexe psychologiquement que ce que le diagnostic clinique ne peut expliquer. Ainsi, le thème de la maladie dans la *Recherche* n'est pas uniquement le produit de discours médicaux pastichés par Proust pour des raisons à la fois sociologiques, morales et critiques, il est aussi un thème générateur de son propre discours, qui, par-delà les symptômes, problématise le rapport de l'être au monde. Toutefois, les symptômes visibles de la maladie, symptômes en l'occurrence purement physiques (peu importe si ces symptômes sont le résultat d'un trouble nerveux ou non) retiendront particulièrement notre attention, puisque c'est suite à l'apparition de tels symptômes que le Narrateur se décrit ouvertement comme un « malade », alors que, comme le remarque Wright, le Narrateur n'admet jamais partager les « tares psychologiques<sup>75</sup> » des autres personnages : tout au plus se sait-il avoir été sujet à de la « sensiblerie<sup>76</sup> ». Par ailleurs, c'est le symptôme physique qui identifie et transforme véritablement l'être atteint d'une maladie, le fait changer aux yeux des autres. L'objet de ce mémoire ne sera donc pas de chercher à

---

<sup>73</sup> *Guermantes*, p. 288.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>75</sup> Wright, *Du discours médical*, p. 177.

<sup>76</sup> *Prisonnière*, p. 98.

expliquer la présence de la maladie dans la *Recherche*, mais plutôt d'étudier la nature et la signification du rapport qu'entretient le Narrateur avec elle.

## 2. Le Narrateur, un malade comme les autres ?

À cause du caractère chronique et invasif de ses symptômes, le Narrateur est sans nul doute un malade, au même titre que plusieurs autres personnages, dont sa grand-mère, Charles Swann et Bergotte, qui tous trois succombent à leur mal. Cependant, lorsqu'il est témoin direct ou indirect de la maladie des autres, le Narrateur cesse un instant de se voir lui-même comme un malade et ses pensées sont celles, externes, de l'observateur. Ses réflexions décrivent la lente érosion de l'être par la maladie, érosion visible, physique, qui permet de voir la mort « non pas à l'instant même de la mort, mais des mois, quelquefois des années auparavant, depuis qu'elle est hideusement venue habiter chez [le malade].<sup>77</sup> » C'est avec une minutie horrifiée que le héros décrit, impuissant devant l'action destructrice de la maladie, la lente dégradation du visage de sa grand-mère bien-aimée. « [L]a maladie produit dans le visage des modifications aussi profondes que se mettre à porter la barbe ou changer sa raie de place<sup>78</sup> », écrit le Narrateur à propos de Swann, dont c'est aussi le visage qui, révélateur des ravages de la maladie sur tout son être, attire sur lui l'attention des curieux lorsqu'il fait son entrée à la soirée chez la princesse de Guermantes : « tous les regards s'attachèrent à ce visage duquel la maladie avait si bien rongé les joues, comme

---

<sup>77</sup> *Prisonnière*, p. 98.

<sup>78</sup> *Guermantes*, p. 560.

une lune décroissante, que sauf sous un certain angle, celui sans doute sous lequel Swann se regardait, elles tournaient court comme un décor inconsistant auquel une illusion d'optique peut seule ajouter l'apparence de l'épaisseur.<sup>79</sup> » Par ces déformations du visage, c'est l'identité de la personne dans toute sa subtile complexité qui s'effrite, pour dorénavant ne laisser voir que certains de ses aspects, parfois grotesques. Ainsi la maladie de Swann révèle-t-elle au monde son nez « de vieil Hébreu », « énorme, tuméfié, cramoisi », qui de fin mondain l'a transformé en « prophète<sup>80</sup> » d'un autre âge qui fascine les invités. Le spectacle qu'offre le visage de la grand-mère, plus douloureux, est aussi celui, archaïque, d'une « figure fruste, réduite, atrocement expressive [qui] semblait, dans une sculpture primitive, presque préhistorique, la figure rude, violâtre, rousse, désespérée de quelque sauvage gardienne de tombeau.<sup>81</sup> »

Cette érosion de l'identité, qui sculpte les traits du malade jusqu'à les rendre méconnaissables, est le travail d'un temps parallèle à celui de la vie ordinaire, un temps où l'humain chemine à reculons et régresse jusqu'à un état presque animal. La grand-mère du Narrateur, au visage de sculpture primitive, perd d'abord sa conscience : « [s]on regard changea tout à fait, souvent inquiet, plaintif, hagard, ce n'était plus son regard d'autrefois, c'était le regard maussade d'une vieille femme qui radote.<sup>82</sup> » Puis, la maladie prenant possession complète de son être, la soumet à sa loi bestiale: « Courbée en demi-cercle sur le lit, un autre être que ma grand-mère, une espèce de bête qui se serait affublée de ses cheveux et

---

<sup>79</sup> *Sodome*, p. 89.

<sup>80</sup> *Idem*

<sup>81</sup> *Guermantes*, p. 314.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 323.

couchée dans ses draps, haletait, geignait, de ses convulsions secouait les couvertures. [...] Mais ce n'était plus qu'une bête qui remuait là, ma grand-mère où était-elle ?<sup>83</sup> » Détruisant d'abord le visage, point central de l'identité profonde d'un être, puis sa conscience, pour enfin prendre le corps entier pour mieux le soumettre à ses lois, la maladie prend en otage et aliène sa victime jusqu'à ce que tout ce qui faisait d'elle un individu aux yeux des autres ait disparu. C'est aussi bien tristement que le Narrateur remarque, à propos de Swann, très malade, que « tout avait disparu non seulement de sa demeure mais de sa personne.<sup>84</sup> »

Chose surprenante, ce discours sur la maladie ne s'applique jamais au Narrateur lui-même. Ne se voyant pas malade d'un point de vue extérieur, peut-être n'est-il pas en mesure de constater par lui-même les dégâts de la maladie sur son visage et sur tout son être, puisque, comme il le fait remarquer à propos de Swann, puis de M. de Cambremer<sup>85</sup>, l'angle sous lequel une personne se voit est toujours celui où la maladie paraît le moins. Rares, d'ailleurs, sont les fois où le Narrateur offre une description de sa personne permettant au lecteur de juger par lui-même de l'évolution de la maladie. Il est donc significatif que l'un des rares moments où il offre une description de son apparence physique, le commentaire provienne d'un regard extérieur, donc objectif. C'est ainsi que, constatant, dans *Le temps retrouvé*, le vieillissement généralisé des convives depuis la dernière sortie mondaine du Narrateur, lui-même maintenant beaucoup plus âgé, Mme de Guermantes lui lance : « Quant à vous [...] vous êtes toujours le même. Oui, me

---

<sup>83</sup> *Guermantes*, p. 325.

<sup>84</sup> *Sodome*, p. 89.

<sup>85</sup> Voir *Temps retrouvé*, p. 239.

dit-elle, vous êtes étonnant, vous restez toujours jeune.<sup>86</sup> » Or, le Narrateur revient d'un second séjour assez long en maison de santé<sup>87</sup>. Comment se fait-il que malgré tout il n'ait « pas un cheveu gris<sup>88</sup> » et qu'aucune marque visible ne témoigne de son état maladif ?

Un autre aspect du discours sur la maladie, aspect que Jean Milly nomme « le style de la maladie », semble, tout autant que les cheveux gris, ne pas s'appliquer à la personne du Narrateur. Ce « style » est celui, à la fois dramatique, comique et poétique<sup>89</sup>, d'une écriture censée recréer, par une mise à distance où alternent « des scènes pénibles et des diversions plaisantes ou grotesques<sup>90</sup> », un véritable « théâtre de la mort<sup>91</sup> ». Le malade, invariablement, devient le personnage principal de son propre spectacle, devant « faire [son] entrée à une heure donnée de [sa] vie<sup>92</sup> », et s'exhiber dans son agonie. La mort de la grand-mère est exemplaire à cet égard, mais celle de l'écrivain Bergotte au musée, plus discrète, « sans costume<sup>93</sup> », n'est pas moins traitée par un style où, comme le dit Jean Milly, la morbidité est tenue à distance par l'artifice de l'écriture<sup>94</sup>.

Les épisodes où le Narrateur est plus malade que de coutume (car sa maladie, de nature chronique, connaît néanmoins des moments plus intenses, surtout lorsque le héros est enfant), témoignent, il est vrai, d'un certain degré de mise en scène, puisque tout un ballet de médecins circule au chevet du malade

---

<sup>86</sup> *Temps retrouvé*, p. 236.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>89</sup> J. Milly, « Le style de la maladie chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, vol. 43, p. 68.

<sup>90</sup> *Idem*

<sup>91</sup> *Idem*

<sup>92</sup> *Sodome*, p. 89.

<sup>93</sup> Milly, « Le style de la maladie chez Proust », p. 70.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 71.

lors de sa grande maladie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Cependant, les médecins, peints ailleurs comme les médiateurs grotesques et incapables entre le malade et sa souffrance, n'assurent pour le Narrateur aucun autre rôle que celui de lui prodiguer des soins : il n'existe donc pas, dans le discours que le Narrateur tient sur son propre état de santé, de contraste entre sa façon de vivre la maladie (douleur insoutenable, sentiment de perte de soi, peur) et la façon dont la maladie est prise en charge par les instances médicales censées l'enrayer. Se mettant rarement en scène, le Narrateur préfère ne mentionner que de façon laconique ses deux séjours dans une maison de santé, où pourtant il passe plusieurs années. Gérard Genette insiste sur le caractère significatif de telles ellipses<sup>95</sup>, qui placent ici le Narrateur dans une position inverse de celle des autres malades : plutôt que de se mettre à nu dans la maladie, il garde le silence sur elle et sur la manière dont il la vit.

Jamais, en fait, le Narrateur ne laisse entrer le lecteur dans sa conscience de malade, alors qu'il lui permet volontiers d'assister « de l'intérieur » à la maladie et à l'agonie finale de Bergotte. La maladie physique, source de souffrances intolérables pour ce malade (Bergotte est « affolé par une souffrance de toutes les minutes, à laquelle s'ajoutait l'insomnie coupée de brefs cauchemars<sup>96</sup> »), n'est jamais donnée à voir lorsqu'il s'agit du Narrateur. Or, admet-il quelques fois au cours du roman, la douleur physique liée à la maladie lui

---

<sup>95</sup> Voir G. Genette, *Figures III*, p. 141, note 2 : « L'herméneutique du récit doit aussi prendre en charge ses silences subits, en tenant compte de leur "durée", de leur intensité, et naturellement de leur *place*. »

<sup>96</sup> *Prisonnière*, p. 175.



est « fort pénible<sup>97</sup> », indiquant qu'il n'est pas immunisé à la souffrance, mais que la description de celle-ci semble superflue dans le cadre du roman.

Est-ce à dire – pour revenir brièvement en arrière et se placer de nouveau du point de vue des quelques représentants de la critique proustienne convoqués plus haut – que peu importe l'angle d'analyse, la maladie physique ne peut être comprise que par le biais d'un diagnostic sur sa nature psychologique? Cette explication permettrait en effet de comprendre l'apparent détachement du Narrateur face à la souffrance physique, détachement si évident en regard de l'expérience d'autres malades dans le roman. Cependant, admettre que le Narrateur est un neurasthénique, c'est oublier les profondes divergences qu'il entretient avec les autres neurasthéniques de la *Recherche*, divergences que ces autres personnages n'ont pas entre eux.

Andrée est de tous les personnages celui qui est le plus fortement et le plus constamment associé à la neurasthénie. À l'instar des autres neurasthéniques, ce qui distingue Andrée est sa sensibilité, sa délicatesse et sa « délicieuse intelligence des choses du cœur<sup>98</sup> ». Mais, surtout, ce sont ses brusques changements d'humeur qui font d'elle une personne instable : « elle n'était pas foncièrement mauvaise, et si sa nature non apparente, un peu profonde, n'était pas la gentillesse qu'on croyait d'abord d'après ses délicates attentions, mais plutôt l'envie et l'orgueil, sa troisième nature, plus profonde encore, la vraie, mais pas entièrement réalisée, tendait vers la bonté et l'amour du prochain.<sup>99</sup> » Cette instabilité émotionnelle, caractéristique des neurasthéniques, n'est un symptôme de la

---

<sup>97</sup> *Sodome*, p. 413.

<sup>98</sup> *Jeunes filles*, p. 455.

<sup>99</sup> *Albertine disparue*, p. 184.

maladie pour les personnages du roman que lorsqu'elle est accompagnée de comportements sexuels « sadiques » et « vicieux », c'est-à-dire liés à l'homosexualité. Ainsi, contrairement à Albertine qu'il soupçonne, dès son second séjour à Balbec, d'avoir « la même immoralité, la même faculté de tromperie qu'une ancienne grue », et qu'il condamne pour ces raisons, Andrée, elle, est excusée d'avance par le Narrateur parce « qu'elle était souffrante et neurasthénique<sup>100</sup> ». Dans *Albertine disparue*, le Narrateur interrogera d'ailleurs Andrée pour savoir si elle a entretenu des rapports avec Albertine, et Andrée l'admet sans difficulté<sup>101</sup>. Le caractère incontrôlable des comportements « immoraux », typiques du neurasthénique, est ce qui les rend moins blâmables aux yeux du Narrateur qui cependant n'irait jamais jusqu'à les rendre acceptables. La vie du neurasthénique, divisée entre ses pulsions perverses et ses efforts pour guérir (Morel prend des cours d'algèbre pour « faire passer sa neurasthénie<sup>102</sup> »), est montrée comme étant aussi loin que possible des habitudes « normales » du Narrateur. Pour Michèle Wilson, qui note aussi ce net contraste entre le mode de vie du neurasthénique identifié explicitement comme tel dans le roman et le Narrateur, neurasthénique qui s'ignore, l'explication tient au fait que tous les personnages neurasthéniques représentent chacun un pôle de la maladie, et forment donc un seul et même être : « [p]ar cette stratégie de dissémination des traits de caractère, le narrateur peut représenter des actes ou des comportements pervers, tout en préservant l'intégrité de son héros.<sup>103</sup> » Cette explication, qui

---

<sup>100</sup> *Sodome*, p. 200.

<sup>101</sup> *Albertine disparue*, p. 180.

<sup>102</sup> *Sodome*, p. 464.

<sup>103</sup> Wilson, « Proust et la neurasthénie », p. 362.

efface l'individualité de chacun des personnages, nie de façon trop claire les indices qui tendent au contraire, pour des raisons assumées, à placer le Narrateur en-dehors des sphères comportementales occupées par les différents neurasthéniques, peu importe le diagnostic médical qu'on lui assigne.

Incapable d'habiter réellement ses symptômes physiques et peu enclin aux comportements étranges qu'il remarque chez les neurasthéniques, le Narrateur n'est donc pas, malgré ses prétentions de grand malade, un malade comme les autres. Quoique bien réelle, sa maladie est au contraire vidée de la signification philosophique, psychologique ou morale qu'elle prendrait pour tout autre personnage.

### **3. Le Narrateur et sa maladie : un rapport dynamique**

Se refusant à tout diagnostic, comme si son appartenance à l'un ou l'autre grand type de maladie (celle, physique, qui conduit à la mort ou celle, psychologique, « nerveuse », qui conduit aux comportements sadiques) allait le figer dans une conception réductrice, le Narrateur se présente un peu comme vivant dans une maladie qui lui est propre. Devant la multiplicité des discours et des spéculations sur la nature de sa maladie, le Narrateur reste la plupart du temps silencieux. Il adhère pourtant de temps à autres à un point de vue particulier sur sa maladie, le plus souvent celui de sa mère et sa grand-mère, mais cela ne confère aucune homogénéité à son discours global sur sa maladie. Ainsi, s'il n'hésite pas, surtout lorsqu'il décrit sa vie d'enfant, à blâmer son état général pour son manque

de volonté et son nervosisme, se comparant parfois à un névropathe<sup>104</sup>, ce diagnostic, hâtif, peut n'être perçu que comme l'assimilation par l'enfant du point de vue de ceux qu'il aime. Il est d'ailleurs intéressant de noter que non seulement, comme on l'a vu, le Narrateur ne raconte jamais « de l'intérieur » la façon dont il expérimente les souffrances de la maladie, mais que plus encore cette souffrance, présente dans le texte, n'existe que par le regard de personnes aimées qui en sont témoins. Discret sur ses « crises d'étouffement », le Narrateur ne révèle leur gravité que parce que sa grand-mère y assiste :

Un soir que ma grand-mère m'avait laissé assez bien, elle rentra dans ma chambre très tard dans la soirée, et s'apercevant que la respiration me manquait : "Oh ! mon dieu, comme tu souffres" s'écria-t-elle, les traits bouleversés. Elle me quitta aussitôt, j'entendis la porte cochère, et elle rentra un peu plus tard avec du cognac qu'elle était allée acheter parce qu'il n'y en avait pas à la maison. Bientôt je commençai à me sentir heureux<sup>105</sup>.

En fait, tout se passe comme si le Narrateur ne vivait sa maladie que de l'extérieur, victime indifférente de symptômes qui peinent pourtant ceux qui l'entourent. C'est ainsi que de tous les personnages, c'est le Narrateur qui s'inquiète le moins de son état de santé, laissant aux autres le soin de le faire. La grand-mère du Narrateur, par exemple, est profondément affectée par la maladie de son petit-fils :

Hélas! je ne savais pas que, bien plus tristement que les petits écarts de régime de son mari, mon manque de volonté, ma santé délicate, l'incertitude qu'ils projetaient sur mon avenir, préoccupaient ma grand-mère, au cours de ces déambulations incessantes, de l'après-midi et du soir, où on voyait passer et repasser, obliquement levé vers le ciel, son beau visage aux joues brunes et sillonnées [...] et sur

---

<sup>104</sup> *Jeunes filles*, p. 66.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 68.

lesquelles, amené là par le froid ou quelque triste pensée, était toujours en train de sécher un pleur involontaire<sup>106</sup>.

Le Narrateur remarque aussi que sa mère mène, à cause de la santé fragile de son fils, une « existence un peu compliquée et triste.<sup>107</sup> » Une telle tendresse et une si constante sollicitude font en sorte que le Narrateur ne vit sa maladie que par procuration, constatant sa gravité par l'effet que ses symptômes ont sur son entourage :

J'étais souvent obligé pour que ma grand-mère permît qu'on m'en donnât [de l'alcool pour soulager ses crises], de ne pas dissimuler, de faire presque montre de mon état de suffocation. D'ailleurs, dès que je le sentais s'approcher, toujours incertain des proportions qu'il prendrait, j'en étais inquiet à cause de la tristesse de ma grand-mère que je craignais beaucoup plus que ma souffrance. [...] 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. [...] Parfois j'allais trop loin ; le visage aimé qui n'était plus toujours aussi maître de ses émotions qu'autrefois, laissait paraître une expression de pitié, une contraction douloureuse. Alors mon cœur était torturé par la vue de la peine qu'elle avait : comme si mes baisers eussent dû effacer cette peine, comme si ma tendresse eût pu donner à ma grand-mère autant de joie que mon bonheur, je me jetais dans ses bras<sup>108</sup>.

Ce partage symbiotique, entre le Narrateur et sa grand-mère, de chaque symptôme ressenti, qui seul connote d'une valeur négative la maladie, n'est cependant pas exclusif à la relation entre ces deux personnages. Étrangement, il semble même que l'osmose entre le Narrateur et ses amis soit encore plus forte qu'avec sa grand-mère, puisque alors il n'a même pas besoin de faire montre de symptômes pour être traité avec prévenance. À cet égard, Robert de Saint-Loup

---

<sup>106</sup> *Swann*, p. 12.

<sup>107</sup> *Jeunes filles*, p. 217.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 67.

fait office d'ami exemplaire, toujours au service du fragile Narrateur qui, peut-être, n'aurait jamais fait mention de ses malaises s'ils n'avaient été pressentis et « soignés » d'avance par le jeune Guermantes. Véritable chevalier servant du Narrateur qui paraît alors un peu passif, Saint-Loup donne son manteau lorsqu'il craint que le Narrateur ne prenne froid, lui procure une chambre confortable à Doncières qui sera parfaite pour son « hyperstésie auditive<sup>109</sup> », frappe le malotru qui refuse d'éteindre la cigarette qui risque d'indisposer son ami<sup>110</sup>, fait condamner la porte du restaurant en face de laquelle le Narrateur s'est assis afin que les courants d'air ne le gênent pas<sup>111</sup>, et informe lui-même les Guermantes de son état de santé<sup>112</sup>, comme s'il était, de toute façon, mieux renseigné que le malade sur la façon dont il se sent. Chose certaine, le Narrateur attire la sympathie des gens qu'il côtoie. « Tout le monde vous aime beaucoup<sup>113</sup> », lui dit Charlus à la soirée chez les Verdurin dans *La prisonnière*, après avoir laissé le galant Brichot remporter l'honneur d'aller chercher sa pelisse au vestiaire.

À l'inverse, une certaine légèreté entoure les mentions ponctuelles de l'état maladif du Narrateur lorsqu'il en est seul témoin. Les symptômes, s'ils ne sont pas reflétés et agrandis par le regard inquiet d'un être aimé, deviennent un phénomène presque trop futile pour être mentionné autrement que de façon circonstancielle. En effet, c'est souvent pour décrire un trait de caractère chez un personnage que le Narrateur fera mention de sa maladie, son état de « malade » lui permettant ainsi de garder une distance amusée, parfois agacée, face à son

---

<sup>109</sup> *Guermantes*, p. 65.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>113</sup> *Prisonnière*, p. 277.

interlocuteur. C'est de cette manière qu'il parvient à donner un relief d'autant plus comique à la scène où, à Balbec, un liftier fortement enrhumé se plaît à faire montre de ses symptômes tout en parlant allègrement de ses projets au Narrateur, qui lui répond : « “Ne vous fatiguez pas à parler”, lui dis-je d'un air de bonté, lequel était feint. Je craignais de prendre la coqueluche qui, avec ma disposition aux étouffements, m'eût été fort pénible. Mais il mit sa gloire, comme un virtuose qui ne veut pas se faire porter malade, à parler et à cracher tout le temps. “Non, ça ne fait rien”, dit-il (pour vous peut-être, pensai-je, mais pas pour moi).<sup>114</sup> » Le Narrateur n'attrape heureusement pas la coqueluche, laissant à cette petite scène son caractère purement momentané, destiné à donner une idée de la vie à Balbec et non pas à préparer le lecteur à un épisode de maladie.

Le même traitement entoure chacune des apparitions de M. de Cambremer, qui s'intéresse particulièrement aux étouffements du Narrateur, s'enquérant toutes les fois qu'il en a l'occasion de leur progression :

« Vous ne croyez pas, avec ce brouillard-là, que vous allez avoir vos étouffements ? Ma sœur en a eu de terribles ce matin. Ah ! vous en avez eu aussi, disait-il avec satisfaction. Je le lui dirai ce soir. Je sais qu'en rentrant elle s'informerait tout de suite s'il y a longtemps que vous ne les avez pas eus. » Il ne me parlait d'ailleurs des miens que pour arriver à ceux de sa sœur, et ne me faisait décrire les particularités des premiers que pour mieux marquer les différences qu'il y avait entre les deux. Mais malgré celles-ci, comme les étouffements de sa sœur lui paraissaient devoir faire autorité, il ne pouvait croire que ce qui « réussissait » aux siens ne fût pas indiqué pour les miens et il s'irritait que je n'en essayasse pas, car il y a une chose plus difficile encore que de s'astreindre à un régime, c'est de ne pas l'imposer aux autres.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> *Sodome*, p. 413.

<sup>115</sup> *Sodome*, p. 482.

Sorte de leitmotiv attaché à la personne de M. de Cambremer, cette propension à ne demander des nouvelles de quelqu'un que pour donner des siennes se répète jusque dans *Le temps retrouvé* où Cambremer, vieilli, malade, usé, veut savoir si les étouffements du Narrateur sont toujours comparables à ceux de sa sœur<sup>116</sup>. La maladie du Narrateur sert donc encore une fois de prétexte pour une réflexion amusée sur l'égoïsme des gens.

L'apparente futilité attachée au rappel sporadique de la maladie chronique du Narrateur est rarement, voire jamais, contrebalancée par des scènes montrant tout le sérieux de sa vie de malade. À l'inverse des autres malades du roman qui, on l'a vu, vivent esclaves de leur maladie, le Narrateur mène en fait une existence relativement insouciant, le danger et la gravité de ses symptômes n'étant rappelés à la mémoire du lecteur que pour mieux, semble-t-il, montrer la légèreté avec laquelle le personnage les subit. Par exemple, lors de son premier voyage à Balbec, le Narrateur est très souvent malade et avoue même craindre pour sa vie<sup>117</sup>. Pourtant, il n'hésite pas à jeter « loin de [lui] ces béquilles du raisonnement<sup>118</sup> » qui l'empêchent de s'amuser lors de ses sorties à Rivebelle avec Saint-Loup. Il en est de même lorsque, s'étant tout juste relevé de sa longue maladie, au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il est invité chez les Swann à passer du temps avec Gilberte dont il est follement amoureux. Le Narrateur nous rappelle son état de santé fragile, facilement compromis par des excès :

---

<sup>116</sup> *Temps retrouvé*, p. 239.

<sup>117</sup> *Jeunes filles*, p. 354.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 380.



Les gâteaux que je prenais sans m'en apercevoir, il viendrait un moment où il faudrait les digérer. Mais il était encore lointain. En attendant, Gilberte me faisait « mon thé ». J'en buvais indéfiniment, alors qu'une seule tasse m'empêchait de dormir pour vingt-quatre heures. Aussi ma mère avait-elle l'habitude de dire : « C'est ennuyeux, cet enfant ne peut aller chez les Swann sans rentrer malade.<sup>119</sup> »

Le Narrateur peut cependant vivre son amour d'adolescent dans l'insouciance, car les conséquences réelles de la prise de petits gâteaux et de thé ne viendront jamais se faire sentir durablement.

Avec Albertine, le Narrateur se permet encore une fois un amour libre des contraintes supposées de sa maladie. Durant son second séjour à Balbec, faisant fi de toutes les recommandations d'hygiène de vie nécessaires à sa bonne santé, le Narrateur boit du champagne, reste toute la nuit sur la plage avec Albertine (alors qu'un courant d'air, rappelons-le, faisait craindre le pire à Saint-Loup), ne se couche qu'au petit matin pour ensuite retrouver son amie en fin de matinée<sup>120</sup>... bref, il mène la vie d'un jeune homme ordinaire, qui n'a pas à se soucier des conséquences d'une maladie pourtant chronique, grave et incurable.

L'insouciance n'est toutefois pas ce qui définit le mieux la personnalité du Narrateur, qui, ailleurs, ne s'épargne aucune douleur lorsqu'il s'agit de faire le relevé minutieux des faits pouvant exciter sa jalousie. La souffrance morale, psychologique, de l'amour, contrairement à la souffrance purement physique de la maladie, est alors vécue et décrite dans toute sa complexité. Or, curieusement, c'est le plus souvent à une maladie physique que les souffrances amoureuses sont comparées : « Certes, le regret d'une maîtresse, la jalousie survivante sont des

---

<sup>119</sup> *Jeunes filles*, p. 77.

<sup>120</sup> Voir *Sodome*, p. 407- 408.

maladies physiques au même titre que la tuberculose ou la leucémie.<sup>121</sup> » Jaloux à l'extrême des amants imaginaires (ou réels) d'Albertine, le Narrateur se plonge dans un état qu'il compare volontiers à celui du malade, « oubliant » sans doute à ces moments-là qu'il en est lui-même un. C'est donc à un malade qui « palpe sans arrêt, d'un mouvement interne, l'organe qui le fait souffrir<sup>122</sup> » que le Narrateur se compare, dans *La prisonnière*, quand il est affolé à l'idée du départ possible d'Albertine et qu'il ressasse à l'infini les mêmes sombres idées. De même, c'est à la douleur d'un malade gravement atteint et qui se trouve à la merci des saisons qui passent que le Narrateur, dans *Albertine disparue*, rapproche sa souffrance d'avoir perdu Albertine pour toujours :

En pensant que je verrais recommencer ce temps froid qui depuis Gilberte et mes jeux aux Champs-Élysées m'avait toujours paru si triste ; quand je pensais que reviendraient des soirs pareils à ce soir de neige où j'avais vainement, toute une partie de la nuit, attendu Albertine, alors, comme un malade se plaçant, lui au point de vue du corps, pour sa poitrine, moi moralement, à ces moments-là, ce que je redoutais encore le plus, pour mon chagrin, pour mon cœur, c'était le retour des grands froids, et je me disais que ce qu'il y aurait de plus dur à passer ce serait peut-être l'hiver<sup>123</sup>.

Il est à noter que le malade hypothétique n'est pas le Narrateur lui-même, qui aurait pourtant très bien pu puiser dans sa propre expérience de vie pour trouver un point de comparaison. En effet, à la mort d'Albertine, ne vit-il pas reclus chez lui depuis un certain temps, sous prétexte qu'il est trop malade pour mener une vie active ? Pourquoi alors dissocier son expérience de malade de celle d'endeuillé, alors que l'expérience métaphorique la plus propre à rendre son état

---

<sup>121</sup> *Albertine disparue*, p. 223.

<sup>122</sup> *Prisonnière*, p. 387.

<sup>123</sup> *Albertine disparue*, p. 66

psychologique est justement celle du malade? Un peu plus loin, alors qu'il est à peu près « guéri » de son deuil, le Narrateur reprend de nouveau la comparaison avec le malade : « La disparition de ma souffrance, et de tout ce qu'elle emmenait avec elle, me laissait diminué comme souvent la guérison d'une maladie qui tenait dans notre vie une grande place.<sup>124</sup> » Il est surprenant que le Narrateur n'ait l'occasion de vivre ce grand vide qu'expérimente le malade guéri que lorsqu'il se remet de son grand deuil, alors que plusieurs fois par le passé il a été sujet à de longues maladies. Jamais pourtant il n'a cru bon partager ce type d'expérience. C'est comme si l'expérience du malade n'était en soi pas aussi importante que celle de l'amoureux, sauf lorsqu'elle peut éclairer la subtilité des douleurs de ce dernier.

La charge émotive liée à la souffrance physique est ainsi sans cesse évacuée des épisodes où le Narrateur vit sous l'emprise de sa maladie, non pas parce qu'il est un être insensible à la douleur, mais bien parce que la maladie n'a pas, dans la vie du Narrateur, comme rôle de lui faire découvrir certaines vérités. Ces vérités, c'est à travers la souffrance, « toute physique » il est vrai, de l'amour, ou à travers l'agonie d'autres malades que le Narrateur les apprend. Sa propre maladie n'en devient alors que plus accessoire, élément presque superflu au récit. En effet, même les moments charnières du roman, comme lorsque l'apparition d'une grave maladie avait empêché le Narrateur d'aller en voyage, ce qui avait eu comme conséquence de changer considérablement sa vie (permettant ainsi au roman de se déployer dans un sens tout autre que si le voyage avait eu lieu), se voient désinvestis de leur importance par le Narrateur qui, bien après, les revisite et les

---

<sup>124</sup> *Albertine disparue*, p. 173.

réinterprète. Il en est ainsi du voyage à Venise, prévu par ses parents lorsqu'il était enfant, et qui avait dû être annulé à cause d'une poussée de fièvre inopportune<sup>125</sup> : la maladie avait été alors seule responsable du veto fait par le médecin sur toute sortie ou projet de voyage pendant un an. Dans *La prisonnière*, au contraire, le Narrateur se rappelle que c'est son désir seul de Venise, qui, lorsqu'il était enfant, « dans l'ardeur du départ, avait brisé en moi la force de partir<sup>126</sup> ». Il déplace ainsi la cause du voyage annulé d'un facteur externe, la maladie, à un facteur interne, son incapacité, enfant, à affronter dans la réalité les rêves de l'imagination<sup>127</sup>. Ce déplacement renseigne beaucoup sur le rôle que peut jouer la maladie non seulement dans la vie du Narrateur, mais aussi dans l'économie du roman : il n'est pas important, ni significatif en soi que le Narrateur fasse de la fièvre ou ait une crise d'asthme. Ce qui est significatif est que la fièvre ou la crise survienne à un moment précis du récit.

Le côté sporadique des apparitions de la maladie du Narrateur, doublé d'une relative indifférence de sa part tout au long du roman, devient rétrospectivement encore plus marqué après le brusque revirement, dans *Le temps retrouvé*, que subit la perception du Narrateur sur sa maladie. Dès que son projet d'écriture devient pour lui le but de sa vie, le Narrateur craint qu'une maladie ne le frappe et l'empêche de mener à bien son œuvre. Il a une peur nouvelle, inconnue de lui jusqu'alors, de la maladie, qui lui fait se rendre compte de son statut de mortel : la

---

<sup>125</sup> *Swann*, p. 386 : « je sentis s'opérer en moi une miraculeuse désincarnation; elle se doubla aussitôt de la vague envie de vomir qu'on éprouve quand on vient de prendre un gros mal de gorge, et on dût me mettre au lit avec une fièvre si tenace, que le docteur déclara qu'il fallait renoncer non seulement à me laisser partir maintenant à Florence et à Venise mais, même quand je serais entièrement rétabli, m'éviter d'ici au moins un an, tout projet de voyage et toute cause d'agitation. »

<sup>126</sup> *Prisonnière*, p. 397.

<sup>127</sup> *Idem* : « voilà ce que je voulais [...], me trouver face à face à mes imaginations vénitienes »

maladie, comme pour sa grand-mère, pourrait donc insidieusement s'installer aussi chez lui en secret, se dévoilant soudain sans qu'il s'y attende<sup>128</sup>. Toute la légèreté qui prévalait jusqu'alors est abandonnée au profit d'un discours empreint de gravité : non seulement il devient primordial que le Narrateur ne meure pas avant d'avoir achevé son œuvre, mais la maladie, autrefois cause de malaises peu agréables mais somme toute passagers, est peut-être justement ce qui précipitera sa mort. Alors que pendant tout le roman le Narrateur peut agir en désinvolte et faire exactement le contraire de ce qui lui est recommandé pour sa santé sans que cela ait de conséquences réelles sur sa vie, dans *Le temps retrouvé* il surveille chacun de ses gestes, épiant dans le moindre malaise l'annonce de sa mort prochaine. Le jour où il défaille en descendant l'escalier, le Narrateur écrit, inquiet : « quand je fus rentré, je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence<sup>129</sup> », confession qu'aucune crise d'étouffement ou aucune poussée de fièvre n'avaient réussi à lui arracher jusque-là.

Ainsi, dans *Le temps retrouvé*, le Narrateur devient un malade comme les autres, ou plutôt prévoit le devenir, suivant l'hypothèse qu'il soit un jour atteint d'une grave maladie semblable à celle dont est morte sa grand-mère. C'est dire que depuis le début du roman le Narrateur, tout malade qu'il était, a vécu la maladie d'une façon toute différente des autres personnages, ne souffrant ni n'agissant comme aucun d'entre eux.

Il y a cependant bien une autre grande malade dans le roman qui, par sa façon de vivre la maladie, pourrait être rapprochée du Narrateur : sa tante Léonie.

---

<sup>128</sup> *Temps retrouvé*, p. 344.

<sup>129</sup> *Idem*

C'est à contrecœur que le Narrateur admet, dans *La prisonnière*, la présence d'un lien héréditaire insolite entre sa vieille tante et lui :

Car peu à peu, je ressemblais à tous mes parents [...] et pas seulement à mon père, mais de plus en plus à ma tante Léonie. [...] Ma tante Léonie, toute confite en dévotion et avec qui j'aurais bien juré que je n'avais pas un seul point commun, moi si passionné de plaisirs, tout différent en apparence de cette maniaque, qui n'en avait jamais connu aucun et disait son chapelet toute la journée, moi qui souffrais de ne pouvoir réaliser une existence littéraire, alors qu'elle avait été la seule personne de la famille qui n'eût pu encore comprendre que lire c'était autre chose que de passer du temps et « s'amuser » [...]. Or, bien que chaque jour j'en trouvasse la cause dans un malaise particulier, ce qui me faisait si souvent rester couché, c'était un être, non pas Albertine, non pas un être que j'aimais, mais un être plus puissant sur moi qu'un être aimé, c'était, transmigrée en moi, despotique au point de faire taire parfois mes soupçons jaloux, ou du moins d'aller vérifier s'ils étaient fondés ou non, c'était ma tante Léonie<sup>130</sup>.

Cet héritage de la tante Léonie, que le Narrateur découvre caché en lui alors que sa vie, de plus en plus immobile et coupée du monde, ressemble en effet à celle que menait sa vieille tante à Combray, ne dévoile pas simplement une ressemblance un peu comique entre deux êtres apparemment opposés dans leurs goûts et leurs désirs, il met aussi au jour le rapport qu'entretient le Narrateur à sa maladie, rapport qui, loin d'être passif, est en fait dynamique.

La tante Léonie, qui a passé les dernières années de sa vie dans « un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion<sup>131</sup> » cloîtrée dans sa maison de Combray, est une malade qui, à la manière du Narrateur, souffre de malaises assez difficiles à diagnostiquer et encore plus à guérir. Partagée entre crises d'angoisse et d'étouffement, elle vit

---

<sup>130</sup> *Prisonnière*, p. 70.

<sup>131</sup> *Swann*, p. 48.

enfermée dans une routine que rien ne doit troubler : elle ressemble en cela beaucoup au Narrateur de *La prisonnière* que le mouvement perpétuel d'Albertine et sa manie de ne pas refermer les portes fatiguent énormément<sup>132</sup>. Mais bien plus que leurs manies, c'est leur façon commune de se servir de leur état maladif pour créer autour d'eux la vie qu'ils souhaitent mener qui rapproche la tante excentrique de son petit-neveu :

Quelquefois le beau temps lui rendait un peu de vigueur, elle se levait, s'habillait ; la fatigue commençait avant qu'elle fût passée dans l'autre chambre et elle réclamait son lit. Ce qui avait commencé pour elle – plus tôt seulement que cela n'arrive d'habitude – c'est ce grand renoncement de la vieillesse qui se prépare à la mort [...]. Ma tante devait parfaitement savoir qu'elle ne reverrait pas Swann, qu'elle ne quitterait plus jamais la maison, mais cette réclusion définitive devait lui être rendue assez aisée pour la raison même qui selon nous aurait dû la lui rendre plus douloureuse : c'est que cette réclusion lui était imposée par la diminution qu'elle pouvait constater chaque jour dans ses forces, et qui, en faisant de chaque action, de chaque mouvement, une fatigue, sinon une souffrance, donnait pour elle à l'inaction, à l'isolement, au silence, la douceur réparatrice et bénie du repos<sup>133</sup>.

Contrairement à la grand-mère du Narrateur pour qui la maladie a été comme un soufflet qu'elle aurait reçu en plein visage<sup>134</sup>, la réduisant à un état de débilité physique forcé, hâtant sa mort qui sans cela serait restée invisible dans un futur inconcevable, la vieille tante Léonie peut, grâce à son existence de malade inactive et douce, renoncer peu à peu à la vie et se préparer, aussi lentement que possible, à sa mort. La maladie est donc pour la tante Léonie une manière d'échapper à la mort tout en l'accueillant : sa vie, alors qu'elle s'enferme dans la

---

<sup>132</sup> *Prisonnière*, p. 122.

<sup>133</sup> *Swann*, p. 141.

<sup>134</sup> *Sodome*, p. 176.

maladie, est aussi irréelle et désincarnée que si elle ne vivait déjà plus du tout. La frontière entre la vie et la mort se trouve ainsi adoucie, voire brouillée, par la décisive inaction de la malade.

Mener la vie d'un malade n'a évidemment pas chez le Narrateur pour fonction de le préparer à la mort. Cependant, il semblerait que de même que pour sa tante, la maladie serve au Narrateur de paravent contre une certaine conception de la vie et du monde, certaines obligations desquelles seule la maladie pourrait, paradoxalement, le prémunir. L'inconstance de l'apparition des symptômes, leur soudaine futilité lorsque des enjeux plus grands (comme de passer du temps avec la jeune fille aimée) détournent l'attention du Narrateur, ne serviraient donc pas à donner les indices indispensables à un diagnostic clinique, mais plutôt mettraient en lumière, par contraste, l'importance accordée malgré tout au fait que, tout au long du roman, le Narrateur est et reste un « malade chronique ». Les incongruités qui marquent le rapport du Narrateur à sa maladie soulignent la façon dont la maladie, obstacle apparent à sa vie, est pour lui un outil dont il se sert dans le parcours qu'il se choisit et qui n'est pas, de prime abord, celui de la vocation d'écrivain, mais au contraire, celui d'une apparente oisiveté. Philippe Chardin, dans *Le roman de la conscience malheureuse*, décrit la maladie comme faisant partie d'une « véritable stratégie défensive<sup>135</sup> » à l'issue de laquelle le personnage de la conscience malheureuse – dont le Narrateur – escompte de nombreux « bénéfices secondaires<sup>136</sup> ». La tante Léonie, en se prémunissant contre les fatigues d'une existence active, parvient à rendre la mort plus acceptable ; le

---

<sup>135</sup> P. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 246.

<sup>136</sup> Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 246.



Narrateur, en choisissant de se cacher derrière des symptômes, à la manière de sa tante, choisit aussi un mode de vie qui lui convient mais qui, de façon soudaine, devient désuet dès lors qu'il décide de devenir écrivain. Autrement dit, le rapport que le Narrateur entretient avec sa maladie n'est pas constant et va jusqu'à s'inverser quand les facteurs qui l'avaient mis en place perdent leur fonction première. Le rôle de la maladie du Narrateur ne peut donc pas être appréhendé suivant seulement une interprétation métaphorique de ses symptômes qui, de par leur origine cachée, confèreraient à la psychologie du Narrateur une profondeur expliquant à la fois la densité de l'œuvre et le destin inéluctable de son héros. Plus simplement, la maladie du Narrateur doit être perçue comme un facteur extérieur, presque indépendant de lui, mais qu'il choisit d'associer fortement à sa vie afin de façonner puis de justifier une existence qui sans cela resterait incomprise des autres personnages.

## CHAPITRE II

### LE TEMPS DE LA MALADIE

#### 1. La menace du Temps

*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* s'ouvre sur un événement d'une grande importance pour la famille du Narrateur : M. de Norpois, le célèbre diplomate, est reçu à dîner. De façon imprévue, cette visite aura un impact décisif sur la vie du Narrateur qui se voit en effet précipité malgré lui dans le monde hostile et froid de ce que l'on appelle communément la « réalité de la vie ». Le Narrateur avait déjà eu un vague soupçon de l'existence de cette réalité lors de promenades du côté de Guermantes, l'été, avec ses parents, alors que son désir de devenir un grand écrivain se heurtait parfois à la pensée que de telles rêveries, pour prendre corps, allaient d'abord devoir se soumettre à une force plus vaste, inconnue et extérieure à l'univers familial. Inquiet, le Narrateur se disait alors :

[Ma] vie actuelle, au lieu de me sembler une création artificielle de mon père et qu'il pouvait modifier à son gré, m'apparaissait au contraire comme comprise dans une réalité qui n'était pas faite pour moi, contre laquelle il n'y avait pas de recours, au cœur de laquelle je n'avais pas d'allié, qui ne cachait rien au-delà d'elle-même. Il me semblait alors que j'existais de la même façon que les autres hommes, que je vieillirais, que je mourrais comme eux, et que parmi eux j'étais seulement du nombre de ceux qui n'ont pas de disposition pour écrire<sup>137</sup>.

Or, cette réalité peu amène, pressentie jadis sans pourtant jamais s'être concrétisée, prend, en ce jour où M. de Norpois vient dîner chez ses parents, une consistance nouvelle. Le diplomate, en effet, semble pétri de cette réalité même

---

<sup>137</sup> *Swann*, p. 171.

dont le Narrateur redoute l'existence ; il évolue à travers elle avec aisance, insouciant, et trouble ainsi sans le savoir la conception du monde encore fragile du Narrateur. Ceci parce que, même s'il est prévenu par sa mère de son côté un peu « vieux jeu<sup>138</sup> », le Narrateur considère M. de Norpois comme étant « mille fois plus intelligent<sup>139</sup> » que lui, plus avisé et donc susceptible de lui indiquer la meilleure voie à suivre dans la vie. Les opinions tranchées du diplomate, qui compare l'écrivain Bergotte à un « joueur de flûte<sup>140</sup> » ou n'apprécie la tragédienne la Berma que pour son goût exquis dans le choix de ses rôles aussi bien que de ses toilettes<sup>141</sup>, produisent ainsi une forte impression sur le Narrateur, même si lui-même vénère Bergotte et aurait aimé trouver dans le jeu seul de la Berma la preuve de son génie.

Mais ce qui frappe le plus le Narrateur et bouleverse la conception qu'il a de sa propre existence est la façon dont M. de Norpois l'encourage à suivre son inclination naturelle pour la littérature, littérature qui, décrite dans les termes du diplomate, devient malheureusement si différente de ce que le Narrateur s'était toujours représenté qu'il en perd presque le désir de devenir écrivain<sup>142</sup>. Pour M. de Norpois, faire carrière dans les lettres équivaut à passer des « moments grivois<sup>143</sup> » dont le souvenir sera agréable, à être reconnu dans des cercles choisis ou à être reçu à l'Académie. Cette vision « virile », par opposition à celle d'artistes mièvres comme Bergotte<sup>144</sup>, plaît d'ailleurs beaucoup au père du Narrateur qui,

---

<sup>138</sup> *Jeunes filles*, p. 9.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>143</sup> *Idem*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 45.

une fois le diplomate parti, encourage son fils à poursuivre son désir de devenir écrivain. « En attendant que grâce à la liberté qu'elles m'octroyaient, je fusse, ou non, heureux dans l'existence, les paroles de mon père me firent ce soir-là bien de la peine<sup>145</sup> », écrit alors le Narrateur. C'est que le père du Narrateur, en ajoutant foi non seulement aux propos de Norpois mais aussi à sa façon de concevoir une belle carrière dans les lettres, dévoile au Narrateur une terrible vérité : la « vraie » vie se passe effectivement dans cette réalité parallèle, « qui n'était pas faite pour [lui] », et dans laquelle le Narrateur espérait ne jamais entrer. Plus encore, le père, en plaçant le Narrateur devant un choix de vie, lui révèle la présence d'une force terrifiante, celle du passage du Temps.

La réalité telle que la découvre le Narrateur au contact de Norpois n'est ainsi qu'une toile de fond sur laquelle s'articule une projection de soi dans le Temps. Pour M. de Norpois, le Temps n'a qu'une seule direction : vers l'avant. Le Temps, long chemin qu'emprunte l'individu, est stratifié selon des étapes claires où il gravit les échelons de la réussite (ou les redescend, selon son talent et les erreurs qu'il commet). Tout comme ce jeune homme dont Norpois cite l'exemple pour encourager le Narrateur, jeune homme qui avait quitté « la voie [...] toute tracée par son père » pour aller du côté de la littérature, il faut faire son « chemin » dans la vie, ne « pas s'arrêter en route » pour voir le succès « récompenser son effort<sup>146</sup> ». Le Temps est donc conçu comme une sorte de futur antérieur, où l'anticipation de la réussite garantit le bien-être présent : l'individu ne chemine pas au hasard, il marche vers un but défini qui seul façonne « son » sentier. L'individu

---

<sup>145</sup> *Jeunes filles*, p. 53.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 25.

marche droit devant, sans jamais s'arrêter ni se retourner. Cette conception du Temps rend impossible la nostalgie, ou du moins le regret, voire simplement l'attachement aux choses et aux êtres, puisque la distance temporelle que l'individu place entre lui-même, ses actions et les buts visés lui donne une sorte d'éternité. Grâce au but fixe envisagé – le succès social, un poste prestigieux – un Norpois, pourrait-on dire, avance l'âme distendue, à l'instar d'un être « augustinien » positiviste, entre le présent dirigé vers un succès inévitable, le futur vécu au présent de la réussite et le passé dans le présent de la réminiscence d'étapes victorieusement franchies.

Le père du Narrateur, en lui permettant de se projeter concrètement dans un futur où il serait écrivain, vient donc « tout d'un coup de [le] faire apparaître à [lui]-même dans le Temps<sup>147</sup> ». Cependant, contrairement à la vision optimiste de M. de Norpois, le Narrateur ressent immédiatement pour lui-même la même tristesse qu'il éprouvait autrefois à l'égard des personnages des romans de son enfance : « Au haut d'une page on a quitté un amant plein d'espoir, au bas de la suivante on le retrouve octogénaire, accomplissant péniblement dans le préau d'un hospice sa promenade quotidienne, répondant à peine aux paroles qu'on lui adresse, ayant oublié le passé.<sup>148</sup> » Tout comme pour ces héros de romans sur le sort desquels le Narrateur s'apitoie, sa propre « entrée dans le Temps » est saisie non pas, comme le ferait Norpois, selon le point de vue d'un héros jeune, rempli des promesses de son avenir réussi, mais plutôt selon la perspective d'un futur duquel il observe rétrospectivement tout ce qu'il a perdu et, pire encore, ce qu'il a

---

<sup>147</sup> *Jeunes filles*, p. 54.

<sup>148</sup> *Idem*

oublié. Le Temps ainsi perçu ne se mesure pas, contrairement à ce que pourrait en penser Norpois, en gains et en succès potentiels qui projettent l'individu dans un futur rayonnant, mais bien en pertes pressenties d'avance et qui rappellent sans cesse l'être à la fatalité de sa propre mort.

Cette mise en récit de soi dans le Temps contredit cependant l'expérience quotidienne que le Narrateur avait eue jusque-là : « Théoriquement on sait que la terre tourne, mais en fait on ne s'en aperçoit pas, le sol sur lequel on marche ne semble pas bouger et on vit tranquille. Il en est ainsi du Temps dans la vie<sup>149</sup>. » Au jour le jour, le Narrateur ne s'était donc pas aperçu qu'il évoluait dans le Temps, que son « existence était déjà commencée, bien plus, que ce qui en allait suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé.<sup>150</sup> » C'est que le Temps n'existe pas seulement lorsque l'individu pose des gestes visant à accomplir un but, il existe aussi dès lors que le désir de ce geste surgit. Ce désir, le philosophe Arthur Schopenhauer le voit comme étant l'expression de ce qu'il nomme Vouloir : c'est la force de vie même, inhérente à l'être le plus passif<sup>151</sup>. Ainsi, à la tristesse de se savoir mortel, compris dans un Temps fini duquel, tout comme les héros de romans, le Narrateur ne connaît ni la vitesse ni la durée, s'ajoute l'horreur de se rendre compte que chacun de ses actes, même le plus banal, met le Temps en branle.

Le rapprochement effectué ici entre la pensée de Schopenhauer et celle de Proust n'est pas fortuit, car comme le remarquent quelques critiques tels Anne

---

<sup>149</sup> *Jeunes filles*, p. 53-54.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>151</sup> Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, tome 1, p. 237.

Henry, le roman de Proust articule narrativement plusieurs aspects de la philosophie de Schopenhauer. Selon Anne Henry:

Proust est certainement l'écrivain qui a donné du *MVR* la traduction la plus fidèle, la plus équilibrée, la plus littérale, si l'on entend par là qu'il n'a jamais cherché à exploiter avec démesure telle de ses propositions. [...] Ce livre dit [...] la séparation des êtres, la férocité du rituel social, la discontinuité des sentiments, l'angoisse de l'identité, l'incapacité du langage.<sup>152</sup>

En effet, le *Monde comme volonté et représentation* fournit des outils précieux pour comprendre la nature de l'angoisse du Narrateur placé face au Temps. Les deux pôles schopenhaueriens de l'existence humaine régissent aussi celle de l'être proustien : le désir et l'ennui qui sont l'expression, d'une part, d'un Vouloir désirant et d'autre part du Vouloir satisfait:

Vouloir et obtenir : entre ces deux s'écoule absolument toute vie humaine. Le souhait, selon sa nature, est douleur : l'obtention conduit rapidement à la satiété : le but n'était qu'illusoire : la possession supprime l'excitation : le souhait, le besoin, reviennent sous une autre forme : sinon, c'est la monotonie, le vide, l'ennui : s'y opposer est aussi éreintant que de lutter contre le dénuement<sup>153</sup>.

Le passage du désir à l'ennui, tel que formulé par Schopenhauer, ne sort jamais l'être d'un présent immédiat dans lequel il est englué : « Aucun homme n'a vécu dans le passé et aucun homme ne vivra jamais dans le futur, car le présent seul est la forme de toute vie, tout comme il est sa propriété assurée dont jamais elle ne peut être privée.<sup>154</sup> » Pour Schopenhauer, le passé et le futur ne sont que des « concepts purs, ainsi que des images<sup>155</sup> », marqués soit d'indifférence dans le

<sup>152</sup> Anne Henry, « Proust du côté de Schopenhauer », dans *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, p. 149.

<sup>153</sup> Schopenhauer, *Le monde*, p. 593-594.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 537.

cas du passé, soit de déni dans le cas du futur : « aucun homme n'est manifestement inquiété par la pensée d'une mort certaine et toujours proche, [...] il mène sa vie comme s'il devait vivre éternellement, au point qu'on pourrait dire que personne n'est vraiment ni profondément convaincu de la certitude de sa mort<sup>156</sup> ». On ne peut donc pas parler d'une temporalité du désir et de l'ennui, le temps n'étant qu'une succession de « présents » impossibles à appréhender. Ainsi, le Temps selon Schopenhauer est

un cercle qui tourne sans fin : la moitié qui descend toujours serait le passé, celle qui monte toujours, le futur, mais le point indivisible situé en haut et touchant la tangente serait le présent sans étendue ; le présent, pas plus que la tangente, n'est entraîné dans le mouvement, ce présent qui est le point de contact de l'objet, dont la forme est le temps, avec le sujet, qui n'a aucune forme, car il n'appartient pas au connaissable<sup>157</sup>.

Cependant, le Temps tel que le conçoit le Narrateur n'est pas qu'un présent purement cyclique : il s'ouvre, mais à rebours de ce qui est normalement convenu, sur une projection de soi dans le futur. Le Narrateur ne rejette pas la conception de Norpois, il en dévoile seulement les illusions. Une tension s'instaure de cette manière entre la vision « théorique » du Temps, construite à partir de ce qui est perçu comme étant la vision du Temps selon Norpois, et la dynamique entre désir et ennui telle que décrite par Schopenhauer. De cette tension naît une vision du Temps qui menace l'être sur plusieurs plans, mais toujours de façon invisible, donc insidieuse : comme pour les héros de romans dont il lisait les aventures à Combray, le Narrateur se trouve compris dans un temps double, dont il est

---

<sup>156</sup> Schopenhauer, *Le monde*, p. 540-541.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 537.



impossible d'échapper. Le premier est celui d'un cadre temporel large, à l'image de celui d'un roman, et qui, linéaire et ordonné, structure la vie de personnages comme Norpois. Pour le Narrateur, évoluer dans ce temps n'est cependant pas, comme on l'a vu, aller vers l'avant, mais plutôt s'observer à partir d'un futur « final », celui de la mort. Le second aspect du temps est celui d'un écoulement quotidien, imperceptible à celui qui y est exposé, mais qui, étant régi par le désir, pousse à l'action. Ces deux temps ne sont en fait que les deux faces du même Temps. Pourtant, il est significatif que pour le Narrateur ces deux aspects du Temps ne soient pas nécessairement co-dépendants, car il devient alors possible d'imaginer une issue, de sentir qu'on peut échapper au Temps, ce Temps qui n'est malheureusement pas une succession de présents toujours renouvelés, mais bien une successions de moments qui l'épuisent.

Ainsi, le « choix » de devenir écrivain, en inscrivant le Narrateur dans ce Temps doublement traître – à la fois superstructure mortelle et force invisible de renouvellement constant – ne peut en aucun cas rendre, comme le souhaite le père, le Narrateur « heureux », malgré une logique difficilement contestable voulant que faire le métier que l'on souhaite rende heureux. Cette impossibilité d'accès au bonheur est d'abord due au fait qu'avant même de pouvoir réaliser ses désirs, il faut d'abord les connaître. La velléité d'écriture du Narrateur, mis à part un élan fiévreux devant les clochers de Martinville, n'a en effet jamais connu de but véritable autre que celui, indéfinissable, de saisir ces vérités qu'il croit cachées derrière la réalité quotidienne. Jusqu'à cette soirée où par un acte de bonté surprenant le père du Narrateur lui permet de mener à bien sa volonté d'écrire, cette volonté n'avait jamais été que celle, immédiate et sans conséquence,

d'impressionner Mme de Guermantes lors de parties de pêche improbables<sup>158</sup> ou bien de faire honneur à ses parents devant M. de Norpois<sup>159</sup>. Ainsi, contrairement à ce qui semble normalement le cas, il est impossible au Narrateur de savoir ce qui pourrait le rendre « heureux », puisque, comme le souligne Schopenhauer : « la volonté, dès lors qu'elle est éclairée par la connaissance, sait toujours ce qu'elle veut ici et maintenant mais [elle] ne sait jamais ce qu'elle veut en général : chacun de ses actes particuliers a un objectif, l'ensemble de son vouloir n'en a aucun.<sup>160</sup> » L'absence d'un but éclairé et défini (la perspective d'une vie aboutissant à une place à l'Académie donne en effet au Narrateur « une agitation aussi pénible que [s'il s'agissait qu'on l'embarque] le lendemain comme mousse à bord d'un voilier<sup>161</sup> ») rend donc chaque choix, jugé à partir du futur, terriblement insignifiant. Comme le souligne Philippe Chardin dans *Le roman de la conscience malheureuse*, cette « intensité névrotique avec laquelle la vieillesse et la mort [...] sont imaginées et anticipées » témoigne à la fois d'un profond « désaveu » de la part du Narrateur face aux « cycles harmonieux au regard d'une certaine sagesse philosophique ou populaire » mais aussi d'une perception de l'avenir « comme quelque chose de minuscule, d'uniforme et de profondément “ennuyeux”<sup>162</sup> »

Cependant, le « défaut » de volonté que semble avoir le Narrateur n'est pas le seul obstacle à sa quête de bonheur et à son envie d'entrer dans le Temps. Son expérience du désir, même lorsque celui-ci est guidé par une volonté affirmée, est source de souffrance pour lui, car le gain de l'objet du désir ne peut se faire qu'au

---

<sup>158</sup> *Swann*, p. 170.

<sup>159</sup> *Jeunes filles*, p. 12.

<sup>160</sup> Schopenhauer, *Le monde*, p. 356.

<sup>161</sup> *Jeunes filles*, p. 25.

<sup>162</sup> Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 239.

prix d'une grande perte : l'idéal du rêve. Cette souffrance, différente de celle dont parle Schopenhauer, puisque pour le philosophe la souffrance est inhérente au désir même, est celle de la quête de l'objet désiré : « quelle que fût la chose que j'aimerais, elle ne serait jamais placée qu'au terme d'une poursuite douloureuse au cours de laquelle il me faudrait d'abord sacrifier mon plaisir à ce bien suprême, au lieu de l'y chercher.<sup>163</sup> » Il en est ainsi lorsque le Narrateur découvre enfin l'église de Balbec qui, au lieu de se trouver en haut d'une falaise fouettée par l'écume des vagues comme il l'avait imaginée, se dresse plutôt « sur une place où était l'embranchement de deux lignes de tramways, en face d'un café qui portait, écrit en lettres d'or, le mot "Billard"<sup>164</sup> ». La réalité du pays, par rapport au mystère du nom, en étant « bien plus<sup>165</sup> » est véritablement « beaucoup moins » : en contaminant par la contingence du lieu concret, sale, bruyant et malodorant la beauté intangible de la représentation « immortelle et si longtemps désirée<sup>166</sup> » de l'église, la réalité détruit à jamais la possibilité d'une église de Balbec contenant pour le Narrateur les vérités uniques dont il l'avait auparavant investie. L'expérience du temps liée à celle de la quête d'un objet désiré est donc le plus souvent une expérience négative.

La quête de l'objet désiré sous-tend également une transformation identitaire qui, révélée, devient l'enjeu principal de la menace du Temps. Car le Temps, comme on l'a vu, ne se conçoit dans l'esprit du Narrateur qu'à partir d'un futur rétrospectif qui, ultimement, est celui de sa propre mort. Or, la déception que

---

<sup>163</sup> *Jeunes filles*, p. 215.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 229.

le Narrateur tire d'un désir insatisfait ne transforme pas seulement les possibilités du réel imaginé, elle le transforme aussi lui-même comme individu au point où il ne peut plus retrouver l'être qu'il était. Georges Poulet, dans son *Étude sur le temps humain*, décrit l'enjeu identitaire lié au temps perçu comme mort à soi-même:

La mort, c'est d'être différent de soi-même. Et la peur de la mort, ce n'est pas de ne plus sentir et de ne plus se sentir c'est la peur de ne plus sentir ce que l'on sent, de ne plus se sentir tel qu'on se sent. Or une telle mort apparaît [...] non pas seulement au bout de l'existence totale, mais au bout de chacune de ces petites existences closes, de ces « gouttes de temps » qui sont chacun des moments de notre vie<sup>167</sup>.

L'être proustien, dès lors, n'est pas un individu, mais une succession d'individus<sup>168</sup> dans le Temps. Comme il a été dit, le Narrateur conçoit son existence d'une façon tout autre que M. de Norpois ou, pour généraliser, n'importe quel autre personnage de la *Recherche* vivant comme s'il n'était ni « vraiment ni profondément convaincu de la certitude de sa mort<sup>169</sup> ». En étant au contraire toujours conscient non seulement de sa mort définitive, mais des morts successives de son être, le Narrateur investit chacune de ses expériences vécues d'une anxiété qui ne peut lui faire voir le Temps que comme une menace à l'intégrité de son être. Or, cette menace est source de très grande souffrance lorsque que le Narrateur doit se défaire des liens qui l'attachent aux êtres ou à certaines habitudes :

Ce n'est pas que notre cœur ne doive éprouver, lui aussi, quand la séparation sera consommée, les effets analgésiques de l'habitude ; mais jusque-là il continuera de souffrir. Et la crainte d'un avenir où nous seront enlevés la vue et l'entretien de ceux que nous aimons et d'où nous tirons

---

<sup>167</sup> Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, tome 1, p. 406.

<sup>168</sup> S. Beckett, *Proust*, p. 29.

<sup>169</sup> Schopenhauer, *Le monde*, p. 540-541.

aujourd'hui notre plus chère joie, cette crainte, loin de se dissiper, s'accroît, si à la douleur d'une telle privation nous pensons que s'ajoutera ce qui pour nous semble actuellement plus cruel encore : ne pas la ressentir comme une douleur, y rester indifférent ; car alors notre moi serait changé : [...] ce serait donc une vraie mort de nous-mêmes, mort suivie, il est vrai, de résurrection, mais en un moi différent et jusqu'à l'amour duquel ne peuvent s'élever les parties de l'ancien moi condamnées à mourir.<sup>170</sup>

Le Narrateur décide parfois d'agir consciemment et de précipiter ce mouvement inéluctable vers la mort lorsque par exemple, sachant que Gilberte ne l'aime pas, il décide de commettre le « suicide du moi qui en moi-même aimait encore Gilberte<sup>171</sup> ». En renonçant à ce premier amour, il sait que le désir qu'il a actuellement d'elle s'estompera au point de lui devenir un jour complètement indifférent. Au « moi » d'aujourd'hui aimant Gilberte se substituera alors un autre « moi » qui aimera d'autres femmes et qui, indifférent au « moi » présent, ne le comprendra plus. Le temps est ce qui rend le désir caduc; il est aussi une force d'oubli qui remplace la souffrance de l'insatisfaction par une morne indifférence. Selon Schopenhauer, cette indifférence, terme ultime des désirs « oubliés, relégués au statut d'antiquités, [...] mis de côté comme des illusions perdues », est d'ailleurs le pire destin de l'homme, alors pris d'une langueur mortelle<sup>172</sup>.

Cette perception anxieuse du passage du Temps, encore théorique du moment que le Narrateur est resté dans le confort de sa routine quotidienne, devient, avec le premier voyage à Balbec, une expérience vive du Temps. En effet, la dynamique temporelle du désir – qui n'est pas le passage du désir à la satisfaction, mais plutôt le passage d'un état de désir à un état où le désir a été

---

<sup>170</sup> *Jeunes filles*, p. 239-240.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>172</sup> Schopenhauer, *Le monde*, p. 355.

oublié et, avec lui, l'être désirant – se trouve alors non seulement vécue comme double perte, mais aussi associée à une projection concrète du Narrateur dans le Temps. En d'autres termes, le Narrateur ne prend conscience de son existence dans le Temps que grâce à une cassure à la fois spatiale et temporelle créée par le mouvement physique du déplacement. L'espace est en effet ce qui ordonne véritablement le Temps (d'où peut-être la métaphore visuelle du « chemin » employée par Norpois pour désigner l'avancée d'un individu dans le Temps), car c'est dans l'espace que l'individu peut créer un réseau d'habitudes qui, au quotidien, donnent l'impression d'un temps stationnaire, cyclique. Changer de milieu, c'est donc aussi prendre conscience qu'« hier » n'est pas la même chose qu'« aujourd'hui » ou « demain ». Or, le Narrateur conçoit ce rapport quotidien au temps et à l'espace comme étant aussi nécessaire et incontrôlable que peut l'être le Vouloir schopenhauerien. C'est une force qu'il nomme l'Habitude. Samuel Beckett, dans son essai *Proust*, la définit ainsi:

L'habitude est un pacte signé entre l'individu et son environnement, ou bien entre l'individu et les excentricités de son propre corps. C'est la garantie d'une inviolabilité tacite, le paratonnerre de son existence. [...] La vie est habitude. Ou plutôt la vie est une succession d'habitudes dans la mesure où l'individu est une succession d'individus. Puisque le monde est une projection de la conscience de l'individu (une objectivation de la volonté de l'être, dirait Schopenhauer), il faut sans cesse renouveler ce pacte, valider le sauf-conduit. La création de l'univers n'a pas eu lieu une fois pour toutes, elle a lieu chaque jour. Ainsi donc l'habitude est le terme générique pour un nombre incalculable de traités conclus entre d'une part les sujets innombrables qui constituent un seul être et d'autre part leurs innombrables objets respectifs<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Beckett, *Proust*, p. 29-30.

L'Habitude permet donc à l'individu de minimiser ses souffrances, car la véritable souffrance, pour l'être proustien, n'est pas tant issue de son désir<sup>174</sup> que de l'adaptation à un nouveau milieu, suite à la réalisation d'un désir. En effet, comme le dit Beckett, la création de l'univers, et donc la création de l'identité, n'a pas lieu une fois pour toutes, mais à chaque fois que l'individu doit s'adapter à un nouvel environnement. La période d'adaptation, « phase périlleuse dans la vie de l'individu<sup>175</sup> », est un moment transitoire où, comme le Narrateur en fera l'expérience à son arrivée à Balbec, il faut non seulement renouveler un « pacte » avec l'espace (la chambre d'hôtel), mais se trouver face au Temps. L'expérience vive du Temps est alors vécue psychologiquement et physiquement, car c'est de tout son être que le Narrateur va tenter de s'opposer à la mort de l'Habitude qui régissait sa vie parisienne:

Tant que je m'étais contenté d'apercevoir du fond de mon lit de Paris l'église persane de Balbec au milieu des flocons de la tempête, aucune objection à ce voyage n'avait été faite par mon corps. Elles avaient commencé seulement quand il avait compris qu'il serait de la partie et que le soir de l'arrivée on me conduirait à « ma » chambre qui lui serait inconnue. Sa révolte était d'autant plus profonde que la veille même du départ j'avais appris que ma mère ne nous accompagnerait pas [...] <sup>176</sup>.

Lorsque le Narrateur arrive à sa chambre de Balbec, son angoisse atteint son paroxysme : il ne reconnaît rien de ce qu'il a toujours connu, ni le plafond, ici trop bas, ni les rideaux, d'un violet hideux, ni même l'odeur de vétiver. Les sens en alerte, incapable de se détendre, son corps refuse d'oublier l'ancienne chambre,

---

<sup>174</sup> Selon Schopenhauer, le désir est comparable à une soif inextinguible, douleur impossible à soulager à moins de ne verser dans l'ennui le plus profond. Voir *Le monde*, p. 590-591.

<sup>175</sup> Beckett, *Proust*, p. 30.

<sup>176</sup> *Jeunes filles*, p. 214.

car, bien plus qu'une accommodation à un nouvel espace, le changement que le Narrateur sait s'opérer réellement en lui est celui du passage du Temps :

Peut-être que cet effroi que j'avais – qu'ont tant d'autres – de coucher dans une chambre inconnue, peut-être cet effroi n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas ; un refus qui était au fond de l'horreur que m'avait fait si souvent éprouver la pensée que mes parents mourraient un jour, que les nécessités de la vie pourraient m'obliger à vivre loin de Gilberte, ou simplement à me fixer définitivement dans un pays où je ne verrais plus jamais mes amis ; refus qui était encore au fond de la difficulté que j'avais à penser à ma propre mort ou à une survie comme celle que Bergotte promettait aux hommes dans ses livres, dans laquelle je ne pourrais emporter mes souvenirs, mes défauts, mon caractère qui ne se résigneraient pas à l'idée de ne plus être et ne voulaient pour moi ni du néant, ni d'une éternité où ils ne seraient plus<sup>177</sup>.

L'horreur que ressent le Narrateur à son arrivée à Balbec, où il se rend compte que le présent n'est pas immobile ainsi que l'Habitude dans laquelle il avait vécu jusque-là le lui avait fait sentir, mais est au contraire « une chute incessante du présent dans le passé mort<sup>178</sup> », est doublée par la prise de conscience que ce n'est pas seulement son attachement à une réalité extérieure qui s'érode, c'est aussi son attachement à l'intégrité de l'être qu'il est qui disparaît sous ses yeux. Ce « mourir incessant<sup>179</sup> » du présent, c'est donc aussi celui des « anciennes parties du moi condamnées à mourir<sup>180</sup> » :

Ce sont elles – même les plus chétives, comme les obscurs attachements aux dimensions, à l'atmosphère d'une chambre

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>178</sup> Schopenhauer, *Le Monde*, p. 590.

<sup>179</sup> *Idem*

<sup>180</sup> *Jeunes filles*, p. 240.



– qui s’effarent et refusent, en des rébellions où il faut voir un mode secret, partiel, tangible et vrai de la résistance à la mort, de la longue résistance désespérée et quotidienne à la mort fragmentaire et successive telle qu’elle s’insère dans toute la durée de notre vie, détachant de nous à chaque moment des lambeaux de nous-mêmes sur la mortification desquels des cellules nouvelles multiplieront<sup>181</sup>.

Plus que l’idée de la mort, c’est la conscience vive du Temps qui est révélée au Narrateur par la mort de l’Habitude : le Narrateur, sorti du présent, est en effet capable de percevoir le futur et le passé. Son angoisse identitaire est donc celle, comme l’explique Georges Poulet,

de l’être qui, se trouvant dans une existence que rien, lui semble-t-il, ne justifie, incapable du même coup de rien trouver qui lui garantisse la continuation de son être, éprouve simultanément l’horreur du futur qui le change, le mépris du présent qui s’avère impuissant à le fixer, et le besoin exclusif de sauver coûte que coûte de son affreuse contingence en retrouvant dans le passé le fondement de cet être qu’il est et que pourtant il n’est plus<sup>182</sup>.

Tout comme le choix de devenir écrivain le lui avait fait pressentir, le voyage à Balbec confirme au Narrateur que c’est suite à son propre vouloir, son désir de Balbec, qu’il a précipité la mort partielle de son être. Le Narrateur constate alors que tout désir s’articule dans le temps, que c’est par ses propres mains « que le présent se transforme constamment en passé », qu’il est un « mourir incessant<sup>183</sup> ».

---

<sup>181</sup> *Jeunes filles*, p. 240.

<sup>182</sup> Georges Poulet, *Etudes sur le temps humain*, tome 1, p. 407.

<sup>183</sup> Schopenhauer, *Le monde*, p. 590.

## 2. L'immunité du malade

À cette souffrance de l'expérience vive du Temps, s'ajoute celle provoquée par le mauvais état de santé du Narrateur, qui a été aggravé par le voyage : « J'étais brisé par la fatigue, j'avais la fièvre, je me serais bien couché, mais je n'avais rien de ce qu'il eût fallu pour cela.<sup>184</sup> » Facteur aggravant, la maladie n'est cependant pas la cause, ni la conséquence de ses angoisses.

En fait, bien que le voyage à Balbec soit un facteur de risque pour le Narrateur, qui pourrait avoir des crises d'étouffement dans le train<sup>185</sup>, la maladie est en réalité ce qui, au final, permet au Narrateur de diminuer sa souffrance et son anxiété et ce, dès qu'il la sent surgir au moment du départ. C'est ainsi que, conscient de l'inquiétude que provoquent ses étouffements sur son entourage, en particulier sur sa grand-mère, le Narrateur se sert du prétexte fourni par son médecin pour aller au bar du train boire un alcool. Même s'il sait blesser sa grand-mère par ce geste, il boit beaucoup, se rassurant par la pensée que sans cela il aurait « un accès trop violent et que c'est encore ce qui la peinerait le plus.<sup>186</sup> » L'effet escompté est immédiat : alors qu'en attendant de monter dans le train le Narrateur ne parvenait presque pas à retenir ses larmes à l'idée de la perte à laquelle le voyage l'exposait, l'alcool lui fait tout oublier : « je dis à ma grand-mère combien j'étais heureux d'aller à Balbec, que je sentais que tout s'arrangerait bien, qu'au fond je m'habituerai vite à être loin de maman, que ce train était

---

<sup>184</sup> *Jeunes filles*, p. 234-235.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 220.

agréable, l'homme du bar et les employés si charmants que j'aurais voulu refaire souvent ce trajet pour avoir la possibilité de les revoir.<sup>187</sup> » Cependant l'effet anesthésiant de l'alcool est éphémère et, sitôt arrivé à Balbec, où il comprend que le Temps est irrémédiablement mis en marche, il essaie de nouveau de se cacher derrière sa maladie. Il « avoue » donc à sa grand-mère se sentir si mal en point qu'il craint devoir retourner aussitôt à Paris<sup>188</sup>. Mais, prenant sur lui, il décide tout de même de se rendre à sa chambre, où il est confronté de plein fouet au Temps : « N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir.<sup>189</sup> »

C'est alors que sa grand-mère entre dans la chambre « et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis.<sup>190</sup> » Le réconfort qu'apporte la grand-mère, non pas au malade, mais à l'enfant horrifié devant la mort d'un de ses « moi », lui permet d'échapper à la souffrance de la perte. Dès que la grand-mère retourne dans sa chambre, le Narrateur recommence évidemment à souffrir « comme [il] avai[t] déjà souffert à Paris au moment de quitter la maison<sup>191</sup> », c'est-à-dire d'une souffrance morale qui a peu à voir avec sa maladie et beaucoup plus à voir avec l'angoisse du Temps le transformant.

Or, ce n'est que par les symptômes concrets d'une maladie réelle que le Narrateur parvient à attirer la commisération de ses proches : la douleur née d'angoisses psychologiques, « nerveuses », est en effet automatiquement

---

<sup>187</sup> *Jeunes filles*, p. 220.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>190</sup> *Idem*

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 238.

discréditée par la famille qui, plutôt que d’y céder, essaie de ne jamais les encourager. Serge Doubrovsky, dans *La place de la madeleine*, soutient en effet que l’ascendant « tyrannique » du malade sur les autres personnages « procure une puissance réelle. [...] Une faiblesse savante permet d’assurer des rapports de force, d’asseoir une domination.<sup>192</sup> » À Balbec, avec sa grand-mère qui ne veut pas encourager son hypersensibilité, le Narrateur n’a d’autre choix que de se servir de ses symptômes « réels » pour obtenir l’affection dont il a besoin, affection qui lui permet non seulement de combattre la menace du Temps, mais surtout d’établir les bases d’un « pacte nouveau avec son environnement », d’une Habitude où il saura préserver une partie de son ancien « moi ».

Pour la première fois dans le roman, les multiples habitudes que prendra le Narrateur dans sa vie à Balbec vont évoluer autour des besoins – réels, mais qui ne justifient pas tant d’efforts – de sa maladie. La première habitude sera celle d’un rituel matinal avec sa grand-mère qui veut, pour le soigner, lui donner à boire du lait ; rituel « qui s’ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auquel la cloison pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois autres coups<sup>193</sup> ».

Ce rituel sera suivi d’une série d’habitudes prises comme autant de mesures préventives contre une maladie qui, hormis une insolation n’ayant rien à voir avec une pathologie chronique<sup>194</sup>, n’affecte à aucun moment véritablement le Narrateur.

---

<sup>192</sup> Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, p. 84.

<sup>193</sup> *Jeunes filles*, p. 238.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 272.

Il s'habitue donc à Balbec et à sa chambre, mais seulement grâce à la manière dont il s'est servi de sa maladie comme bouclier contre le passage du Temps :

En somme j'avais bien peu profité de Balbec, ce qui ne me donnait que davantage le désir d'y revenir. [...] [C]haque matin [...] ma grand-mère sur l'ordre du médecin me força à rester couché dans l'obscurité. Le directeur donnait des ordres pour qu'on ne fit pas de bruit à mon étage et veillait lui-même à ce qu'ils fussent obéis. À cause de la trop grande lumière, je gardais fermés le plus longtemps possible les grands rideaux violets qui m'avaient témoigné tant d'hostilité le premier soir<sup>195</sup>.

Beaucoup plus tard, la vie que le Narrateur se crée avec Albertine est centrée, à l'instar de sa vie à Balbec, sur une série de manies et d'habitudes engendrées par les contraintes de la maladie. Curieusement, aucune manifestation concrète de cette maladie ne subsiste pour venir rappeler de temps à autre, comme à l'époque de Balbec, la pertinence d'un tel mode de vie : le Narrateur se cache plutôt derrière de fausses ordonnances médicales<sup>196</sup> pour perpétuer sa vie de reclus. Aux trois petits coups à travers la cloison de l'hôtel de Balbec se trouvent substituées chansonnettes et conversations se répondant à travers le mur mitoyen des salles de bain d'Albertine et du Narrateur. Tyrannique, le Narrateur impose cependant des manies autrement plus contraignantes à Albertine, qui découvre bientôt « avec stupeur qu'elle se trouvait dans un monde étrange, aux coutumes inconnues, réglé par des lois de vivre qu'on ne pouvait songer à enfreindre.<sup>197</sup> » Ainsi, la plus grande peur d'Albertine, avec celle d'ouvrir sa fenêtre à un moment mal choisi, est d'entrer dans la chambre du Narrateur alors qu'il dort<sup>198</sup>. C'est

---

<sup>195</sup> *Jeunes filles*, p. 512-513.

<sup>196</sup> *Prisonnière*, p. 18.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 110.

d'ailleurs par une révolte contre les conventions qu'elle juge maniaques et malsaines<sup>199</sup> qu'Albertine montrera les premiers signes de son intention de fuite. Lorsque le Narrateur l'entendra ouvrir violemment sa fenêtre, une nuit, il verra dans ce geste, bien plus qu'un acte de désobéissance à une règle établie pour protéger sa santé, la violation d'un pacte tacite garant de tout son mode de vie : « Ce n'était qu'une des petites conventions de notre vie, mais du moment qu'elle violait celle-là sans m'en avoir parlé, cela ne voulait-il pas dire qu'elle n'avait plus rien à ménager, qu'elle les violerait aussi bien toutes ?<sup>200</sup> » Dès lors, un sentiment de mort l'accable, et il voit dans cet incident « un présage plus mystérieux et plus funèbre qu'un cri de chouette<sup>201</sup> ». Oubliant sa santé fragile, son besoin de repos, toutes ces raisons pour lesquelles son mode de vie contraignant (incluant de garder les fenêtres fermées) est censé avoir été conçu, il cède à la panique : « Dans une agitation comme je n'en avais peut-être pas eue depuis le soir de Combray où Swann avait dîné à la maison, je marchai toute la nuit dans le couloir, espérant, par le bruit que je faisais, attirer l'attention d'Albertine, qu'elle aurait pitié de moi et m'appellerait, mais je n'entendais aucun bruit venir de sa chambre.<sup>202</sup> »

Car si Albertine le quitte, ce ne sont pas seulement l'angoisse du jaloux ou la tristesse de l'amant éconduit qui assailliront le Narrateur ; naîtra aussi la possibilité, à la fois désirée et redoutée, de retrouver lui aussi sa liberté, d'enfin pouvoir « vivre ». Cette liberté est celle de commencer enfin à écrire, mais aussi, et de façon plus pressante à la fin de *La prisonnière*, de voyager, d'aller à Venise.

---

<sup>199</sup> *Prisonnière*, p. 387.

<sup>200</sup> *Idem*

<sup>201</sup> *Idem*

<sup>202</sup> *Prisonnière*, p. 387.

L'arrivée du printemps a en effet soudainement fait ressurgir avec force l'ancien désir de Venise refoulé depuis l'enfance et qui à l'époque, « dans l'ardeur même du départ, avait brisé en moi la force de partir<sup>203</sup> ». La présence d'Albertine, en devenant, dans ces moments où il souhaite « vivre », un obstacle à l'accomplissement de ce désir, pèse alors au Narrateur<sup>204</sup>. Cependant, par un mécanisme paradoxal qu'il explique tout au long de *La prisonnière*, il ne lui est possible de désirer mener une autre vie que du moment où il sent son emprise sur elle définitive : « Depuis qu'Albertine n'avait plus l'air fâché contre moi, sa possession ne me semblait plus un bien en échange duquel on est prêt à donner tous les autres.<sup>205</sup> » À l'inverse, si Albertine, comme la nuit où elle ouvre sa fenêtre violemment, semble lui échapper, le Narrateur préfère consolider ses habitudes avec elle plutôt que de rompre. Ce désir toujours insatisfait qui lie le Narrateur à Albertine n'est cependant pas le seul facteur expliquant le délai toujours repoussé d'un voyage à Venise, ou, plus généralement, d'une vie active. Le sentiment oppressant de mort que le Narrateur ressent chaque fois qu'il sent Albertine lui échapper renseigne aussi sur une angoisse plus profonde qui, en plus de la jalousie possessive, empêche les liens d'attachement à Albertine de se dénouer. En effet, dans une scène très symbolique où Albertine porte cette robe Fortuny qui rappelle fortement au Narrateur son désir de Venise, devenant malgré elle « comme l'ombre tentatrice de cette invisible Venise<sup>206</sup> », Albertine est non seulement l'objet d'un rapport amoureux jaloux, mais aussi l'incarnation du

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>206</sup> *Prisonnière*, p. 379-380.

rapport du Narrateur au Temps. Incarnation du désir de Venise et obstacle à ce même désir, Albertine représente, lorsqu'elle est vêtue de cette robe particulière, à la fois la beauté encore intemporelle d'un désir insatisfait et le sacrifice mortel de son accomplissement dans le Temps. Aller à Venise signifie en effet renoncer à Albertine, laisser mourir l'Habitude dans laquelle le Narrateur mène sa vie avec elle. D'ailleurs, lorsque Albertine, toujours vêtue de la robe vénitienne, refuse de se laisser embrasser après sa dispute avec le Narrateur, celui-ci, la serrant dans ses bras, voit à la fois sur la robe « l'azur miroitant et doré du Grand Canal » et « les oiseaux accouplés, symboles de mort et de résurrection.<sup>207</sup> » L'appel à la vie est ainsi doublé d'un pressentiment de mort, qu'Albertine alimente : « Mais une seconde fois, au lieu de me rendre mon baiser, elle s'écarta avec l'espèce d'entêtement instinctif et néfaste des animaux qui sentent la mort. Ce pressentiment qu'elle semblait traduire me gagna moi-même et me remplit d'une crainte si anxieuse que, quand Albertine fut arrivée à la porte, je n'eus pas le courage de la laisser partir et la rappelai.<sup>208</sup> »

Ce pressentiment de mort est, bien entendu, le pressentiment qu'Albertine a peut-être de sa mort prochaine, mais aussi, lorsqu'il gagne le Narrateur et l'incite à la rappeler, la prémonition qu'avec le départ d'Albertine il ne pourra plus échapper au Temps. En effet, s'il pouvait réellement aller à Venise, cela ne le rapprocherait-il pas de la mort, tout comme l'avait fait le premier voyage à Balbec ? Lucide, le Narrateur concède, dans *Albertine disparue*, cette hypothèse :

Seulement, au fond, je m'en apercevais maintenant, je ne l'aurais pas quittée, je ne serais pas allé à Venise. Même au

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>208</sup> *Prisonnière*, p. 384.



fond de moi-même, tout en me disant : « Je la quitterai bientôt », je savais que je ne la quitterais plus, tout aussi bien que je savais que je ne mettrais plus à travailler, ni à vivre d'une vie hygiénique, enfin tout ce que chaque jour je me promettais pour le lendemain<sup>209</sup>.

Dans *Le temps retrouvé*, le Narrateur remarque : « le malade [...] ne se tisse-t-il pas avec des manies, des privations et des remèdes, une existence beaucoup plus pénible que ne la ferait la maladie souvent légère contre laquelle il croit lutter ?<sup>210</sup> » Or, dans son propre cas, une vie pénible et contraignante camoufle une réalité beaucoup plus hostile. La maladie, apparente prison, est en vérité ce qui libère le Narrateur de contraintes beaucoup plus pesantes et redoutables : vivre dans le Temps, le Temps de la déception, mais aussi le Temps de la mort de l'être et de l'oubli.

La maladie du Narrateur, ou plutôt la manière dont il tire partie des contraintes imposées par son état maladif, a donc comme fonction non pas d'explorer le temps et les enjeux de la maladie, mais bien de créer un « temps de la maladie » qui l'immunisera du Temps de la vie. Philippe Chardin, dans *Le roman de la conscience malheureuse*, définit la maladie des personnages de la « conscience malheureuse » – dont le narrateur proustien – comme étant « un certain écart par rapport à des normes moyennes d'adaptation au milieu », c'est-à-dire « une évidente inadaptation à ces cadres *a priori* dont l'immense majorité de leurs congénères semblent s'accommoder tout naturellement : catégorie de

---

<sup>209</sup> *Albertine disparue*, p. 57.

<sup>210</sup> *Temps retrouvé*, p. 143.

l'espace, catégorie du temps, catégorie de la réalité elle-même.<sup>211</sup> » Selon cette perspective, le Narrateur est doublement « malade » : d'abord physiquement, puisqu'il souffre de symptômes, certes difficiles à diagnostiquer, d'une maladie « réelle », mais aussi moralement, puisqu'il refuse de vivre dans la même réalité que les autres. Cependant, comme on l'a vu, la maladie n'est pas seulement ce qui définit le Narrateur et son rapport aux autres personnages du roman, elle est aussi ce par quoi le Narrateur se définit dans le Temps. Bien plus qu'un état ou un ensemble de manies qui coupent, par une sorte de volonté passive, le Narrateur du monde, la maladie est ce qui donne au Narrateur le choix de ne pas entrer dans le Temps et d'y résister.

Cette résistance au Temps va plus loin que ce que Chardin nomme le « refus de la différenciation temporelle<sup>212</sup> » et qui est la résistance du personnage au temps des horloges, de la nuit et du jour, temps mesuré qui normalement ordonne la vie de tous. Il s'agit en effet aussi d'une résistance au temps tel que perçu et vécu par les autres personnages du roman. Ce Temps, le Narrateur en a dévoilé les mécanismes réels : plutôt que de fortifier l'identité de l'individu en lui permettant d'accomplir le destin qu'il s'est choisi, le Temps est au contraire ce qui décompose l'identité et lui en fait perdre, plus il avance, jusqu'au souvenir. Le Narrateur remarque en effet, et de façon plus vive lorsqu'il fait l'expérience douloureuse de l'adaptation à sa chambre de Balbec, qu'en évoluant dans un temps ordonné, « pré-pensé », l'être n'a que l'illusion d'avancer sur une voie clairement

---

<sup>211</sup> Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 235.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 237.

définie. En vérité, se croyant fort d'avoir atteint son but, il ne remarque pas que le Temps, qu'il croyait son allié, a lentement effacé ce but.

### CHAPITRE III

#### L'ESPACE DU MALADE

##### 1. Le temps suspendu du désir

Au mouvement perpétuel dans lequel il faut se maintenir pour ne pas avoir conscience du Temps qui passe, le Narrateur oppose la force de sa passivité, l'immobilité de ses Habitudes. Du fond de son lit de malade, ayant réussi à échapper à l'obligation de vivre dans le Temps, il semble avoir pris le parti de se maintenir tout entier figé dans un présent éternel. Ce temps créé sur mesure lui permet de se préserver, sinon du désir, du moins de ses terribles conséquences. Sa vie redevient alors cet espace indéfini où il n'évolue pas dans le Temps mais reste à son seuil : libre à lui de choisir, d'explorer à loisir le futur dans lequel il entrera peut-être un jour. Le « temps de la maladie » forgé autour de ses habitudes et manies de malade est donc bien plus qu'un temps parallèle à celui de la vie ordinaire : c'est un temps d'avant la découverte du Temps et de la fragmentation de l'être. Le temps de la maladie est un temps qui relègue l'action et l'expérience concrètes au statut de simples potentialités plutôt que d'en faire, comme c'est le cas au sein du temps « normal » de la vie, les conséquences directes, obligatoires et voulues, d'un désir. Ce temps d'avant l'expérience du temps est celui où les images créées par le désir ne seront plus contredites par la réalité, mais plutôt enrichies par la perspective – toujours reportée – d'un jour les voir se concrétiser. Enfermé dans sa maladie, le Narrateur retrouve en quelque sorte l'état dans lequel

il était dans *Du côté de chez Swann* alors que, n'ayant encore jamais voyagé, les images fantasmées de Florence, Pise ou Venise lui apparaissaient comme relevant d'une réalité aussi concrète et immédiate que si les vraies villes s'étaient trouvées au fond de lui. Enflammé à l'idée de la beauté à laquelle il serait prochainement confronté, mais sans pourtant se soucier « de la contradiction qu'il y avait à vouloir regarder et toucher avec les organes des sens, ce qui avait été élaboré par la rêverie et non perçu par eux<sup>213</sup> », le Narrateur connaissait alors « une aussi belle espérance que pouvait en nourrir un chrétien des premiers âges à la veille d'entrer dans le paradis.<sup>214</sup> »

Le désir, contrairement à ce que Schopenhauer affirme dans *Le monde comme volonté et représentation*, n'est donc pas en soi source de souffrance, le manque étant au contraire producteur de fantasmes dont les images suffisent à donner au Narrateur, sans même qu'il ne les goûte dans la réalité, une grande joie. Le désir proustien est en fait, comme l'explique P.-V. Zima dans *Le désir du mythe*, « l'émotion subjective rendue absolue<sup>215</sup> », c'est-à-dire un état où « le désir est conçu comme désirable en soi, comme absolu.<sup>216</sup> » Ce désir qui croît sur lui-même, sans voir dans sa finalité la possession d'un objet inscrit dans la réalité, est créateur d'une énergie euphorique qu'aucune déception ne vient enfreindre : « [S]i l'on avait dans ces temps-là analysé mon esprit à quelque minute du jour, et peut-

---

<sup>213</sup> *Swann*, p. 384.

<sup>214</sup> *Idem*

<sup>215</sup> Zima, *Le mythe du désir. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, p. 90.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 89.

être de la nuit, que ce fût, » affirme le Narrateur, « j'étais comme une pile qui développe son électricité.<sup>217</sup> »

Un exemple de cet état de désir, que le Narrateur exploitera par la suite à profusion dans le roman grâce à son statut de « grand malade », est celui où il se réveille dans le train le conduisant à Balbec pour la première fois. Loin encore de la souffrance qu'il ressentira le soir même devant la perspective de devoir s'acclimater à sa chambre d'hôtel, le Narrateur éprouve, alors que le train s'est arrêté dans une station de campagne, une joie immense à la vue d'une laitière apportant à boire aux voyageurs: « Je ressentis devant elle ce désir de vivre qui renaît en nous chaque fois que nous prenons de nouveau conscience de la beauté et du bonheur.<sup>218</sup> » Plus encore que le visage « empourpré des reflets du matin<sup>219</sup> » de la jeune laitière, c'est l'état de totale disponibilité du Narrateur qui lui indique le caractère précieux du désir qu'il ressent :

Que mon exaltation eût été produite par cette fille, ou au contraire eût causé la plus grande partie du plaisir que j'avais eu à me trouver près d'elle, en tout cas, elle était si mêlée à lui que mon désir de la revoir était avant tout le désir moral de ne pas laisser cet état d'excitation périr entièrement, de ne pas être séparé à jamais de l'être qui y avait, même à son insu, participé. Ce n'est pas seulement que cet état fût agréable. C'est surtout que [...] il donnait une autre tonalité à ce que je voyais, il m'introduisait comme acteur dans un univers inconnu et infiniment plus intéressant ; cette belle fille que j'apercevais encore, tandis que le train accélérât sa marche, c'était comme une partie d'une vie autre que celle que je connaissais, séparée d'elle par un liseré, et où les sensations qu'éveillaient les objets n'étaient plus les mêmes, et d'où sortir maintenant eût été comme mourir à moi-même<sup>220</sup>.

---

<sup>217</sup> *Guermantes*, p. 38-39.

<sup>218</sup> *Jeunes filles*, p. 224-226.

<sup>219</sup> *Idem*

<sup>220</sup> *Idem*

Cette force particulière du désir, qui paradoxalement ne se maintient vivante que si le Narrateur, tout entier tendu entre l'envie de satisfaire son désir et celle de ne jamais le faire disparaître, reste inactif, procède avant tout d'un état de contemplation rêveuse. L'impossibilité de rejoindre dans la réalité la jeune laitière, loin de conduire le Narrateur à la résignation, le place donc au contraire dans un état d'entre-deux extrêmement fertile où le néant de la possession est remplacé par une jouissance idéelle. C'est que tout désir a en fait « comme premier moteur une idée, une idée à laquelle j'aurais sacrifié ma vie, et au point le plus central de laquelle, comme dans mes rêveries pendant les après-midi de lecture au jardin de Combray, était l'idée de perfection.<sup>221</sup> » C'est pourquoi, même s'il se dit prêt à sacrifier sa santé pour cette idée de perfection (« il était arrivé un moment où, même si j'avais cru en mourir, il aurait fallu que j'allasse entendre la Berma<sup>222</sup> »), le Narrateur choisit plutôt, tout au long du roman, de se réfugier dans la maladie, car, protégé de la réalité et de la tentation d'agir comme sous une « cloche pneumatique<sup>223</sup> », il lui est alors possible d'explorer la réalité idéale d'un désir resté à l'état pur.

L'expérience du « temps de la maladie », qui a peu à voir avec l'expérience de la maladie, est donc une expérience dont les bénéfiques, pour le Narrateur, sont nombreux. Par exemple, le premier séjour à Balbec, d'abord marqué par l'angoisse du changement, devient, lorsqu'il est vécu dans le temps de la maladie, une expérience à la fois incomplète, puisque le malade ne peut pas profiter de Balbec

---

<sup>221</sup> *Germantes*, p. 39.

<sup>222</sup> *Idem*

<sup>223</sup> *Prisonnière*, p. 18.

autant qu'il l'aurait souhaité, et beaucoup plus riche que si elle avait été vécue pleinement : son désir de Balbec, resté intact, ne lui donne alors « que davantage le désir d'y revenir.<sup>224</sup> » C'est ainsi que, ne s'opposant nullement au régime de repos forcé, instauré par sa grand-mère chaque matin afin qu'il puisse l'après-midi sortir avec ses amies, le Narrateur garde de toutes ces matinées passées dans l'attente et dans l'obscurité les plus beaux souvenirs de son voyage :

obligé de goûter, sans bouger, par l'imagination seulement, et tous à la fois, les plaisirs des jeux, du bain, de la marche, que la matinée conseillait, la joie faisait battre bruyamment mon cœur comme une machine en pleine action, mais immobile, et qui ne peut que décharger sa vitesse sur place en tournant sur elle-même.<sup>225</sup>

Cette joie née de l'état de totale disponibilité du Narrateur face aux incarnations possibles de son désir d'activités et de jeux, en embellissant la réalité possible au détriment de la réalité vécue, montre que l'état dans lequel le Narrateur-malade est maintenu n'est pas le lieu du repos ou de l'attente passive. Au contraire, cet état instaure pour lui un espace hautement créatif où il développe ce que Philippe Chardin nomme une « passion de "l'attente pour l'attente"<sup>226</sup> », c'est-à-dire une passion pour « tous les phénomènes de la vie intérieure<sup>227</sup> » qui devient, en regard de la quête véritable – celle d'entrer dans la « vraie vie » et de devenir écrivain – la marque d'une « ultime jouissance avant l'Apocalypse.<sup>228</sup> »

Pouvoir vivre au seuil des possibles est en fait le gain le plus remarquable du malade face aux autres personnages, car plutôt que d'être entraîné dans le

---

<sup>224</sup> *Jeunes filles*, p. 512.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>226</sup> Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 260.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 261.



Temps et de vivre dans une « réalité forcément mutilante<sup>229</sup> », il lui est possible de vivre dans un espace protégé où les êtres et les choses n'ont pas besoin d'entrer en contact direct avec lui pour exister pleinement. À Balbec, pendant ces matinées passées au lit dans l'attente, le Narrateur ne pouvait pas voir ses amies, mais n'était pas moins entièrement disponible à leur présence, qui, portée par la rumeur des vagues, parvenait jusqu'à lui : « je devinais leur présence, j'entendais leur rire enveloppé comme celui des Néréides dans le doux déferlement qui montait jusqu'à mes oreilles.<sup>230</sup> » Le jour d'été réel, enfin offert à ses regards lorsque Françoise ouvre les rideaux de sa chambre à midi, à côté du mouvement incessant et fluide de la vie imaginée, « semblait aussi mort, aussi immémorial qu'une somptueuse et millénaire momie que notre vieille servante n'eût fait que précautionneusement désemmailloter de tous ses linges, avant de la faire apparaître, embaumée dans sa robe d'or.<sup>231</sup> »

Le Narrateur serait donc doué de ce que Robert Musil, dans *L'homme sans qualités*, décrit comme étant le « sens du possible » et qui est « la faculté de penser tout ce qui pourrait être “aussi bien”, et de ne pas accorder plus d'importance à ce qui est qu'à ce qui n'est pas. » Apanage des faibles et des rêveurs, ce sens du possible est néanmoins, pour celui qui le possède, doublé d'un sentiment de puissance et de créativité égales, selon lui, à celles de Dieu. Musil ajoute :

Un événement et une vérité possibles ne sont pas égaux à un événement et à une vérité réels moins la valeur « réalité », mais contiennent, selon leurs partisans du moins, quelque chose de très divin, un feu, une envolée, une volonté de bâtir, une utopie consciente qui, loin de redouter la réalité, la traite

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>230</sup> *Jeunes filles*, p. 514.

<sup>231</sup> *Idem*

simplement comme une tâche et une invention perpétuelles<sup>232</sup>.

Ce « sens du possible », qui transforme le Narrateur en créateur de son propre monde, est amené à son apogée dans *La prisonnière*. En effet, on a vu que le Narrateur choisit délibérément de garder son lit de malade plutôt que de sortir avec Albertine : « Je lui disais que le médecin m'ordonnait de rester couché. Ce n'était pas vrai. Et cela l'eût-il été que ses prescriptions n'eussent pu m'empêcher d'accompagner mon amie.<sup>233</sup> » Malgré la jalousie qui le rend esclave de son amour pour Albertine et le force à surveiller la plus petite de ses allées et venues, le Narrateur renonce à l'accompagner au profit d'une activité beaucoup plus stimulante, celle d'une exploration de ses désirs :

à peine Albertine était-elle partie pour sa promenade que j'étais vivifié, fût-ce pour quelques instants, par les exaltantes vertus de la solitude. Je prenais ma part des plaisirs de la journée commençante ; le désir arbitraire – la velléité capricieuse et purement mienne – de les goûter n'eût pas suffi à les mettre à portée de moi si le temps spécial qu'il faisait ne m'en avait non pas seulement évoqué les images passées, affirmé la réalité actuelle, immédiatement accessible à tous les hommes qu'une circonstance contingente et par conséquent négligeable ne forçait pas à rester chez eux<sup>234</sup>.

Comme autrefois à Balbec, mais cette fois-ci renonçant de son plein chef à sa « liberté », le Narrateur-malade explore le temps à la fois immobile et mouvant d'une matinée idéale :

Si je n'étais pas allé accompagner Albertine dans sa longue course, mon esprit n'en vagabondait que davantage et pour avoir refusé de goûter avec mes sens cette matinée-là, je jouissais en imagination des toutes les matinées pareilles,

---

<sup>232</sup> R. Musil, *L'Homme sans qualités*, tome 1, p. 20.

<sup>233</sup> *Prisonnière*, p. 18.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 18-20.

passées ou possibles, plus exactement d'un certain type de matinées dont toutes celles du même genre n'étaient que l'intermittente apparition et que j'avais vite reconnu ; car l'air vif tournait de lui-même les pages qu'il fallait, et je trouvais tout indiqué devant moi, pour que je pusse le suivre de mon lit, l'évangile du jour. Cette matinée idéale comblait mon esprit de réalité permanente, identique à toutes les matinées semblables, et me communiquait une allégresse que mon état de débilité ne diminuait pas : le bien-être résultant pour nous beaucoup moins de notre bonne santé que de l'excédant inemployé de nos forces, nous pouvons y atteindre, tout aussi bien qu'en augmentant celle-ci, en restreignant notre activité. Celle dont je débordais et que je maintenais en puissance dans mon lit, me faisait tressauter, intérieurement bondir, comme une machine qui, empêchée de changer de place, tourne sur elle-même<sup>235</sup>.

Cette immense énergie, dépensée par le Narrateur dans la mise en scène d'une réalité jamais vécue et pourtant vécue mille fois, lui donne ainsi l'illusion d'un temps prodigue, inépuisable, qui ne saurait se confondre avec celui, mortel, qu'on qualifie de « temps de la vie ». Ce temps des désirs à peine esquissés pour être aussitôt remplacés par d'autres, et qui maintient le Narrateur dans une euphorie illusoire, est donc le principal « bénéfice secondaire<sup>236</sup> » dont jouit celui qui vit dans la maladie.

## 2. L'espace du spectacle

Ces jeux avec la réalité placent le Narrateur au centre d'un monde fictionnel qu'il s'est lui-même créé et dont il tire les ficelles. Cependant, le « temps de la maladie » ne sert pas seulement à établir et définir sa psychologie. En se positionnant dans un temps « à part », hors du cours normal de la vie, le

---

<sup>235</sup> *Prisonnière*, p. 18-20.

<sup>236</sup> Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 246.

Narrateur se coupe volontairement de l'idée d'un destin à la rencontre duquel les héros de romans traditionnels se dirigent habituellement : il se place ainsi dans un espace temporel qui, au sein du roman, lui est propre. Comme le fait remarquer Serge Doubrovsky dans *La place de la madeleine*, « ce qui se situe “hors du temps”, ce n'est pas l'“éternel”, c'est l'irréel.<sup>237</sup> ». Ainsi, les jeux avec l'imaginaire auxquels se livre le Narrateur, son exploration des possibles ne font pas que l'enfermer dans un temps perceptible de son propre point de vue : en créant son univers particulier, il crée aussi sa propre temporalité, une temporalité en marge de celle des autres personnages. Entièrement disponible aux différentes formes que pourrait prendre la réalité, le Narrateur-malade devient alors, plutôt qu'un héros-actant, un héros-spectateur. Spectateur de lui-même qui, couché dans son lit ou assis dans un wagon, s'alimente de la projection de ses désirs, transformant à son gré cette réalité pour laquelle il ne se sent pas adapté, mais, aussi, spectateur de la vie des autres. À cet égard, on peut de nouveau établir un parallèle entre le Narrateur et sa tante Léonie qui, de son lit de malade, s'amuse à mettre en scène ses propres drames ménagers, montant ses servantes les unes contre les autres, accusant par exemple Françoise d'un vol imaginaire et créant ainsi pour elle-même un véritable « spectacle dans un lit<sup>238</sup> ».

C'est ainsi que par un effet de contamination de la réalité extérieure par le monde intérieur du héros, certaines scènes du roman – notamment celles où est dévoilée l'homosexualité du baron de Charlus – sont vécues et traitées comme autant de petits « théâtres », fictions au sein de la fiction, desquelles le Narrateur

---

<sup>237</sup> S. Doubrovsky, *La place de la madeleine*, p. 81.

<sup>238</sup> Voir *Swann*, p. 115-117.

devient le spectateur. « De fait, » avoue le Narrateur relatant sa surprenante découverte de l'homosexualité de Charlus dans *Sodome et Gomorrhe*, « les choses de ce genre auxquelles j'assistai eurent toujours, dans la mise en scène, le caractère le plus imprudent et le moins vraisemblable, comme si de telles révélations ne devaient être la récompense que d'un acte plein de risques, quoique en partie clandestin.<sup>239</sup> »

La théâtralité un peu forcée de ces scènes où le Narrateur, plein d'innocence, prend malgré lui le rôle d'espion de Charlus, a été commentée par la critique. Décrite comme un « lieu racinien » par Francine Goujon, la cour des Guermantes, où le Narrateur surprend pour la première fois Charlus et Jupien, est le lieu clos d'une tragédie « intérieure à [ces] personnage et se [jouant] entre l'homme apparent et la femme réelle qui se dissimule ou se révèle en lui selon les circonstances.<sup>240</sup> » C'est pour ces personnages d'« invertis », affirme Goujon, « que des théâtres se construisent dans le roman<sup>241</sup> ». Nous ajouterons que ces théâtres ne prennent véritablement forme que grâce au regard de leur témoin, le Narrateur, dont le statut particulier de « grand malade » (statut rappelé à la mémoire du lecteur dans chacune de ces scènes) fait de lui l'instigateur de ces moments « sur-fictionnalisés ». La maladie est utilisée dans ces scènes comme un indice narratif qui – en plaçant immédiatement le Narrateur dans cette temporalité du malade, temporalité qui crée entre ce dernier et la réalité un espace protecteur – lui permet tout naturellement d'être le spectateur de ces petits théâtres au sein du

---

<sup>239</sup> *Sodome*, p. 10.

<sup>240</sup> Francine Goujon, « *Sodome et Gomorrhe I* : un lieu racinien », dans *Originalités proustiennes*, p. 165.

<sup>241</sup> *Idem*

roman. C'est ainsi que le Narrateur, pour justifier sa soudaine témérité à suivre Charlus à travers la cour des Guermantes, établit un parallèle entre les fictions qu'il se fabrique dans son lit de malade et celle qui, par sa mise en scène théâtrale, est en train de se construire sous ses yeux. Délaissant le rôle attendu de simple témoin, le Narrateur avoue avoir endossé, alors qu'il se dirige vers la boutique de Jupien, le costume d'un héros de ces romans d'aventures ou de récits de guerre qu'il lit pour se donner courage lorsque, malade la nuit, les souffrances de sa maladie deviennent trop insistantes. Fort de son expérience de malade « héroïque », le Narrateur transpose, dans sa petite aventure d'espionnage, l'imaginaire fictionnel créé dans son lit de malade :

Pensant aux Boers qui, ayant en face d'eux des armées anglaises, ne craignant pas de s'exposer au moment où il fallait traverser, avant de retrouver un fourré, des parties de rase campagne : « Il ferait beau voir, pensais-je, que je fusse plus pusillanime, quand le théâtre d'opérations est simplement notre propre cour, et quand [...] le seul fer que j'aie à redouter est celui du regard des voisins qui ont autre chose à faire qu'à regarder dans la cour<sup>242</sup>. »

Le rôle de « héros » de roman d'aventures s'arrête là où celui d'observateur commence : les fantasmes du malade ne sont ainsi pas confondus avec ceux des protagonistes réels de la scène. Si la maladie est ce qui justifie et rend crédibles les actions du Narrateur, c'est aussi elle qui le maintient à distance des autres personnages.

Le même procédé est employé dans *Le temps retrouvé* quand le Narrateur est de nouveau témoin des plaisirs « illicites » de Charlus dans un bordel pour homosexuels. Évoluant dans un décor des *Milles et une nuits* plutôt que sur un

---

<sup>242</sup> *Sodome*, p. 10.

arrière-fond de guerre des Boers, le Narrateur se voit entraîné comme par hasard, tel Haroun Al-Raschid cherchant l'aventure dans les rues de Bagdad<sup>243</sup>, dans l'hôtel que Charlus fréquente. Encore une fois, le prétexte servant à justifier le côté factice et « préparé » de cette mise en scène est celui de la maladie, dont le Narrateur se sert comme d'un laissez-passer<sup>244</sup> vers les chambres de l'hôtel où il découvrira Charlus « enchaîné sur un lit comme Prométhée sur son rocher<sup>245</sup> ».

Il faut noter, à la suite de Marcel Muller dans *Les voix narratives dans « La recherche du temps perdu »*, la similitude du décor de ces deux « théâtres » où Charlus est mis en scène. Composé de fenêtres, portes, cloisons, vasistas, ce décor permet de créer à la fois un rapport de contiguïté et de distance entre le Narrateur et les personnages qu'il observe :

Ouverte, la fenêtre encadre la scène et marque le rapport exclusif de connivence entre le témoin et les acteurs. C'est un symbole d'identité. Fermée, elle marque le désaveu qui sépare le témoin et les coupables. Le témoin pousse si loin le récit que le lecteur peut être tenté de confondre acteur et spectateur. La position de simple témoin est alors réaffirmée par l'interposition d'un obstacle dans le champ visuel et auditif du *je*<sup>246</sup>.

La surimpression de couches fictionnelles dans ces scènes au contenu moral ambigu permet donc – en plus de justifier la présence un peu incongrue du Narrateur et sa posture privilégiée comme observateur des gestes les plus intimes de certains personnages du roman – de créer à la fois un effet de distance et un effet de rapprochement entre les univers du Narrateur et celui des personnages qui

---

<sup>243</sup> *Temps retrouvé*, p. 116.

<sup>244</sup> Malgré l'accueil peu cordial des « employés » de l'établissement, le Narrateur insiste pour qu'on lui donne une chambre « [p]our quelques heures seulement » car il est « un peu malade ». Voir *Temps retrouvé*, p. 121.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>246</sup> M. Muller, *Les voix narratives dans « La recherche du temps perdu »*, p. 154.

se donnent en spectacle. Une distanciation s'opère dans la mesure où le Narrateur et les personnages qu'il observe n'évoluent pas dans la même temporalité : malade innocent, vivant dans un monde de fantasmes et de projections, le Narrateur n'agit pas dans le monde comme le font les autres personnages puisqu'il est en état d'attente perpétuelle. Cette attente, en le maintenant dans l'inaction et dans le désir abstrait, le préserve de toute souillure morale. Les personnages qu'il espionne sont au contraire fortement inscrits dans le Temps car, contrairement au Narrateur, ils sont poussés par leurs désirs, qu'ils n'hésitent pas à satisfaire : ils évoluent et se transforment donc sur la durée, alors que le Narrateur, enfermé dans un présent immobile, reste toujours le même. « [L]es divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps écoulé<sup>247</sup> », écrit d'ailleurs Proust dans un article du *Temps* où il explique, entre autres, sa conception du personnage romanesque. Le Narrateur, pour qui Charlus ne cesse de se métamorphoser, devient en quelque sorte le centre fixe, « hors du temps », autour duquel gravitent les personnages inscrits dans le Temps.

À l'inverse, par la manière dont se rencontrent et se nourrissent mutuellement la fiction intérieure du Narrateur et les « théâtres » dont il est spectateur, il est clair que, loin de se désolidariser des personnages qu'il observe, le Narrateur associe le récit de leurs aventures (qui présentent selon lui un intérêt intellectuel peu négligeable) à son propre parcours. Il considère en effet ses indiscretions comme relevant du domaine de la pure analyse et il adopte, pour

---

<sup>247</sup> « *Swann expliqué par Proust* », *Le Temps*, 12 novembre (daté du 13) 1913, *Essais et articles*, p. 253-255.



l'étude de mœurs, l'attitude de l'esthète. Le Narrateur affirme ainsi découvrir, avec l'homosexualité de Charlus, un « paysage moral<sup>248</sup> » nouveau, comme s'il s'était agi de l'étude d'une œuvre d'art. Cependant, cet intense intérêt du Narrateur pour la question (dont il décrit les « conséquences si considérables<sup>249</sup> » sur sa vie), intérêt qui seul justifie l'analepse au début de *Sodome et Gomorrhe* et donc l'isolement de l'épisode en une scène à part, rend sa posture suspecte. De fait, Marcel Muller voit dans ces épisodes, par-delà l'attitude désintéressée du Narrateur, une rencontre entre la voix narrative du Narrateur (chez Muller le Narrateur est la voix du « *je* qui porte sur son passé un regard rétrospectif ») et celle du Romancier (qui est « la présence de l'inventeur de l'histoire et de l'omniscient dans le roman, en tant que cette présence est décelable par le lecteur<sup>250</sup> ») :

La double présence du Narrateur et du Romancier dans les épisodes d'homosexualité aurait donc pour but de rendre possible l'utilisation directe de certains éléments autobiographiques tout en respectant une volonté de secret, sans rien sacrifier de la psychologie des cas pathologiques présentés<sup>251</sup>.

Sans faire entrer en ligne de compte, comme Muller, les intentions du « romancier » dans l'écriture de ces scènes, l'idée d'une conjonction entre le rôle du malade-spectateur et les enjeux du roman – dont certains thèmes à exploiter ne concordent pas directement avec le parcours personnel du *je* qui raconte – donne à la maladie une utilité nouvelle, dépassant celle de simplement circonscrire les choix de vie du héros. En effet, si la maladie sert à établir un rapport de distance

---

<sup>248</sup> *Guermantes*, p. 555.

<sup>249</sup> *Idem*

<sup>250</sup> Muller, *Les voix narratives*, p. 8.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 155.

entre le Narrateur et les diverses instances vis-à-vis desquelles il entretient un rapport problématique – la réalité extérieure, le Temps qui la gouverne, les autres personnages du roman –, elle sert aussi à établir un rapport de contiguïté et à justifier le rôle paradoxal du héros-spectateur au sein de scènes qui n’existent, finalement, que grâce au regard qu’il pose sur elles. La maladie n’est donc pas seulement ce qui coupe le Narrateur du monde (et donc du récit de son parcours vers l’écriture), elle est aussi utilisée comme moyen d’entrée dans ces récits « parallèles » qui grossissent le roman. Il est en effet intéressant de noter que ce rôle particulier du Narrateur-malade est aussi exploité, mais dans une moindre mesure, dans les grandes scènes de salon. Par exemple, au salon de Mme de Villeparisis, dans *Le côté de Guermantes*, le rôle discret du Narrateur, qui ne donne jamais à voir ses propres actions mais seulement les paroles et les attitudes des autres personnages, est soudainement justifié par l’intervention de Saint-Loup qui, ne laissant pas le temps au Narrateur de répondre à Mme de Guermantes, « alimente » la conversation en soulignant le mauvais état de santé de son ami : « Il ne va pas très bien, il est un peu fatigué; du reste, il irait peut-être mieux s’il te voyait plus souvent, car je ne te cache pas qu’il aime beaucoup te voir.<sup>252</sup> »

### 3. La fin de l’insouciance

Lorsqu’après une longue réflexion sur l’art et la littérature dans la bibliothèque des Guermantes le Narrateur rejoint enfin les convives dans le salon, il est saisi par le spectacle des invités vieillissants s’étant tous « “fait une tête”,

---

<sup>252</sup> *Guermantes*, p. 245.

généralement poudrée et qui les changeait complètement.<sup>253</sup> » Ayant l'impression d'avoir pénétré sur la scène d'un théâtre, ou de s'être immiscé au sein d'un bal costumé<sup>254</sup>, le Narrateur ne se lasse pas de noter les ravages du Temps sur les visages de tous ces gens qu'il a connus autrefois. Après plusieurs années passées dans l'isolement d'une maison de santé, le Narrateur reprend tout naturellement son rôle de spectateur : observateur minutieux des êtres qui l'entourent, de leurs vices et de leurs secrets, il se sent lui-même, comme par le passé, à l'abri des regards. En effet, comme il se situe toujours, de par son statut de « malade », dans une sphère temporelle en marge de ce Temps de la mort qu'il voit inscrit sur tous les visages (alors que lui-même, rappelons-le, a gardé sa chevelure noire<sup>255</sup>), le Narrateur évolue au sein des invités comme il se promènerait sur la scène d'un petit théâtre, théâtre lui permettant de saisir les « vérités importantes et dignes de cimenter [son] œuvre<sup>256</sup> ».

Le choc est total lorsqu'un « bienveillant », venant lui demander des nouvelles de sa santé, lui révèle qu'il est perçu par tous comme un homme d'un certain âge<sup>257</sup>. Cette révélation, suivie par plusieurs remarques du même ordre, frappe le Narrateur « comme les trompettes du Jugement<sup>258</sup> » :

Alors moi qui depuis mon enfance vivais au jour le jour, ayant reçu d'ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m'aperçus pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce que me bouleversa par la révélation qu'il avait passé aussi pour moi.

---

<sup>253</sup> *Temps retrouvé*, p. 227.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 238 : « Je n'avais pas un cheveu gris, ma moustache était noire ».

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 233.

Et indifférente en elle-même, leur vieillesse me désolait en m'avertissant des approches de la mienne.<sup>259</sup>

Cette brusque entrée dans le Temps, qui place pour la première fois le Narrateur devant la certitude de sa propre mort, s'accompagne presque aussitôt d'un profond discrédit de la façon dont il a mené sa vie jusque-là :

[U]n homme qui depuis son enfance vise une même idée, auquel sa paresse même et jusqu'à son état de santé, en lui faisant remettre sans cesse les réalisations, annule chaque soir le jour écoulé et perdu, si bien que la maladie qui hâte le vieillissement de son corps retarde celui de son esprit, est plus surpris et plus bouleversé de voir qu'il n'a cessé de vivre dans le Temps, que celui qui vit peu en soi-même, se règle sur le calendrier, et ne découvre pas d'un seul coup le total des années dont il a poursuivi quotidiennement l'addition. Mais une raison plus grave expliquait mon angoisse ; je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extra-temporelles<sup>260</sup>.

Plutôt que de voir son état de malade comme étant ce qui lui a permis de vivre de multiples vies par la force de son imagination, le Narrateur perçoit soudain, devant le « temps réel » du travail qu'il veut accomplir, le vide du « temps de la maladie ». Ce renversement des pôles redonne à la vision du Temps de M. de Norpois, autrefois si déprimante, sa légitimité : le Temps est avant tout une force d'ordonnement de la vie qu'il faut savoir utiliser à bon escient. Cette conception du Temps appelle donc à la productivité plutôt qu'à la contemplation. Que le corps vieillisse n'est pas réellement ce qui préoccupe le Narrateur, mais bien de constater, par ce signe extérieur, la finitude de sa propre vie et donc du Temps qui lui reste pour écrire son œuvre. Un esprit encore « jeune » dans un

---

<sup>259</sup> *Temps retrouvé*, p. 233.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 236.

corps devenu vieux n'est plus le symbole d'un Temps vaincu, mais bien d'un Temps perdu.

Ainsi, malgré toute une vie passée dans une « réalité extra-temporelle » créée grâce aux possibilités d'un temps de la maladie, le Narrateur voit son système de vie s'effondrer devant la seule réalité possible, celle qu'impose le calendrier. En reportant toujours au lendemain le début de sa « vraie vie », le Narrateur avait cru pouvoir vaincre le spectre de la mort, présent au détour de chaque action posée, de chaque désir accompli. Or, voici que devant les têtes presque momifiées des convives de la matinée, le Narrateur comprend que malgré ses efforts, la mort est aussi inscrite en lui. Une vie passée dans l'oisiveté ne l'aura pas, tout compte fait, préservé de cette fatalité. Au contraire, comme le destin de Mme d'Arpajon en témoigne, une vie passée à n'accomplir que des actes futiles n'immunise pas l'être de la mort, mais précipite plutôt sa disparition. Morte « d'une façon tout à fait insignifiante<sup>261</sup> » selon Mme de Saint-Euverte, Mme d'Arpajon ne connaît en guise de gloire posthume que celle de servir de triste représentante de ces vies superflues dont l'existence ou la disparition ne sont accompagnées que de l'indifférence la plus totale.

Ayant enfin « retrouvé » le Temps et la conscience de la mort, le Narrateur change aussi la perception qu'il avait de sa maladie. Celle-ci, découvre-t-il alors, n'a jamais été ce qui pouvait le préserver de la mort, mais au contraire, comme cela a été le cas pour sa grand-mère, ce qui ne pouvait que la hâter :

Oui, à cette œuvre, cette idée du Temps que je venais de former disait qu'il était temps de m'y mettre. Il était grand temps ; mais, et cela justifiait l'anxiété qui s'était emparée de

---

<sup>261</sup> *Temps retrouvé*, p. 284.

moi dès mon entrée au salon, quand les visages grimés m'avaient donné la notion du temps perdu, était-il temps encore et même étais-je encore en état ? [...] D'abord, du moment que rien n'était commencé, je pouvais être inquiet, même si je croyais avoir encore devant moi, à cause de mon âge, quelques années, car mon heure pouvait sonner dans quelques minutes. Il fallait partir en effet de ceci que j'avais un corps, c'est-à-dire que j'étais perpétuellement menacé d'un double danger, extérieur, intérieur<sup>262</sup>.

Placé devant l'idée de sa propre mort, idée qu'il accepte peu à peu (« Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour<sup>263</sup> »), le Narrateur, par un renversement de valeurs, voit dans l'aggravation de sa maladie la seule menace réelle à l'intégrité de son être. La mort, transcendée par l'œuvre à venir, n'est plus perçue, comme autrefois, comme étant destructrice de l'identité profonde de l'être. Au contraire, adoptant *in extremis* la position de l'écrivain Bergotte, qui croyait à la survie de l'écrivain par ses livres, le Narrateur craint désormais moins de mourir que de laisser derrière lui une œuvre inachevée.

Or, seule la maladie fait obstacle à cette œuvre à venir : « Chez moi les forces de l'écrivain n'étaient plus à la hauteur des exigences égoïstes de l'œuvre.<sup>264</sup> » S'oppose alors à la « fausse » quête, par le biais de la maladie, d'un temps affranchi de la mort, la quête d'un temps « retrouvé » grâce à la littérature : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature.<sup>265</sup> » Selon cette perspective, le « temps retrouvé » est vécu comme un dépassement du « temps de la maladie ». Cette vision corrobore les études sur le thème de la maladie du Narrateur que nous avons

---

<sup>262</sup> *Temps retrouvé*, p. 340.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>264</sup> *Idem*

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 202.

signalées dans le premier chapitre. Par exemple, pour Michèle Wilson, c'est la révélation sur l'art qui seule donne sens aux symptômes de la maladie qui jalonnent le parcours du Narrateur<sup>266</sup>, car chaque symptôme est ce qui permet au héros d'être confronté à un aspect de l'œuvre à venir : « Ainsi, le malaise précède toujours l'appréhension intellectuelle du contenu de la révélation. Bien plus [...], le malaise semble contenir ce savoir.<sup>267</sup> » Le « temps perdu » de la vie du malade se présente alors uniquement comme une « quête de l'exhaustivité<sup>268</sup> » préparant le Narrateur à sa tâche d'écrivain.

Plutôt que de considérer le renversement de valeurs qui s'opère à la fin du roman comme le dépassement de la maladie par l'écriture ou comme l'aboutissement d'une vocation cachée, nous voudrions y voir simplement la marque d'un nouveau rapport au monde qui rend le rôle de la maladie désuet. Grand malade par choix bien plus que par destin, le Narrateur se sert en effet de sa maladie, jusqu'à la révélation finale, comme d'un moyen de médiation entre la réalité et lui-même. Or, la réalité, telle que perçue par le Narrateur-malade, en est une où écrire est impossible, puisqu'une survie par les livres importe peu à celui qui veut conserver intactes toutes les parties de son être<sup>269</sup>. Au cœur de son rapport douloureux au Temps se trouvait en effet inscrit un problème identitaire dont les

---

<sup>266</sup> Wilson, « Proust et la neurasthénie », p. 361.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>268</sup> Voir *Ibid.*, p. 365-366.

<sup>269</sup> Voir à ce sujet le passage tiré d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 239, passage déjà cité dans le chapitre II : « Peut-être que cet effroi que j'avais – qu'ont tant d'autres – de coucher dans une chambre inconnue, peut-être cet effroi n'est-il que la forme la plus humble, obscure, organique, presque inconsciente, de ce grand refus désespéré qu'opposent les choses qui constituent le meilleur de notre vie présente à ce que nous revêtions mentalement de notre acceptation la formule d'un avenir où elles ne figurent pas ; [...] refus qui était encore au fond de la difficulté que j'avais à penser à ma propre mort ou à une survie comme celle que Bergotte promettait aux hommes dans ses livres, dans laquelle je ne pourrais emporter mes souvenirs, mes défauts, mon caractère qui ne se résigneraient pas à l'idée de ne plus être et ne voulaient pour moi ni du néant, ni d'une éternité où ils ne seraient plus. »

enjeux s'étaient trouvés aplanis dès lors que le Narrateur avait décidé de se réfugier dans sa maladie.

Le Narrateur-écrivain, au contraire, plutôt que de s'esquiver dans l'irréel, résout le problème de l'identité toujours fuyante de l'être par l'art. Joshua Landy, dans une étude sur les enjeux philosophiques auxquels fait face le « moi » proustien inscrit dans le Temps, décrit la solution métaphysique trouvée par le Narrateur-écrivain, qui, soudain, au lieu de la discontinuité de son identité, prend conscience de la continuité du *regard* à travers lequel il a pu, tout ce temps, observer les changements de son être<sup>270</sup>. Le Narrateur de dire, confirmant ce point de vue :

De même que, dans tout le cours de notre vie, notre égoïsme voit tout le temps devant lui les buts précieux pour notre moi, mais ne regarde jamais ce *Je* lui-même qui ne cesse de les considérer, de même le désir qui dirige nos actes descend vers eux, mais ne remonte pas à soi, soit que, trop utilitaire, il se précipite dans l'action et dédaigne la connaissance, soit recherche de l'avenir pour corriger les déceptions du présent, soit que la paresse de l'esprit le pousse à glisser sur la pente aisée de l'imagination plutôt qu'à remonter la pente abrupte de l'introspection<sup>271</sup>.

En outre, le renversement des pôles qui s'effectue, une fois sa vocation embrassée par le Narrateur, témoigne non seulement d'un profond désaveu de la manière dont il avait auparavant mené sa vie, puisque c'est toute sa façon de concevoir le rapport de l'être au Temps qui a changé, mais aussi de l'incompatibilité entre le mode de vie « oisif » du malade et celui, « productif », de l'écrivain : « au lieu de travailler j'avais vécu dans la paresse, dans la dissipation

---

<sup>270</sup> Joshua Landy, « “Les Moi en Moi” : The Proustian Self in Philosophical Perspective », *New Literary History*, vol. 3, no 1, p. 105-106.

<sup>271</sup> *Albertine disparue*, p. 48.



des plaisirs, dans la maladie, les soins, les manies, et j'entreprenais mon ouvrage à la veille de mourir, sans rien savoir de mon métier.<sup>272</sup> » Du point de vue de l'écrivain, la quête « véritable » d'une vie productive a toujours été empêchée par la vie dans la maladie. Au lieu de préparer le Narrateur à son métier d'écrivain, la maladie lui avait permis de dévier du droit chemin : c'est pourquoi ce n'est qu'en travaillant contre la maladie que le Narrateur peut se mettre au travail de l'écriture.

L'incompatibilité des deux modes de vie se présente alors, au sein du roman, comme la concurrence de deux temporalités impossibles à réconcilier : celle du Narrateur-malade, créatrice de son propre espace de fiction, et celle du Narrateur-écrivain, dont le récit est celui de la vocation d'écrivain. Ainsi, là où, grâce à la maladie, le Narrateur avait non seulement l'illusion de vivre dans un temps affranchi de la mort, mais se maintenait « réellement » dans une temporalité différente de celle dans laquelle étaient inscrits les autres personnages, sa décision d'entreprendre un travail d'écrivain rompt le charme et l'inscrit de nouveau dans le Temps, le faisant ainsi évoluer dans la même temporalité que les autres personnages du roman. Alors que quelque temps auparavant il pouvait espionner Charlus en toute impunité, sans jamais se faire remarquer, la maladie créant autour de lui un espace fictionnel le mettant à l'abri, en tant que spectateur, non seulement des regards des « acteurs » mis en scène, mais aussi de tout jugement moral, son entrée dans le Temps le transforme en objet de curiosité pour les autres tout autant que les autres l'ont toujours été pour lui. C'est ainsi qu'à cette dernière matinée chez les Guermantes, chacun de ses gestes est accompagné de murmures et de rires moqueurs qui, en effaçant la distance auparavant maintenue entre lui et

---

<sup>272</sup> *Temps retrouvé*, p. 346

les autres, lui permet de poser sur sa propre personne le regard lucide de celui qui n'est plus enfermé dans une conception figée de lui-même, mais qui, au contraire, sait prendre de la distance : « Si j'avais fini par enregistrer [...] certains changements, qui s'étaient faits depuis ma première enfance, c'était tout de même des changements maintenant très anciens. J'en étais resté à celui qui faisait qu'on avait dit un temps, presque en prenant de l'avance sur le fait : "C'est maintenant presque un grand jeune homme." Je le pensais encore, mais cette fois avec un immense retard. Je ne m'apercevais pas combien j'avais changé.<sup>273</sup> »

Étant devenu l'égal des autres, ne pouvant plus user des privilèges associés à sa condition de « malade » (c'est-à-dire un espace protégé lui permettant de vivre sans justification – autre que celle de la maladie – dans la solitude), le Narrateur doit aussi apprendre à délimiter lui-même les frontières de son espace de travail : « Même chez moi, je ne laisserais pas de gens venir me voir dans mes instants de travail, car le devoir de faire mon œuvre primait celui d'être poli ou même bon. Ils insisteraient sans doute, eux qui ne m'avaient pas vu depuis si longtemps, venant me retrouver ou me jugeant guéri, venant quand le labeur de leur journée ou de leur vie était fini ou interrompu<sup>274</sup> ».

L'entrée dans le Temps du Narrateur-écrivain se négocie donc, paradoxalement, à la fois comme une entrée dans un temps de la création « productive » et comme un renoncement au temps inépuisable du désir. Le temps du travail, contrairement au temps de « l'attente pour l'attente », devient alors celui d'une mort en sursis :

---

<sup>273</sup> *Temps retrouvé*, p. 238.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 292.

Je me disais non seulement : « Est-il encore temps ? » mais « Suis-je encore en état ? » La maladie qui, en me faisant, comme un rude directeur de conscience, mourir au monde, m'avait rendu service [...] la maladie qui, après que la paresse m'avait protégé contre la facilité, allait peut-être me garder contre la paresse, la maladie avait usé mes forces, et comme je l'avais remarqué depuis longtemps, notamment au moment où j'avais cessé d'aimer Albertine, les forces de ma mémoire<sup>275</sup>.

Il est intéressant de noter que cette mort en sursis n'est pas seulement le destin du personnage vivant sous la loi du Temps, mais devient aussi celui du roman même qui, avec l'avènement de la vocation, doit inévitablement s'achever. En effet, bien que le temps de la maladie ne puisse produire que ce que Hegel nomme la « *Freude* », c'est-à-dire « la joie pure de l'artiste inactif<sup>276</sup> », contrairement à l'écriture qui, elle, mène à la « *Befriedigung*, c'est-à-dire à la satisfaction de l'homme d'action qui mène à bien son entreprise<sup>277</sup> », le temps de la maladie a, du point de vue narratif, un grand avantage sur celui de l'écriture : celui de faire perdurer le roman.

On a vu que la maladie, dans certaines scènes où le Narrateur est mis en position de spectateur de la vie des autres, servait de pivot entre son monde intérieur et celui de la réalité dans laquelle il évolue, jouant ainsi un rôle dans l'économie narrative, temporelle et structurante du roman. La temporalité du récit et la temporalité du Narrateur-malade se rejoignent souvent pour ne former qu'un seul espace fictionnel, car les enjeux du roman deviennent souvent ceux du héros et vice-versa. Ainsi, la « dimension “d'interminabilité”<sup>278</sup> » du roman, qui grossit

---

<sup>275</sup> *Temps retrouvé*, p. 349.

<sup>276</sup> Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 41.

<sup>277</sup> *Idem*

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 260.

de l'intérieur, pourrait être associée à la sensation intime du Narrateur-malade de mener une vie dépourvue de toute utilité:

le destin m'eût-il accordé cent ans de vie de plus, et sans infirmités, il n'eût fait qu'ajouter des rallonges successives à une existence toute en longueur, dont on ne voyait même pas l'intérêt qu'elle se prolongeât davantage, à plus forte raison longtemps encore<sup>279</sup>.

À l'inverse, dès lors que le Narrateur « sort » du temps de la maladie, on peut remarquer, à l'instar de Gérard Genette, comment « l'impatience » et « l'angoisse » du narrateur-scripteur d'achever son récit, « de sauter au dénouement<sup>280</sup> », précipite et surcharge les dernières scènes du roman. Autrement dit, du moment que la maladie permet au Narrateur de « perdre son temps », elle fait en quelque sorte « gagner du temps » au roman.

L'espace temporel créé par la maladie, qui lie temps de la maladie et temps du récit, permet donc de mieux cerner ce que Genette nomme la temporalité « de la narration elle-même<sup>281</sup> » :

Interpolations, distorsions, condensations, le roman proustien est sans doute, comme il l'affiche, un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux : *perversi*. Comment ne pas parler à son propos, comme son auteur à propos du rêve – et non peut-être sans quelque arrière-pensée de rapprochement –, du « jeu formidable qu'il fait avec le Temps »<sup>282</sup> ?

Or, cette exploration, par le roman, d'un Temps qui, plutôt que de guider et de circonscrire le parcours du héros, est au contraire dominé, subverti ou,

---

<sup>279</sup> *Temps retrouvé*, p. 172.

<sup>280</sup> G. Genette, *Figures III*, p. 180.

<sup>281</sup> *Idem*

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 182.

mieux, inventé et enrichi par ses jeux avec la réalité, son rôle effacé d'observateur, élève donc en quelque sorte le Narrateur-malade, avant même qu'il ne découvre les vérités de l'art, à un statut comparable à celui de l'écrivain.

## CONCLUSION

### UN TEMPS QUI TOURNE A VIDE ?

Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse plus leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir entrer jamais en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation<sup>283</sup>.

Pour le Narrateur-écrivain qui saura, à travers la littérature, redonner sens aux années passées dans la maladie, il n'existe plus de temps perdu, mais seulement un temps à retrouver. La maladie, en traçant pour le héros un parcours inattendu, n'a donc pas uniquement été un obstacle à l'accomplissement de la vocation, mais aussi ce à travers quoi le Narrateur a pu découvrir les vérités et les lois nécessaires à l'éclosion même de l'œuvre d'art. Cependant, pour que cette œuvre s'écrive, il faudra encore que le Narrateur, à la veille d'entreprendre son projet d'écriture, parvienne à surmonter les difficultés imposées par la maladie, qui peut à tout moment l'emporter. Autrement dit, tant que l'œuvre n'est pas achevée, la maladie reste un obstacle pour l'écrivain et la vie passée dans la maladie, un temps dilapidé en pure perte : même en fournissant en partie les « matériaux » de

---

<sup>283</sup> *Temps retrouvé*, p. 206.

l'œuvre littéraire, elle reste une expérience dont les bénéfices sont, au final, oubliés. Cet oubli témoigne moins de l'insignifiance de la vie de malade en regard de la vie d'écrivain que de la profonde culpabilité du Narrateur, qui porte le héros à maintes reprises à réinterpréter et à pervertir son expérience de malade. En effet, comme le Narrateur ne serait pas parvenu à se maintenir dans un « temps de la maladie » sans l'aide et le sacrifice de ses proches, en particulier de sa grand-mère et d'Albertine, la vie de malade est lentement devenue le symbole, non plus d'une bienheureuse insouciance, mais d'une faute inexpiable : « Et ainsi il me semblait que par ma tendresse uniquement égoïste j'avais laissé mourir Albertine comme auparavant j'avais assassiné ma grand-mère<sup>284</sup> ».

Or, cette culpabilité à l'endroit de ceux qui l'ont soutenu dans la maladie au détriment de leur propre santé, glorifie l'expérience de la souffrance du deuil au détriment de l'expérience de la maladie, qui n'est alors plus perçue comme l'expression d'un temps affranchi de la mort, mais comme l'expression d'un temps qui tourne à vide. C'est ainsi que la scène de la première nuit à Balbec, où l'adolescent angoissé devant la mort d'un de ses « moi » avait réussi à devenir, pour toute la durée du séjour, le malade aimé et dorloté par sa grand-mère, est ensuite réinterprétée, puis condamnée par le Narrateur qui, dans *Sodome et Gomorrhe*, passe une première nuit au Grand Hôtel de Balbec, où il ressent pour la première fois non seulement la douleur du deuil de sa grand-mère, mais celle, encore plus aiguë et donc plus importante, de la culpabilité :

Au lieu des plaisirs que j'avais eus depuis quelque temps, le seul qu'il m'eût été possible de goûter en ce moment c'eût été, retouchant le passé, de diminuer les douleurs que ma

---

<sup>284</sup> *Albertine disparue*, p. 83.

grand-mère avait autrefois ressenties. Or, je ne me la rappelais pas seulement dans cette robe de chambre, vêtement approprié, au point d'en devenir presque symbolique, aux fatigues, malsaines sans doute, mais douces aussi, qu'elle prenait pour moi ; peu à peu voici que je me souvenais de toutes les occasions que j'avais saisies, en lui laissant voir, en lui exagérant au besoin mes souffrances, de lui faire une peine que je m'imaginai ensuite effacée par mes baisers comme si ma tendresse eût été aussi capable que mon bonheur de faire le sien [...] <sup>285</sup>.

L'exultation du Narrateur-malade, explorant, lors de son premier séjour à Balbec, la réalité imaginaire de jeux et de promenades avec ses amies, trouve seulement écho, lors du second séjour, dans d'horribles cauchemars <sup>286</sup> qui rappellent constamment le héros à la souffrance d'avoir précipité, par ses exigences de malade, la mort de sa grand-mère <sup>287</sup>. Cette souffrance, contrairement à la joie du Narrateur-malade encore « innocent », est pour l'écrivain en devenir la seule expérience susceptible de dégager « un peu de vérité un jour <sup>288</sup> ».

Après la mort d'Albertine, le Narrateur lie de nouveau le temps passé dans la maladie au sentiment d'une vie gaspillée. Sans ses « gardes-malades », auxquelles étaient fortement associées les différentes manies et habitudes du malade <sup>289</sup>, les possibilités du temps de la maladie s'effritent, car leurs enjeux ne présentent plus aucun intérêt. Le « temps de la maladie », vidé de son utilité, devient, plutôt qu'un temps de la résistance, un temps détraqué, qui agit sur le Narrateur « comme une brume épaisse sur l'océan, et qui supprime les points de

---

<sup>285</sup> *Sodome*, p. 155.

<sup>286</sup> Voir notamment *ibid.*, p. 156-159, p. 175-176, p. 178-179.

<sup>287</sup> À cet égard, voir *ibid.*, p. 172-175, où le Narrateur apprend que sa grand-mère était déjà gravement malade lorsqu'elle prenait soin de lui pendant leur séjour à Balbec.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>289</sup> Ainsi, c'est en accomplissant ses rituels de « malade », oubliés depuis son dernier séjour à Balbec, que le Narrateur prend enfin conscience, quelques années après le fait, de la mort de sa grand-mère.



repère des choses<sup>290</sup> ». Abandonnant sa lutte véritable – échapper à la mort en créant un temps immobile et prolifique –, le Narrateur vogue alors au gré d’une vie qui lui apparaît comme quelque chose « d’aussi inutile dans l’avenir que long dans le passé, quelque chose que la mort pourrait aussi bien terminer ici ou là, sans nullement le conclure, que ces cours d’histoire de la France qu’en rhétorique on arrête indifféremment, selon la fantaisie des programmes ou des professeurs, à la Révolution de 1830, à celle de 1848, ou à la fin du Second Empire.<sup>291</sup> »

Paradoxalement, l’œuvre d’art, symbole du temps retrouvé et de la victoire ultime du Narrateur sur sa maladie, se trouve aussi, en regard de la « faute », frappée d’insignifiance, ou, du moins, est perçue comme une expiation insuffisante :

J’avais beau croire que la vérité suprême de la vie est dans l’art, j’avais beau, d’autre part, n’être pas plus capable de l’effort de souvenir qu’il m’eût fallu pour aimer encore Albertine que pour pleurer encore ma grand-mère, je me demandais si tout de même une œuvre d’art dont elles ne seraient pas conscientes serait pour elle, pour le destin de ces pauvres mortes, un accomplissement. Ma grand-mère que j’avais, avec tant d’indifférence, vue agoniser et mourir près de moi ! Ô puissé-je, en expiation, quand mon œuvre serait terminée, blessé sans remède, souffrir de longues heures, abandonné de tous, avant de mourir<sup>292</sup> !

Nul triomphalisme, donc, de la part du Narrateur-écrivain qui, ayant supplanté la « paresse » et la vie « oisive » du malade, entreprend de poursuivre sa vocation. Philippe Chardin remarque d’ailleurs : « dans *Le temps retrouvé*, l’interrogation du Narrateur (que les exégètes “optimistes” de la *Recherche* ont tendance à oublier) : “À quoi bon faisais-je cela ?” ne semble nullement exclure

---

<sup>290</sup> *Albertine disparue*, p. 174.

<sup>291</sup> *Idem*

<sup>292</sup> *Temps retrouvé*, p. 209.

l'hypothèse que l'art et la littérature soient eux aussi, en définitive, entreprises vaines<sup>293</sup> ». Le jugement que porte le Narrateur à un certain moment sur ses propres activités n'est donc jamais définitif : différentes interprétations, autant sur le temps de la maladie que sur le temps de l'écriture, coexistent sans s'annuler.

En montrant, plutôt que sa fonction herméneutique pour l'œuvre à venir, les choix et les possibilités que la maladie offre au héros proustien, nous avons pu explorer, au cours de ce mémoire, comment la maladie du Narrateur ne devient signifiante que dans la mesure où elle sert à définir le personnage dans le Temps – autant celui du récit que celui de la « réalité ». En effet, les différentes tentatives d'interprétations, de la part du héros lui-même autant que des autres personnages, qui veulent tous établir l'origine de la maladie pour mieux la soigner et la dépasser, montrent que la maladie est, en soi, un objet insaisissable. La vie du malade ne symbolise pas seulement la nature conflictuelle des rapports du Narrateur aux autres personnages, ou son incapacité à vivre normalement, elle est aussi l'expression d'un rapport au monde choisi par le héros. Ce rapport au monde, en n'étant nullement guidé par une volonté de devenir écrivain, fournit les « aliments » qui nourriront le roman. Les multiples digressions temporelles rendues possibles grâce à la maladie, en plus de fournir la matière aux différentes fictions auxquelles assiste le héros – autant dans son lit de malade que lors de ses aventures d'espionnage –, renseignent donc sur la fonction première de la maladie dans la structure du roman : créer, grâce au temps de la maladie, un temps expansible.

---

<sup>293</sup> P. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse*, p. 325.

En d'autres termes, la présence de la maladie dans la vie du Narrateur ne sert pas uniquement à faire le récit d'un parcours aveugle vers une vocation qui seule saura justifier le temps perdu, elle sert aussi, pour reprendre les termes d'Isabelle Daunais dans *Les grandes disparitions*, à permettre l'existence d'un roman où « [l]a lutte ne consiste plus à faire œuvre dans le temps et dans l'histoire, mais à (re)trouver l'histoire et le temps.<sup>294</sup> » Ainsi, en se cachant derrière les symptômes de sa maladie, le Narrateur ne fait pas que perdre son temps et fuir la réalité d'une vie pour laquelle il ne se sent pas fait, il cherche surtout à trouver et retrouver un temps au sein duquel il pourra maintenir entiers à la fois l'ensemble de son être et l'intégrité du monde.

---

<sup>294</sup> I. Daunais, *Les grandes disparitions*, p. 62.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Corpus primaire

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*, édition présentée et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1987, 527 p.

PROUST, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Louis Rey, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, 568 p.

PROUST, Marcel. *Le côté de Guermantes*, édition présentée par Thierry Laget, établie et annotée par Thierry Laget et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1988, 765 p.

PROUST, Marcel. *Sodome et Gomorrhe*, édition présentée, établie et annotée par Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, 648 p.

PROUST, Marcel. *La prisonnière*, édition présentée, établie et annotée par Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1989, 465 p.

PROUST, Marcel. *Albertine disparue*, édition présentée, établie et annotée par Anne Chevalier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, 364 p.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*, édition présentée par Pierre-Louis Rey, établie par Pierre-Edmond Robert et annotée par Jacques Robichez, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1990, 447 p.

## 2. Corpus secondaire

BECKETT, Samuel. *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, 123 p.

CHARDIN, Philippe. *Le roman de la conscience malheureuse. Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1999, 336 p.

DAUNAIS, Isabelle. *Les grandes disparitions, essai sur la mémoire du roman*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du Texte », 2008, 127 p.

DOUBROVSKY, Serge. *La place de la madeleine : Écriture et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974, 199 p.

FINN, Michael R. *Proust, the Body and Literary Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 207 p.

FLADENMULLER, Frédéric. *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne : Théorie de narratologie caractérologique*, New York, Lang, 1994, 142 p.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, 288 p.

GHÉON, Henri. « Du Côté de chez Swann (À la recherche du Temps Perdu), par Marcel Proust », *La Nouvelle Revue Française*, no LXI, 1<sup>er</sup> janvier 1914, p. 139-142.

GOUJON, Francine. « Sodome et Gomorrhe I : un lieu racinien », dans *Originalités proustiennes*, sous la direction de Philippe Chardin, Paris, Éditions Kimé, 2010, p. 161-174.

HENRY, Anne. « Proust du côté de Schopenhauer », dans *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 149-164.

LANDY, Joshua. « “Les Moi en Moi” : The Proustian Self in Philosophical Perspective », *New Literary History*, vol. 3, no 1, 2011, p. 91-132.

MILLY, Jean. « Le style de la maladie chez Proust », *Bulletin Marcel Proust*, vol. 43, 1993, p. 58-71.

MULLER, Marcel. *Les voix narratives dans « La recherche du temps perdu »*, Genève, Droz, 1965, 187 p.

POULET, Georges. *Études sur le temps humain*, tome 1, Paris, Plon, coll. « 10/18 », 1972, 441 p.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1984, 300 p.

SCHMID, Marion. *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008, 258 p.

WILSON, Michèle, « Proust et la neurasthénie », Thèse de doctorat, Université Paris IV- Sorbonne, 2006, 394 p.

WRIGHT, Donald. *Du discours médical dans « À la recherche du temps perdu »*. *Science et souffrance*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Champion, 2007, 460 p.

YOSHIBA, Jo. « Proust et la maladie nerveuse », dans « *A la recherche du temps perdu* » : *des personnages aux structures*, Pierre-Edmond Robert (dir.), Paris, Lettres Modernes Minard, 1992, p. 97-110.

ZIMA, P.-V. *Le désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1973, 315 p.

### 3. Autres ouvrages utilisés

BRISSAUD, Édouard. *Leçons sur les maladies nerveuses*, Paris, Masson, 1895, 668 p.

MUSIL, Robert. *L'homme sans qualités*, tome 1, traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 442 p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Ecce homo, suivi de Poésies*, traduit de l'allemand par Henri Albert, Paris, Mercure de France, 1909, 299 p.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. « Ecce homo », dans *Der Fall Wagner ; Götzen-Dämmerung ; Der Antichrist ; Ecce homo ; Dionysos-Dithyramben ; Nietzsche contra Wagner*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag ; Berlin, New York, De Gruyter, 1999, p. 255-374.

NORDAU, Max. *Dégénérescence*, traduit de l'allemand par Auguste Dietrich, Paris, Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1895, 2 vol.

PROUST, Adrien et Gilbert BALLEST. *L'hygiène du neurasthénique*, Paris, Masson, coll. « Bibliothèque d'hygiène thérapeutique », 1897, 282 p.

PROUST, Marcel. *Correspondance XIII : 1914*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1985, 439 p.

PROUST, Marcel. *Essais et articles*, présentation de Thierry Laget ; édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, 499 p.

RIBOT, Théodule. *Les maladies de la volonté*, Paris, s.n., 1884, 180 p.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation I*, traduit de l'allemand par Christian Sommer, Vincent Stanek et Marianne Dautrey, annoté par Vincent Stanek, Ugo Batini et Christian Sommer, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais inédit », 2009, 1134 p.