



> Le lycée Chateaubriand

Alain Trouvé : Puissances et impuissances de l'imagination dans *Un amour de Swann*.

Conférence prononcée au Lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 7 novembre 2006.

Mise en ligne le 9 novembre 2006.

Alain Trouvé est professeur agrégé de lettres. Il enseigne au Lycée Chateaubriand, dans la classe préparatoire à l'École normale supérieure de Lyon.

© : Alain Trouvé.

Voir, sur ce même site, la conférence d'Alain Trouvé « Parole mesurée et démesure de la parole dans *Gargantua* ».

Contact : écrire au CRU de Chateau, qui transmettra.

---

## **Puissances et impuissances de l'imagination dans *Un amour de Swann***

### *I. À quels titres...*

« Imaginaire et imagination dans *Un Amour de Swann* » tel était le titre que j'avais initialement proposé pour cette réflexion sur ce chapitre détaché du premier volet de *À la recherche du temps perdu* inscrit au programme des classes scientifiques. Je ne le renie pas, et pourrais du reste toujours le maintenir — bien que j'entende mieux souligner, avec ce nouvel intitulé, le lien que je me suis efforcé de tisser avec le sujet qui intéresse au premier chef nos étudiants. Je tiens d'ailleurs à insister sur le fait que je m'adresse en priorité à ce jeune public et ne prétends en aucun cas offrir des vues originales sur un auteur difficile qui, comme chacun sait, a mérité de grands critiques.

Je reviens aux raisons pour lesquelles j'avais d'abord envisagé, avant même d'avoir relu un texte que je n'avais pas fréquenté depuis plusieurs années, de faire voisiner, pour les mieux distinguer, ces deux termes : *imaginaire* et *imagination*. Loin de

m'inquiéter de leur polysémie et des acceptions différentes qui peuvent être les leurs dans des disciplines aussi diverses que l'esthétique, la psychologie, la psychanalyse, la philosophie, la médecine, etc., je les entendais *a priori*, suivant l'usage commun, comme s'appliquant, pour « l'imaginaire », à la sphère des représentations, des productions imagées dont le rapport avec la réalité, lorsqu'il est distendu à l'extrême, tend à les faire disqualifier par la raison comme *illusions*, et pour « l'imagination », à la faculté de produire des images, cette fois valorisées lorsque leur distance par rapport à la réalité se voit au contraire saluée comme une marque d'originalité et un talent d'invention. Il est ainsi devenu courant, du moins après l'âge classique, de considérer l'imagination — et nous allons justement dire ce Proust nous invite à en penser — comme le moteur de la fiction romanesque et plus généralement comme la source de toute création *poétique* (voire de toute découverte scientifique).

Je n'ai aucunement l'intention de creuser au-delà de ces définitions élémentaires, l'idée de départ, en somme très évidente, et que je n'ai pas abandonnée, mais que je me suis depuis tout de même efforcé de prolonger, étant que le jaloux est un être dont l'imaginaire (l'activité de production d'images) est certes intensément sollicité, mais dont l'imagination (la faculté d'inventer) est paresseuse, pauvre, et pour tout dire à peu près nulle. Pour le jaloux, névropathe hypersensible qui vit essentiellement dans « le monde des possibles » (*Albertine disparue*, Folio, p. 196) parce qu'il passe son temps à imaginer ce que pourrait faire ou avoir fait la femme qu'il croit aimer, il n'y a en vérité que deux mondes possibles : un monde idéal où personne, sauf lui-même, ne coucherait avec sa dulcinée, et un monde infernal — Proust filant d'ailleurs à l'envi cette métaphore — où tout le monde, sauf lui, coucherait avec elle. Le constat n'est pas neuf, on en conviendra, et Prévost, par exemple, avait depuis beau temps déjà bâti sur ce thème un remarquable roman : *l'Histoire d'une Grecque moderne*.

En quoi cette problématique *nécessairement* conventionnelle de la passion jalouse donne-t-elle lieu cependant — à partir de ce repère de référence qu'est appelé à devenir « l'amour de Swann » dans l'aventure intérieure et personnelle du JE narrateur —, à des réflexions approfondies et déterminantes sur la « puissance » qu'il convient ou non de reconnaître à l'imagination dans la création artistique, et dans notre relation aux autres et au monde, autrement dit quelles autres « vérités » que celle de son propre fonctionnement la logique immuable et détraquée de l'imaginaire jaloux permet-elle de mettre au jour ? Voilà ce que je me propose de méditer avec vous.

On aura compris que j'ai préalablement pratiqué, outre celle portant sur le lexique déjà évoquée, une seconde restriction de champ, tout aussi délibérée étant donné le temps dont nous disposons. Je me limiterai de fait ici à la relation de Swann avec Odette,

sachant bien entendu que la question de l'imagination, dans ce riche petit roman placé en abyme au sein d'un immense ensemble, offre d'autres angles d'attaque, parfois plus ouverts et qui sont plus productifs, même, que celui que j'ai retenu.

Le titre de ce roman dans le roman, au demeurant, est déjà une manière de poser le problème. Sans nous arrêter à l'éventualité qu'il puisse faire référence à cet amour qu'est Swann pour la coterie mondaine qui affirme goûter son élégance et sa culture (un peu comme on dit « un amour de petit toutou »), ou qu'il mérite en effet d'être aimé (vous verrez que je prendrai plus sérieusement en compte cette hypothèse à la fin), l'emploi du mot amour fait problème dès lors qu'il est évident que ce qu'éprouve Swann pour Odette n'est pas de l'amour (en tout cas n'est pas conforme à la représentation qu'on nous en propose ordinairement). Comment, dès là, entendre ce titre, par quel « côté » l'aborder ? En se reportant d'abord au discours qui permet d'introduire, résumé par ces quatre mots *un / amour / de / Swann*, un récit apparemment digressif dans *Du côté de chez Swann*, sacrifiant dirait-on à la recette éprouvée des histoires insérées, telles qu'on en trouve dans *Don Quichotte*, par exemple, pour faire allusion à une œuvre également inscrite au programme de nos étudiants (et l'on pourrait montrer sans peine que ces dernières ne sont tout bien considéré pas plus digressives que ne l'est cet *Amour de Swann*, essentiel à l'économie du roman proustien). Voici ce que nous confie le narrateur, dans la clause du chapitre I : « C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray [...] et, par associations de souvenirs, à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance [...] » (*Du côté de chez Swann*, Folio, p. 183-184). Le plus-que-parfait « avait eu » présente l'histoire à venir selon la modalité aisément compréhensible de l'accompli ; mais il laisse peut-être également entendre par avance que, du vivant même de Swann, cette vision des choses fut « dépassée » en quelque sorte, et qu'elle est ainsi doublement projetée dans la sphère de la fiction : cet amour n'est pas seulement celui que Swann a eu et que va nous conter le narrateur, il est en même temps celui qui appartient à son propre passé et qu'à partir d'un certain moment il n'a plus éprouvé, ni même compris, la célèbre réplique finale du chapitre II qui rétrograde l'aventure passionnée au rang d'un invraisemblable égarement venant cautionner *a posteriori* la légitimité de cette hypothèse. « Un amour de Swann » définit donc, avec une implacable justesse sous sa neutralité apparente, une relation intransitive, qui de surcroît efface deux fois Odette : une fois en l'anonymant (et dans le cas où le titre la désignerait en creux, ce ne serait au mieux que comme absente), une autre fois en absolutisant un sentiment qui n'a été éprouvé que par un des deux partenaires, ce qui dénonce, en liaison avec l'idée de non réciprocité, le caractère en définitive purement *imaginaire* de

cette passion dont Swann a moins été le bénéficiaire ou la victime qu'il ne l'a inventée de toutes pièces, création en somme purement *sui generis* qui confère au *de*, dans le syntagme prépositionnel « *de Swann* », une valeur d'origine plutôt que d'appartenance.

## *II. Du pareil au même*

Commençons par rapprocher, puisque cet îlot narratif où le héros est un « IL » a pour horizon une fable incomparablement plus étendue dont le héros est un « JE », celui-là même qui nous conte l'aventure de Swann, commençons par rapprocher, disais-je, quelques traits de l'amour de Charles pour Odette, et de l'amour de Marcel pour Albertine. Soit ce passage qui se trouve dans votre livre (éd. GF, p. 244) :

Ayant ouvert le journal, pour chercher ce qu'on jouait, la vue du titre : *Les Filles de marbre* de Théodore Barrière le frappa si cruellement qu'il eut un mouvement de recul et détourna la tête. Éclairé comme par la lumière de la rampe, à la place nouvelle où il figurait, ce mot de « marbre » qu'il avait perdu la faculté de distinguer tant il avait l'habitude de l'avoir souvent sous les yeux, lui était soudain devenu visible et l'avait aussitôt fait souvenir de cette histoire qu'Odette lui avait racontée autrefois, d'une visite qu'elle avait faite au Salon du Palais de l'Industrie avec Mme Verdurin et où celle-ci lui avait dit : « Prends garde, je saurai bien te dégeler, tu n'es pas de marbre. » Odette lui avait affirmé que ce n'était qu'une plaisanterie, et il n'y avait attaché aucune importance. Mais il avait alors plus de confiance en elle qu'aujourd'hui. Et justement la lettre anonyme lui parlait d'amour de ce genre.

Un autre extrait à présent, deux mille pages plus loin, et bien des années plus tard, dans *Albertine disparue* (Folio, p. 124) :

Aussi la lecture des journaux m'était-elle odieuse, et de plus elle n'est pas inoffensive. En effet en nous, de chaque idée comme d'un carrefour dans une forêt, partent tant de routes différentes, qu'au moment où je m'y attendais le moins je me trouvais devant un nouveau souvenir. Le titre de la mélodie de Fauré, *Le Secret*, [*les journaux de l'époque publiaient régulièrement des mélodies*] m'avait mené au *Secret du roi* du duc de Broglie, le nom de Broglie à celui de Chaumont [*le duc, qui avait publié une étude historique sous le titre indiqué, était en 1878 devenu propriétaire du château à Chaumont-sur-Loire*]. [...] À ce moment j'étais frappé d'un choc si cruel que dès lors je pensais bien plus à me garer contre la douleur qu'à lui demander des souvenirs. Quelques instants après le choc, l'intelligence qui, comme le bruit du tonnerre, ne voyage pas aussi vite, m'en apportait la raison. Chaumont m'avait fait penser aux Buttes-Chaumont où Mme Bontemps m'avait dit qu'Andrée allait souvent avec Albertine, tandis qu'Albertine m'avait dit n'avoir jamais vu les Buttes-Chaumont.

Les jaloux ne sont pas seulement semblables dans *La Recherche*, ils sont identiques (même si le narrateur est un cas plus pathologique encore que son prédécesseur, la différence est de puissance ou de degré, non de nature, du moins à ce moment encore).

On l'aura noté, la lecture des journaux ne réussit pas à nos héros : elle enclenche chez eux une dérive imaginaire qui procède à partir de chaînes associatives surprenantes pour en venir, quels que soient leurs points de départ, à s'affliger des amours saphiques de partenaires jugées de moins en moins innocentes. Faut-il voir là le don partagé d'une grande puissance d'imagination dans la faculté de rapprocher, via les mots du langage écrit, des réalités très éloignées (rappelons-nous que l'histoire de Swann est venue à l'esprit du narrateur « par associations de souvenirs »), ou faut-il déceler dans ces réactions l'indice d'une tendance panique à extraire des signifiés douloureux, probablement exacts mais platement identiques, de signifiants étrangement subvertis de leur contexte ? On y reviendra. Nul n'en doute en tout cas, Swann est *littéralement* un double du héros (le semblable est le même). On en verrait encore la preuve dans le fugitif espoir, aussi vain que délirant, que, las de leurs tortures, nos deux jaloux ont formé un jour de voir mourir sans souffrances (c'est bien le moins), leurs partenaires respectives pour s'affranchir d'un nœud qu'ils n'ont ni l'un ni l'autre la force de trancher.

Quel enseignement tirer de ces rapprochements, autre que la stéréotypie symptomatique, et déjà notée, des imaginaires jaloux ? Le premier est que ce qui singularise et marginalise le jaloux (exclu de la société, incompris de ses proches, etc.) n'est qu'une forme banale de l'originalité. Il n'y a par principe aucune prédisposition particulière du jaloux à devenir un artiste, un authentique créateur, au motif qu'il se penserait un être hypersensible et donc à part ; la preuve en est que Swann demeurera un esthète indolent et jouisseur, là où le narrateur deviendra un écrivain. Pourquoi et comment s'opérera un jour cette différenciation, nous allons voir que la réponse, très longue à venir dans un roman qui conte justement l'émergence de cette « principale opposition (l'art) » (*Albertine disparue*, Folio, p. 83) entre Swann et le narrateur, est déjà inscrite dans « Un amour de Swann ».

Le second enseignement, dont ces rapprochements ne sont que l'indice le plus tangible, c'est que le roman *À la recherche du temps perdu* ne se trouve que très à l'arrière-plan fondé sur une progression dramatique, linéaire et chronologique, à laquelle il préfère la reprise avec variations de motifs fondamentaux, la grande loi de la *Recherche* étant que ce qui ordonne les rapports sociaux, et même les rapports avec soi-même (qu'on songe à l'habitude par exemple), c'est *l'imitation* (soit la puissance adverse de l'imagination) Agité, travaillé, ravagé par la violence et la facticité de ses désirs mimétiques, le personnage proustien habite un monde âpre, singulièrement dépourvu d'imagination (mais pas forcément de grands artistes), et qui ressemble fort à cet égard à celui des *Mémoires* de Saint-Simon ; le désir de s'y distinguer y est en effet la chose du monde la mieux partagée.

Est-ce à dire que l'invention romanesque fera prévaloir l'imagination créatrice contre cet univers presque entièrement dominé par la loi de l'imitation ? L'idée n'est pas défendable en ces termes. Puissance d'égarement, « maîtresse d'erreur et de fausseté » l'imagination n'est pas dans l'univers proustien une puissance de création, ni même une valeur en soi ; il s'agirait plutôt d'en souligner l'extrême médiocrité, et les dégâts collatéraux. C'est pourquoi, dans son principe même, le roman proustien se veut la démonstration que l'imagination n'est en rien la force motrice de l'œuvre littéraire puisque le narrateur s'y propose en définitive de restituer sa propre vie ; il se livre dès lors à une opération de vérité qui ne fait pas directement appel à l'imagination, laquelle se voit remplacée par la mémoire involontaire, cette mémoire de l'intuition sensible qui ne saurait ressaisir que le déjà vécu ; « [...] le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur », lit-on dans *Le Temps retrouvé*, tout à la fin du roman (Folio, p. 197). Prudemment modalisé, le jugement n'en est pas moins sans appel que formule le narrateur au moment où il prend enfin conscience de sa vocation : « Il n'est pas certain que pour créer une œuvre littéraire, l'imagination et la sensibilité ne soient pas des qualités interchangeables et que la seconde ne puisse pas sans grand inconvénient être substituée à la première » (*Le Temps retrouvé*, Folio, p. 207).

Sans grand inconvénient ? Voire. Il est douteux que la sensibilité soit en elle-même une puissance créatrice qui puisse être substituée sans autre forme de procès à celle de l'imagination, et cela suppose au moins qu'on définisse à quelle condition un homme sensible peut trouver la matière d'une œuvre dans ce qu'il a autrefois éprouvé. Car n'oublions pas que celui qui défend les paradoxes qu'on vient de rappeler est un individu qui n'a renoncé à l'imagination qu'après avoir incessamment déploré, durant de longues années, son impuissance à être *inspiré*, c'est-à-dire à imaginer.

### *III. La puissance de l'imagination vue du dedans*

Voici ce que déclare le narrateur dans *Albertine disparue* (Folio, p. 258) « [...] les gens dont le cœur n'est pas directement en cause, jugeant toujours les liaisons à éviter, les mauvais mariages, comme si on était libre de choisir ce qu'on aime, ne tiennent pas compte du mirage délicieux que l'amour projette et qui enveloppe si entièrement, si uniquement la personne dont on est amoureux que la "sottise" que fait un homme en épousant sa cuisinière ou la maîtresse de son meilleur ami est en général le seul acte poétique qu'il accomplisse au cours de son existence. » Ici l'on se trouve apparemment

au cœur du projet proustien, du moins si l'on s'en tient à la fâcheuse habitude qui consiste à confondre en Proust le théoricien et le romancier. Partant du constat que nous ne voyons d'ordinaire jamais « les choses telles qu'elles sont, les noms tels qu'ils sont écrits » et que notre imagination nous pousse à entendre et à concevoir « le monde tout de travers » (*Albertine disparue*, Folio, p. 154) Proust accorde systématiquement plus de prix à la vision du dedans qu'à la vision du dehors. À cela deux raisons. Le point de vue intérieur traduisant la vérité de notre perception, il est celui qu'il faut prioritairement restituer si l'on veut raconter une vie *telle qu'elle a été vécue*, c'est à dire par le dedans. La seconde raison est que seul le point de vue intérieur est véritablement *poétique*, là où le point de vue extérieur est *prosaïque* ; pourquoi ? tout bêtement (cette dichotomie étant dans la *Recherche* on ne peut plus classique) parce que l'intériorité est le domaine de l'esprit, de la sensibilité, des passions, de l'art... tandis que l'extériorité est celui des ambitions, de l'utilité, des intérêts, de l'ennui, etc. Pour revenir à notre citation, vu du dehors, c'est-à-dire sans tenir compte du travail de l'imagination, épouser sa cuisinière (aimer une Odette) est une sottise ; considéré du dedans, comme un « mirage délicieux », ce choix est aurolé d'une valeur esthétique qui peut aider à le comprendre, sinon à le justifier.

Si le premier argument, donc, fonde une poétique romanesque qui va faire de l'imagination, en tant que puissant modificateur de la réalité, un thème et non un moteur de la création littéraire, justifiant par là une forme de narration qui réduit au strict nécessaire les notations extérieures chères à la vision réaliste et prosaïque, le second argument, en revanche, laisse dans l'ombre une ambiguïté que le cas de Swann va nous permettre d'éclairer.

Ressaisie de l'intérieur, la vision de Swann, fait preuve d'une puissance d'imagination à première vue peu commune, et qu'on est tenté de juger « poétique ». Voilà-t-il pas un Pygmalion en goguette, d'abord peu émoustillé par une femme dont on sait qu'elle est l'exact opposé du « type que ses sens réclament » — la petite ouvrière rose et dodue — et qui néanmoins s'en éprend dès le moment où il a fabriqué une beauté botticellienne à partir d'un « profil *trop* accusé », d'une « peau *trop* fragile », de « pommettes *trop* saillantes », de « traits *trop* tirés (68) », bref d'un corps d'abord jugé imparfait, et de toute façon rendu invisible par des atours compliqués. Ce que Swann fabrique c'est très exactement une *image* ; il va du reste jusqu'à placer sur sa table de travail une reproduction de la fille de Jéthro en guise de photographie d'Odette (92), ce qui en fait même une image au carré (et laisse à deviner que le bureau ainsi orné ne pourra plus soutenir aucun véritable travail de réflexion sur l'art puisque celui-ci se voit désormais réduit à une signification purement dénotative). Charles porte donc à Odette un amour

de tête, ou en d'autres termes un *attachement esthétique* ; son imagination poétise la vie d'Odette, autant qu'Odette lui semble poétiser la sienne. Que cette création ne soit d'évidence pas ressemblante, qu'elle fasse d'Odette une œuvre d'art, un sujet de rêverie, un spectacle permanent, que Swann ne songe pas une seconde à reconnaître en elle une femme entretenue alors qu'elle lui coûte si cher, tout cela est précisément ce qui permet d'accorder sans trop barguigner à cette création le label « imagination poétique ». De l'Odette réelle (vue du dehors), nymphomane, lesbienne, inculte et bêtasse à l'Odette aimée de Swann (vue du dedans), éthérée, angélique, bonne et vertueuse, il y a le même genre de distance, selon toute apparence, que celle qui sépare les portraits académiques et ressemblants d'un Machard, le peintre idéal selon Madame Cottard, des portraits de femmes figurées en jaune et bleu par Biche, le peintre des Verdurin (on me saura gré de maintenir le suspense), portraits que la brave dame juge d'autant plus aberrants qu'en faisant celui de son mari, Biche s'est également permis de l'affubler de « moustaches bleues », ce qui pour « 10 000 francs », tout de même, vous avouerez... Le passage auquel je fais référence se trouve page 260 ; le texte ne nous dit pas si l'esthète avisé aura souri intérieurement en écoutant cette obtuse tirade prudhommesque (c'est peu douteux), ni surtout s'il aura deviné dans le même temps la leçon qu'elle lui inflige en abyme sur le pouvoir déformant de son propre imaginaire.

Cependant est-il bien certain que les goûts de Madame Cottard ne servent qu'à faire mieux apprécier par contraste la dimension poétique de l'imaginaire amoureux, inintelligible pour un bourgeoisisme plan-plan qui juge de toutes choses à l'aune de leur prix et de leur conformité au réel ?

C'est là que surgit l'ambiguïté dont je parlais à l'instant, et qu'on peut formuler en ces termes : la distance entre une « créature » du demi-monde et une création de l'imagination, est-elle *poétique* au même titre chez l'esthète impressionné et chez l'artiste impressionniste ?

Demandons nous d'abord si Swann produit toujours des rêveries poétiques lorsqu'il fabrique une Odette à sa convenance ? Je vous laisse juges : « Ah ! si le destin avait permis qu'il pût n'avoir qu'une seule demeure avec Odette et que chez elle il fût chez lui, si en demandant au domestique ce qu'il y avait à déjeuner c'eût été le menu d'Odette qu'il avait appris en réponse, si quand Odette voulait aller le matin se promener avenue du Bois-de-Boulogne, son devoir de bon mari l'avait obligé, n'eût-il pas envie de sortir, à l'accompagner, portant son manteau quand elle avait trop. chaud [...] alors combien tous ces riens de la vie de Swann [...] auraient pris [...] une sorte de douceur surabondante et mystérieuse » (176-177). Ça un *destin*, ça une *surabondance mystérieuse* ! L'idéal de Swann n'est peut-être pas si différent, au bout du compte, de l'idéal de Madame



Cottard : « évidemment c'est un beau rêve » d'être peint par Machard (260) ou d'être aimé d'Odette. Mais le zèle du désir ne produit au bout du compte qu'un imaginaire de cocu. Marié avec Odette, comme Frédéric collé avec Rosanette, Swann le sera, et ce sera le plus mérité châtement d'une imagination si pauvre et si dévoyée.

Un doute nous saisit alors qui rejaillit même sur les plus jolies inventions de Swann : tout bien considéré elles ne sont pas inventives ; Odette en Zéphora, son cocher Rémi en doge Lorédan... plutôt qu'une qualité d'imagination ces images peu imaginatives décèlent un sens presque maladif de l'analogie, qu'observe, sans autrement l'en complimenter, le narrateur lorsqu'il parle de « la disposition particulière qu'il avait toujours eue à chercher des analogies entre les êtres vivants et les portraits des musées... » (201). Non seulement Swann pêche contre l'intention même de l'art qui est de capter dans une forme singulière les caractères généraux de la réalité, lorsqu'il y découvre ce qui est le moins susceptible de généralité, à savoir les traits individuels de tel ou tel visage (89), mais il ne crée rien ; il projette sur les êtres des images déjà créées par d'autres ; en ce sens il en reste aux stades de l'imitation, de l'érudition et de l'admiration qui n'ont jamais fait de l'esthète un artiste, l'artiste étant d'abord celui qui voit par soi-même et crée à partir de soi. Si Biche peint des femmes en jaune et bleu, c'est que — conformément au célèbre mot de Turner répliquant à un marin qui lui reprochait de ne pas avoir représenté les sabords d'un vaisseau de ligne : « mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais » — il peint les impressions de sa sensibilité qui, sous un certain angle, dans une certaine lumière, etc. lui font voir une peau ou des moustaches bleues. Mais en somme ce qu'il voit est ce qui est, et qui n'a simplement pas été redressé par les notions de notre intelligence ou la paresse de nos habitudes. Or lorsque Swann trouve que le salon Verdurin est un « charmant milieu », où règne un amour sincère de la peinture et de la musique (117), ce qu'il imagine n'est pas un effet impressionniste, c'est une erreur, une idée saugrenue, une fantasmagorie dont le lecteur ne peut que s'amuser puisque l'évocation liminaire du petit clan lui a interdit par avance de se faire la moindre illusion sur ce sujet. Une impression de la sensibilité peut donc être poétique, mais pareil aveuglement de l'intelligence est-il autre chose qu'un quiproquo ? La pseudo puissance d'imagination de Swann n'est bel et bien qu'une puissance d'égarement, et ce n'est guère que pour plaider la cause d'un point de vue égocentrique, et non d'une vision égocentrée, qu'on peut juger poétique l'acte qui consiste à épouser sa cuisinière (ne confondons pas, donc, les théories du narrateur et la pratique du romancier).

Certes l'amoureux de la cocotte est capable de s'inventer tout un roman : « Odette est une femme difficile pour Swann, d'où il bâtit tout un roman qui ne devient que plus

douloureux quand il comprend son erreur » rappellera le narrateur dans *Albertine disparue*. Mais on aura compris, que ce n'est pas ce genre de roman qu'il nous conte et qu'il souhaitera un jour écrire : c'est le roman de ce roman. Même s'il est parfois tenté de nous présenter les erreurs de Swann comme poétiques, en les assimilant aux nobles méprises d'un Don Quichotte — car Swann n'est-il pas après tout une belle âme aveuglée par un Botticelli comme Don Quichotte par *L'Amadis des Gaules* ? — il nous donne clairement à entendre, tout comme Cid Hamet Ben Engéli, que ce que le héros trouve si exaltant ou si douloureux n'est qu'une illusion, d'où procède inévitablement son drame et son échec. Il y a donc deux visions des choses dans « Un amour de Swann » : un « regard avec » qui retrace de l'intérieur les vicissitudes d'une âme éprise et victime de beaux mirages, un regard en coulisse nous faisant voir à distance un « jobard » (le mot est de M. Verdurin, p. 95) qui fabrique ces mirages pour passionner une existence *désœuvrée* (oisive et surtout privée d'œuvre). Voyons donc ce que cette seconde vision nous apprend sur les véritables puissances et impuissances de l'imagination.

#### *IV. La puissance de l'imagination vue du dehors*

L'intérêt du dispositif narratif choisi pour « Un amour de Swann », apparemment conventionnel, mais en fait exceptionnel dans *La Recherche* où la fable est partout ailleurs subordonnée au centralisme d'une vision subjective, l'intérêt j'entends pour la question particulière des puissances de l'imagination qui nous intéresse, c'est qu'il permet en quelque sorte de raconter deux fois la même histoire, une fois telle qu'elle est vécue par Swann, une fois telle qu'elle est vue par tous les autres (cf. par ex. le point de vue terre à terre de la Princesse des Laumes, p. 225). Et c'est moins la vision redressée qui est vraie que le croisement et la confrontation de ces deux visions contraires et pourtant compatibles. Vue du dedans l'aventure de Swann est douloureuse et passionnée, vue du dehors elle est comique et banale ; voilà bien ce qui fait le pathétique d'une existence qui n'a pas encore trouvé la formule permettant de se *comprendre* sous ces deux aspects. Il y a là une question « d'optique » dont on va bientôt reparler.

Que nous prouve la vision du dehors concernant les « performances » du travail de l'imagination chez Charles Swann ?

1/ Qu'il est suffisamment puissant pour lui « faire pénétrer Odette dans un monde de rêves » (91), et pour l'amener à croire à cette invention chimérique au point de lui sacrifier ses goûts, son travail, son existence et sa fortune.

2/ Qu'il est impuissant malgré cela à produire du nouveau, et acharné à reproduire du même, ce qui dénonce plus que jamais en lui l'empire de l'imitation. « Swann comme beaucoup de gens avait l'esprit paresseux et manquait d'invention. Il savait bien comme un vérité générale que la vie des êtres est pleine de contrastes, mais pour chaque être en particulier il imaginait toute la partie de sa vie qu'il ne connaissait pas comme identique à la partie qu'il connaissait. Il imaginait ce qu'on lui taisait à l'aide de ce qu'on lui disait. »

3/ Qu'il est loin d'être souverain et libre, car il ne peut opérer que sur du déjà-vu et du déjà-su. « Swann ne savait pas inventer ses souffrances. Elles n'étaient que le souvenir, la perpétuation d'une souffrance qui lui était venue du dehors » (158).

4/ Qu'il est impuissant enfin à atteindre jamais le réel, même et surtout quand il s'efforce de tout se représenter et de tout prévoir. Une des grandes lois du récit proustien, en effet, c'est que même quand la réalité coïncide avec ce que l'imagination avait prévue, ce qui est éprouvé alors est *toujours* différent de ce qui était imaginé car l'expérience est impossible à anticiper, et ne peut être pensée et ressentie que dans sa singularité. Cette loi se trouve vérifiée page 247 de votre texte (Swann découvre qu'Odette a bel et bien couché « deux ou trois fois », dit-elle, avec Mme Verdurin) : « Swann avait envisagé toutes les possibilités. La réalité est donc quelque chose qui n'a aucun rapport avec les possibilités. [...] Cette souffrance qu'il ressentait ne ressemblait à rien de ce qu'il avait cru [...] parce que même quand il imaginait cette chose, elle restait vague, incertaine, dénuée de l'horreur particulière qui s'était échappée des mots "peut-être deux ou trois fois". »

Remarque : On trouve dans *Albertine disparue* (156) une explication de cette loi, justement à propos de Swann imaginant les futurs succès mondains de sa fille, qui se réaliseront selon des voies très différentes de ce qu'il avait espéré : l'imagination n'atteint jamais le réel car, lorsqu'elle se concrétise, elle ne concerne plus le même être dès lors qu'entre le moment imaginé et le moment réalisé le moi est transformé par l'opération (action, événement, durée...) qui fait passer de l'un à l'autre ; ce nouveau moi est par suite inévitablement surpris par l'effectivité de ce qui se produit.

La faillite de l'imagination découle par conséquent de ce qu'on ne peut en fait jamais rien imaginer, ou de ce qu'on ne peut « suppléer à l'ignorance par l'imagination » (157). D'où vient alors que Swann se monte ainsi le cou, et se plaise tant à vivre dans l'imaginaire ? La dernière citation l'explique pour une part si l'on remonte un peu en arrière, à la situation de Swann avant sa passion pour Odette.

Comme beaucoup de snobs ayant fini par intégrer les cercles mondains qui les fascinaient, Swann ne leur trouve plus de charme. Son goût de l'art qu'il a sans doute

instrumenté pour séduire, ne le soutient plus assez pour achever son étude sur Vermeer. L'imagination ayant déserté sa vie, il a perdu tout sens de la valeur, et il applique à tout ce qui l'entoure le même jugement relativiste, niveleur jusqu'à l'absurde. Ainsi, loin de s'offusquer de la conception très petite bourgeoise qu'Odette se fait du « chic », Swann se dit que la sienne n'est pas plus vraie, qu'elle est aussi sotté et dénuée d'importance (113) ; ayant abdiqué les croyances intellectuelles de sa jeunesse, il se persuade de même que « nos goûts n'ont pas en eux une valeur absolue, mais que tout est affaire d'époque, de classe, consiste en modes, dont les plus vulgaires valent celles qui passent pour les plus distinguées » (116). Swann voit bien que tout est signe, mais il n'établit plus aucune hiérarchie entre les signes, ce qui détruit leur fonction de distinction et les rend plus vains encore. En un sens il est devenu comme Cottard qui « ignore la valeur des choses » (65). S'étant rabattu sur les chairs saines, plantureuses et roses des bonnes et des cuisinières, il n'a plus qu'un rapport épidermique au monde, qui en retour ne suscite plus ses rêveries romanesques. Éprouver un manque, ou plutôt le créer par l'imagination, ce sera donc recréer de la valeur en s'inventant un objet à désirer. Du snob à l'amoureux, et de l'amoureux au jaloux, il n'y a pas de solution de continuité. Ce sont les avatars d'un même sujet hanté par le manque dont ils ont besoin pour se sentir vivre. Telle est la vraie puissance de l'imagination que de nous faire croire à l'existence de ce manque qu'elle a elle-même fabriqué. Du coup, l'amoureux, et bientôt le jaloux, se fait bourreau de soi-même pour éprouver ces chocs de la réalité qui le font jouir ou souffrir. La dérive imaginaire, loin d'éloigner du quotidien permet alors de le régénérer dans sa fadeur et sa banalité mêmes : « Il donnait au cou d'Odette l'inclination nécessaire ; et quand il l'avait bien peinte à la détrempe, au XV<sup>e</sup> siècle, sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de la matérialité de sa vie venait l'enivrer avec une telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues » (106). En somme Swann a besoin de s'illusionner pour vivre, non parce que l'illusion est belle, mais parce qu'elle exacerbe le sentiment d'exister et l'évidence de la réalité, lesquels relancent à leur tour le besoin de s'illusionner.

Est-ce à dire que Swann vit constamment dans l'illusion, qu'il se laisse totalement dupé par la facticité de son imaginaire ? On ne peut le soutenir, et il y a là un problème qui va nous conduire vers la conclusion de cette analyse.

## *V. Monocles et binocles*

Oui Swann sait faire preuve de clairvoyance ; je ne parle pas de cette clairvoyance peu à peu acquise sous l'aiguillon de la jalousie et qui n'est d'ailleurs le plus souvent qu'une nouvelle forme d'aveuglement ou d'incertitude. Non, je parle de cette clairvoyance qui voit les choses telles qu'elles sont, et qui est présente en Swann depuis le début.

Il faut d'abord faire justice de cette lucidité suspecte, qui n'est pas moins liée à l'imaginaire que ne l'était l'illusion. On a vu que Swann idéalisait absurdement dans les premiers temps le clan Verdurin ; c'est parce qu'alors il se croyait aimé. Vient un jour où il le compare au dernier cercle de l'enfer dantesque (162) ; c'est parce que désormais qu'il se sent trahi. Il n'est pas plus clairvoyant pour cela. La véhémence est ici le signe que la pensée outrepassa son objet ; la bonne distance envers les Verdurin c'est celle du narrateur ; ils appellent l'ironie, non l'amour ou la haine.

Il y a cependant des vérités que Swann sait plus véritablement, et qui le propulsent ponctuellement à la périphérie de son propre imaginaire. On ne peut dire qu'il les sache d'un savoir qui s'ignore ; ce serait tout simplement de la mauvaise foi ; il les sait plutôt d'un savoir indubitable, mais dont il ne veut pas tirer les conclusions qui s'imposent : c'est sa névrose ou sa paresse. En Swann, il y a toujours eu, même au temps où il prenait plaisir à aller chez les Verdurin, « un espace réservé, impénétrable, où il continuait à professer que la Princesse de Sagan n'était pas grotesque et que les plaisanteries de Cottard n'étaient pas drôles » (120). Cette hiérarchie des signes et des valeurs dont on a dit l'effacement chez lui, elle est en fait refoulée, mais on se doute qu'elle fera surface un jour. Il y a de la sorte beaucoup de vérités que Swann connaît et refoule : « Certes il se doutait bien par moments qu'en elles-mêmes les actions quotidiennes d'Odette n'étaient pas passionnément intéressantes ; [...] il se rendait compte que cet intérêt, cette tristesse n'existaient qu'en lui comme une maladie, et que quand celle-ci serait guérie, les actes d'Odette, les baisers qu'elle aurait pu donner redeviendraient inoffensifs comme ceux de tant d'autres femmes » (153). Et encore un peu plus loin : « Il avait le brusque soupçon [...] que le monde habité par Odette n'était pas cet autre monde effroyable et surnaturel où il passait son temps à la situer et qui n'existait peut-être que dans son imagination, mais l'univers réel, ne dégageant aucune tristesse spéciale » (175). Ce savoir qui ne veut pas savoir est du reste celui qui préside à la naissance même de l'amour puisque qu'il le fonde : Swann sait qu'Odette n'est pas son genre, mais il fait en sorte de ne plus tenir compte cette évidence.

Comment expliquer ces dénégations, quelle puissance, qui n'est justement pas celle de l'imagination, tend à neutraliser la clairvoyance de l'intelligence afin que la sensibilité puisse continuer de se livrer extatiquement à l'imaginaire ? La première explication est

bien entendu celle d'un comportement névrotique. Il s'interprète de la même façon chez Swann que chez le narrateur par un traumatisme de l'abandon qui marque à jamais leur sensibilité ; maman ou Odette, il n'y a sur ce plan aucune différence, se trouvent un jour avec d'autres personnes dans un lieu où il ne sont pas eux-mêmes, à un moment où ils ont besoin éperdu de leur présence. De cette absence naît une angoisse infinie que la relation affective aura désormais pour objet principal d'apaiser : « [...] cette certitude qu'elle l'attendait, qu'elle n'était pas ailleurs avec d'autres, qu'il ne reviendrait pas sans l'avoir vue, neutralisait cette angoisse oubliée mais toujours prête à renaître qu'il avait éprouvée le soir où Odette n'était plus chez les Verdurin et dont l'apaisement actuel était si doux que cela pouvait s'appeler du bonheur. Peut-être était-ce à cette angoisse qu'il était redevable de l'importance qu'Odette avait prise pour lui » (103-104). Dans ces conditions on comprend pourquoi Swann ne veut pas guérir de sa folie ; il a besoin de se croire aimé tout en se sachant cocu pour que l'angoisse d'être abandonné soit constamment réparée par un travail de l'imagination qui, créant tour à tour le manque et son comblement, lui procure un ersatz de bonheur. Seule l'usure du temps et non une décision de la volonté pourra rompre et amortir peu à peu les effets de ce tourniquet infernal de la clairvoyance et de l'imaginaire.

Et c'est là qu'on en vient à la seconde raison pour laquelle en Charles se dissocient savoir et pouvoir, connaissance et volonté : il est, aux dires du narrateur, la victime d'une paresse congénitale et d'une limitation délibérée de son champ perceptif. Il y a un geste dont on ne peut manquer de noter la réitération symptomatique dans « *Un amour de Swann* ». En voici une mention exemplaire: « [...] [Odette] "femme entretenue". Il ne put approfondir cette idée, car un accès d'une paresse d'esprit qui était chez lui congénitale, intermittente et providentielle, vint à ce moment éteindre toute lumière dans son intelligence. [...] Sa pensée tâtonna un instant dans l'obscurité, il retira ses lunettes, en essuya les verres, se passa la main sur les yeux, et ne revit la lumière que quand il se trouva en présence d'une idée toute différente [...] » (142, et *passim* : 171, 196, 230, 242, etc.). Chaque fois donc qu'il doit affronter une vérité sur soi, Swann retire ses lunettes, ce qui s'interprète sans peine comme un refus de regarder la réalité en face ; et pas seulement la réalité en face, la réalité dans tout son relief, dans sa complexité, dans sa vérité, pour tout dire, qui est d'être bien réelle justement. Or les lunettes sont comme on sait l'instrument de travail de Swann : « Comme la vue de Swann était un peu basse, il dut se résigner à se servir de lunettes pour travailler chez lui » (115), et ce travail est celui d'une étude sur Vermeer, qui ne sera jamais conduite à son terme.

En un sens on peut dire que c'est autour de cette question de la vision, au sens optique du terme, que se nouent les destinées du narrateur et de Swann, que se joue la

différence entre celui qui deviendra un artiste et celui qui restera un esthète. Pour formuler les choses autrement : quelle manière de percevoir le réel amène à créer, si ce n'est ni l'imagination, ni la sensibilité seule ?

Revenons aux lunettes de Swann. Lorsqu'il va dans le monde, il y renonce au profit du monocle « qui le défigurait moins ». Si les lunettes sont le temps productif de l'œuvre, le monocle est le temps perdu de la mondanité. C'est avec son monocle, et non avec ses lunettes que Swann plaît à Odette, parce qu'elle lui trouve alors « un air de gentleman » (115). Mais avec un monocle on ne voit en somme les choses que d'un œil, vision parcellaire dont « Un Amour de Swann » diagnostique et dépeint les deux *aberrations* également trompeuses qu'elle engendre : l'excès de réalisme, et l'excès d'imaginaire. Elles sont résumées dans une scène drôlissime et mondaine, comme il se doit, la scène finale dite de la soirée Saint-Euverte. Comme il y aura dans *Le Temps retrouvé* un bal de têtes chenuës, il y a dans « Un amour de Swann » un bal de têtes affublées de monocles (et l'on va voir que ce rapprochement n'a rien de pas fortuit). Swann vient de pénétrer dans le salon Saint-Euverte, comme on entre au royaume des ombres, gardé par « la meute éparsée, magnifique et désœuvrée de grands valets pieds » (202). *La mort dans l'âme* de n'être pas accompagné d'Odette, il voit alors ce monde des salons, dont il fut si longtemps le familier sans l'avoir jamais vraiment observé, d'un œil nouveau : en l'espèce, étant donné sa mélancolie, comme le tableau fantastique d'un monde infernal. Les visages masculins, parés de leurs monocles, lui suggèrent autant des créatures étranges et surprenantes (pp. 206-207) : le monocle du général de Froberville lui fait au front une blessure monstrueuse comme celle d'un éclat d'obus ; à côté de ce Cyclope, M. de Bréauté, Babal pour les intimes, porte sur ce qui l'entoure un regard « infinitésimal et grouillant d'amabilité » ; le monocle de M. de Saint-Candé, « entouré d'un gigantesque anneau, comme Saturne » devient le « centre de gravité » d'une figure sarcastique et lippue qui plaît « aux femmes snobs et dépravées » ; M. de Palancy, avec sa grosse tête de carpe aux yeux ronds, promène le sien comme « le fragment accidentel [...] du vitrage de son aquarium ».

Mais parmi tous ces visages il en est un dont il faut noter le statut à part et qui nous signale l'autre aberration de la vision monoculaire, c'est celui d'un « romancier mondain » (un parfait oxymore dans *La Recherche* donc) dont le monocle est « le seul organe d'investigation psychologique et d'impitoyable analyse ». À la question de Bréauté sur ce qu'il peut bien faire ici, le romancier répond en roulant l'r : « — J'observe. » En regard de la vision intérieure déformante, sensible et soumise aux affects, on a celle de la vision extérieure, sèche, réaliste et analytique.

On aura compris que la bonne vision, la vision corrigée, est celle qui saura réunir ces deux monocles pour en faire une paire de lunettes. Ce sera la vision binoculaire, à la fois interne et externe de l'écrivain, mais aussi celle des lecteurs auxquels celui-ci va fournir ses « verres grossissants comme ceux que tendaient à un acheteur l'opticien de Combray », afin qu'ils puissent « lire en eux-mêmes » selon une célèbre formule du *é* (Folio, p. 338) qui confirme l'enjeu capital de ces questions d'optique et de points de vue.

Qu'est-ce qui change chez l'écrivain doté de lunettes plutôt que d'un monocle (à part la preuve ainsi faite qu'il a renoncé à la mondanité) ? Eh bien, par exemple, lorsqu'il recourt à la métaphore animalière, ce n'est plus comme Swann parce qu'il déforme le réel, ce n'est plus parce qu'il se fait de lui une vue imaginaire et fantasmagorique, ce n'est plus même pour satisfaire une simple jouissance esthétique, c'est pour mieux nous en dévoiler la vérité, autrement dit la réalité : « Telle, étourdie par la gaieté des fidèles, ivre de camaraderie, de médisance et d'assentiment, Mme Verdurin, juchée sur son perchoir, pareille à un oiseau dont on eût trempé le colifichet dans du vin chaud, sanglotait d'amabilité » (69) / « À partir de ce moment, dans l'espoir que Swann la remarquerait, la Princesse ne fit plus, comme une souris blanche et apprivoisée à qui on tend puis on retire un morceau de sucre, que tourner sa figure [...] dans la direction où était Swann, et si celui-ci changeait de place, elle déplaçait parallèlement son sourire aimanté » (216). D'un salon et d'une métaphore à l'autre, c'est une loi du réel qui se découvre : la mondanité aliène et déshumanise, elle transforme les êtres en bêtes dressées qui n'obéissent plus qu'à des réflexes pavloviens dénonçant l'irrésistible emprise, sur leur corps décérébrés et leurs sensibilité factice, du syndrome de l'imitation. Ce n'est pas la puissance de l'imagination qu'il convient donc de saluer dans ces métaphores, mais la pertinence d'un style imagé qui, de deux réalités éloignées, parvient en les rapprochant de manière nécessaire, à dégager ce que Proust appelle une « loi ».

Mais le tout n'est pas d'avoir des lunettes, encore faut-il avoir la volonté de les chausser, ou du moins de ne pas les retirer comme le fait Swann au moment où le temps est venu d'affronter la réalité du réel. Rien n'est plus exigeant que de voir les choses comme elles sont. La vision binoculaire demande force et courage, qualités qui feront longtemps défaut au narrateur qui les a abdiquées dès son enfance en obtenant de sa mère qu'elle vienne lui donner le baiser refusé. Comparons toutefois son attitude à la fin du roman aux démissions de Swann dont on voit bien que Proust ne leur a inventé une cause « congénitale », improbable ou « providentielle » en effet, que pour interdire à son double une révélation réservée au seul narrateur. Lui aussi pénètre dans un salon pour une ultime matinée musicale donnée chez la princesse de Guermantes où se rend également Mme de Saint-Euverte, qu'Oriane, ancienne Princesse des Laumes, nie



effrontément avoir jamais connue (TR, Folio, p. 329). L'anecdote, parmi bien d'autres traits, lie clairement et oppose les deux scènes. Or le narrateur se trouve ce jour-là confronté à la nécessité de penser quelque chose que lui aussi a toujours jusqu'ici éludé (le secret de la mémoire involontaire). Le détail des faits nous importe moins ici que son attitude, à laquelle il devra la révélation de sa vocation d'écrivain ; il vient d'éprouver plusieurs sensations d'intense félicité en butant contre des pavés mal équarris, en entendant un bruit de cuiller contre une assiette, en s'essuyant la bouche avec une serviette empesée, et il affirme, prenant son courage à deux mains : « Cette fois j'étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi, comme j'avais fait le jour où j'avais goûté d'une madeleine trempée dans une infusion. [...] Le morceau qu'on jouait pouvait finir d'un moment à l'autre et je pouvais être obligé d'entrer au salon. Aussi je m'efforçais de tâcher de voir plus clair le plus vite possible dans la nature des plaisirs identiques que je venais par trois fois en quelques minutes de ressentir » (TR, Folio, 173 et 176).

Sur la nature imaginaire de ses plaisirs Swann n'aura pas eu le courage, ni la volonté, ni le sentiment d'urgence qui lui eussent permis, en allant jusqu'au bout de ses facultés d'analyse, d'en faire un sujet à éclaircir et *a fortiori* la matière d'une œuvre. Il en restera au stade esthétique, dont on a dit pourquoi il n'était pas le stade artistique.

Mais s'en souciait-il ? Une dernière fois il faut nous demander en conclusion si le romancier ne nous propose pas dans *La Recherche* une vision d'elle qui contredit la vue monoculaire que nous impose le narrateur théoricien en forgeant le mythe d'une vie mauvaise non pas changée, elle restera ce qu'elle était, mais rachetée par l'art dès lors qu'elle pourra se relire et se réunifier comme vocation. À force de voir en Swann un simple précurseur du narrateur, on se fait piéger par le point de vue de celui-ci, et l'on oublie que le romancier est sans doute plus profond philosophe que le narrateur de la fin du livre avec lequel on s'obstine à le confondre.

### *Conclusion : le bon côté de Swann*

Certes Swann ne peut explicitement tirer une philosophie de son existence dissipée et, en un sens, sa dernière réplique en est la preuve : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! » Cette célèbre clause, selon toute apparence, constate ; elle n'approfondit, elle ne pense rien. Elle ne ressemble pas même à une leçon tant elle semble dérisoire (à l'instar de celle de Frédéric et Deslauriers : « C'est ce que nous avons eu de meilleur ! »). Mais un roman ne se fabrique pas avec des idées ; c'est une pensée en actes, un monde de signes à déplier, sans qu'on soit

pour cela obligé de faire confiance à ceux qui, tel le narrateur, se donnent la peine de les déchiffrer pour nous. On oublierait alors que le commentaire narratorial n'est pas à côté de la fable, et qu'il est lui-même une composante de la fiction. Qu'est-ce que permet de penser le couple Charles-Marcel ? Ou plutôt : qu'est-ce que pense le *roman* des imaginations de Swann *dans* le roman de la vocation du narrateur et qui n'est pas pensé par ce dernier, et même se voit dénié par lui, sans doute parce qu'ayant vécu sa propre vie « dans la paresse, dans la dissipation des plaisirs » et dans les « manies » (*Le Temps retrouvé*, Folio, p. 346) il projette cette vision sur le double en qui il entend stigmatiser la part maudite de son propre moi, désormais vaincue ?

En vérité le dispositif de la mise en abyme ne signifie aucun progrès (de l'artiste raté à une vocation accomplie), mais très exactement ce que nous donne à penser la dernière réplique de Swann sans le théoriser : qu'il y a une autre manière de voir la vie que comme un « gâchis » devant être racheté par l'art, qu'il y a une autre manière de vivre et d'assumer la souffrance que de le faire dans la perspective d'une vocation à accomplir.

Nous croyions Swann sans courage et sans volonté, mais ne faut-il pas un extrême courage et une extrême volonté, ou à tout le moins beaucoup de sagesse, pour affronter le vrai tragique de la vie qui consiste à accepter de la vivre sans espoir qu'elle soit jamais sauvée et, partant, à refuser de la condamner puisque les jouissances et les douleurs éprouvées en aimant, pour imaginaires qu'on puisse les juger, n'en ont pas moins conféré, dans leur réalité de néant, une précieuse intensité à notre existence ? Or de la vie il n'y a pas grand chose d'autre à attendre que cette intensité-là. Swann retire ses lunettes, et le narrateur y voit le signe de son abdication. Mais c'est lui qui nous le dit parce qu'il s'imagine qu'il est devenu quelque chose de plus que Swann en devenant un écrivain. Swann *de son côté*, précisément, a-t-il vraiment tort de préférer la vision simple et monoculaire de la vie à laquelle on ne peut consentir joyeusement qu'en fermant parfois l'œil afin de s'abandonner à la force permanente de destruction, mais aussi de renouvellement du temps ? Tout à la fin du livre, Swann n'est pas loin « de voir quelque chose de providentiel dans le fait qu'il se fût décidé à aller à la soirée de Mme de Saint-Euverte, parce que son esprit désireux d'admirer la richesse d'invention de la vie et incapable de poser longuement une question difficile [*on voit que les deux vont de pair*] [...] considérait dans les souffrances qu'il avait éprouvées ce soir-là et les plaisirs insoupçonnés qui germaient déjà [*Swann juge fort appétissante la nouvelle petite madame de Cambremer dont le nom commence si bien en effet, et promet beaucoup*] — et entre lesquels la balance était trop difficile à établir [*mais on voit déjà de quel côté elle penche*] — une sorte d'enchaînement nécessaire » (dernière page).

Où est l'être véritablement soumis aux puissances de l'imagination : celui qui pense qu'on peut effectivement retrouver le temps perdu et que l'art peut sauver quoi que ce soit, ou celui qui pense que la vie offre sa *propre* richesse d'invention, qu'elle pose « les jalons d'un bonheur qui n'existe pas encore » « à côté de l'aggravation d'un chagrin dont nous souffrons » (266), et qu'il suffit par conséquent de consentir à ce qui est, sans gaspiller son énergie à vouloir le comprendre ?

Non dialectisable, la philosophie du roman proustien — à ne pas confondre avec la philosophie de Proust, car le texte aussi rêve et déploie sa propre puissance d'imagination —, ne nous offre pas une mais plusieurs visions des choses. Et c'est en cela que l'œuvre d'art respecte et exprime la réalité du réel et la fécondité de la vie.

Alain Trouvé