

## Moi superficiel et moi profond chez Proust

**Zohreh JOOZDANI**

Maître assistante, Université d'Ispahan

Zohreh\_joozdani@yahoo.com

**Fatémé NARÉÏ**

M.A. ès-Lettres, Université d'Ispahan

fatemehnaei@yahoo.com

(Date de réception : 28.04.2008, date d'acceptation : 18.05.2008)

### Résumé

Proust structure sa psychologie sur l'opposition entre un "moi superficiel" et un "moi profond". Le premier se divise en deux "moi", l'un "mondain" et l'autre "privé". Le "moi mondain" est le "moi" qui se manifeste dans la société, qui est l'image que nous donnons de nous-mêmes aux autres. Le Narrateur déchiffre ce "moi" par l'étude des "signes" émis par les êtres qui l'entourent. Le "moi privé" est celui du Narrateur étudié par lui-même au long de la *Recherche*. Le deuxième "moi" est un "moi" impénétrable qui se saisit par la mémoire involontaire. Ce phénomène donne une vision panoramique du moi profond du Narrateur, mais de façon accidentelle et partielle. Après cette étude minutieuse des deux "moi", la métaphore proustienne en tant que contact direct du "moi profond" avec le monde sera étudiée.

**Mots clés:** Moi superficiel, moi social, moi privé, moi profond, Narrateur, métaphore.

### Introduction

Le «*Moi*» fait l'objet de l'attention des écrivains depuis le XVI<sup>e</sup> siècle. Une vision d'abord exaltée à la façon des personnages de Rabelais, selon laquelle l'homme est un géant fait place, avec Montaigne, à un certain scepticisme. Pour Pascal «*le moi est haïssable*». Le XVII<sup>e</sup> siècle se partage entre un idéal aristocratique, essentiellement personnel, qui repose sur «*les victoires éclatantes du moi*» et un examen impitoyable, souvent amer de la condition humaine. Au siècle des Lumières, l'étude du «*moi*» intéresse beaucoup moins que la Raison, la science et la Réforme de la société. Les

écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle expriment les déceptions d'un moi en contact avec le fameux «*mal du siècle*». Mais, Proust au début du XX<sup>e</sup> siècle en a donné une conception toute neuve, tirée de la psychologie de son temps. Dans cet article, nous allons étudier le moi proustien en répondant aux questions suivantes: Comment se définit le «*moi*» en contact avec le monde social? Comment se définit le «*moi*» en contact avec le monde intérieur de l'artiste? Quel est le rapport du «*moi*» avec la métaphore proustienne qui est l'une des caractéristiques essentielle de son style?

## Développement

L'œuvre de Proust est faite de superposition de Héros, de Narrateur, d'Écrivain et d'Auteur qui ont des significations bien distinctes. D'après Marcel Muller, le Héros est «le je engagé dans sa propre histoire, dont l'avenir lui est inconnu.», le Narrateur est le «je qui porte sur son passé un regard rétrospectif», l'Écrivain se montre par «la présence de l'artiste en langage dans le roman» et enfin l'Auteur est «Marcel Proust en tant qu'il avoue la présence de son moi créateur dans le roman» (Muller, 1983, 8).

Par ailleurs, Proust structure sa psychologie sur l'opposition entre un «*moi superficiel*» et un «*moi profond*». Ces expressions se trouvent aussi chez Bergson dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Mais, pour lui, «le moi profond ne fait qu'une seule et même avec le moi superficiel» dont «nous nous contentons le plus souvent» et qui s'appelle dans le langage de Bergson «l'ombre du moi projeté dans l'espace homogène» (Bergson, 1927, 95).

Au contraire, Proust fait une distinction nette entre les deux «moi» et il nous illustre même ces notions à travers les pages de son roman. Il s'attache avant tout à l'étude du «moi superficiel» et continue à utiliser les catégories traditionnelles de la psychologie

pour distinguer les différents niveaux de la vie spirituelle. Ce qui fait incontestablement son génie, c'est la finesse de ses analyses psychologiques, c'est la capacité de son Narrateur à déchiffrer les «signes» émis par les personnages qu'il rencontre dans la société mondaine. Ce qui est confirmé par Béatrice Bonhomme qui cite l'idée de Gilles Deleuze (Bonhomme, 1996, 16). Cette découverte des signes est possible grâce à la «mobilité du narrateur capable de prévoir toutes les postures», comme le dit Julia Kristeva (Kristeva, 1994, 173). En fait, le Narrateur analyse toujours les gestes et les paroles qui cachent la personnalité véritable des autres personnages. Nous rencontrons toujours dans notre lecture de la Recherche, surtout là où le Héros est dans les salons, les explications et les analyses du Narrateur à la suite des paroles d'autres personnages. Par exemple, dans *Le Côté de Guermantes*, lorsque le Héros est dans le salon de Mme de Villeparisis, celle-ci pose une question à l'historien de la Fronde. Mais, c'est le Narrateur, et non pas le Héros, qui rapporte cette anecdote en ajoutant ses propres impressions sur cette dame (Proust, 1954, II, 198).

Nous pouvons retirer de bien des exemples similaires dans lesquels le Narrateur se met en jeu et nous donne une nette description des attitudes des personnages que le Héros rencontre. Et ainsi continuent les commentaires du Narrateur-observateur des salons qui coïncident avec l'Auteur lui-même dans sa façon d'observation. Dans le *Temps retrouvé*, le Narrateur lui-même mentionne la nécessité de ces commentaires et ces analyses des «signes» émis par les personnages qu'il avait rencontrés, pour commencer l'écriture de son livre. Il se dit:

Il me fallait rendre aux moindres signes qui m'entouraient (Guermantes, Albertine, Gilberte, Saint-Loup, ...), leur sens que l'habitude leur avait fait perdre pour moi (Proust, 1954, III, 897).

Ces signes sont nombreux et complexes et ils émanent d'un milieu mondain régi par des conventions elles-mêmes complexes, où la création de masques dissimulant ce que l'on est, est la première règle. Le signe est toujours la marque d'un effort plus ou moins élaboré pour cacher quelque chose qui relève du «*moi superficiel*». Ainsi, le snobisme que cherche à dissimuler un Legrendin, n'est qu'un attribut du «*moi superficiel*». Car, comme l'a souligné Jacques Robichez, «être snob, c'est se déguiser» (Robichez, 1985, 178). Cette

définition est conforme à la personnalité de Legrendin qui met en scène un bon exemple du snobisme. Le Héros s'aperçoit de son snobisme dans *Le Côté de Guermantes*, dans le salon de Mme de Villeparisis, par la préciosité des paroles qu'il adresse à celle-ci dans l'intention de se rapprocher d'elle (Proust, 1954, II, 200) La façon de parler et l'emploi des formules mondaines révèlent la joie du personnage, surtout l'accent qu'il met sur l'adverbe «beaucoup», mentionné par le Narrateur. La conscience de ce défaut pousse la personne à élaborer un mécanisme plus superficiel encore pour le dissimuler, par des paroles ou des gestes très élaborés. Mais, le personnage ne peut cacher vraiment son snobisme du Héros. L'Auteur explique lui-même le comportement de ce snob en ces termes en généralisant son explication par le pronom «nous»:

C'est que, ce que nous éprouvons, comme nous sommes décidés à toujours le cacher, nous n'avons jamais pensé à la façon dont nous l'exprimerions. Et tout d'un coup, c'est en nous une bête immonde et inconnue qui se fait entendre (*Ibid.*, 204).

Le signe peut aussi exprimer le désir de faire croire quelque chose qui n'est pas réel, mais que les règles mondaines exigent: quand le milieu élevé auquel on appartient rend

supérieur, et que l'interlocuteur est mis à une distance infranchissable, comme c'est le cas de la présentation des gens inférieurs aux Guermantes (*Ibid.*, 444) Il s'agit là encore de mettre un masque qui ne révèle nullement l'identité réelle de la personne, mais seulement des codes sociaux.

En somme, le signe exprime toujours le désir illusoire de faire croire quelque chose qui n'est pas vrai, mais aucun personnage de la *Recherche* n'y réussit parce que le regard perçant du Héros-Observateur dévoile très habilement les masques mondains au fur et à mesure que le roman avance, en employant des mécanismes qui lui sont propres. C'est l'ensemble de ces mécanismes qui constituent le premier objet d'étude de Proust. En fait, ceux-ci représentent ce que l'on peut appeler «le moi mondain» en tant qu'attribut de «moi superficiel». L'étude de ce moi est fournie dans *Le Côté de Guermantes*, là où l'Auteur fait introduire son Héros dans les salons mondains. Dans ces salons, il se comporte comme un observateur qui recueille des documents sur les mondains de son époque, de la même façon que l'Auteur lui-même qui a fréquenté les fameux salons aristocratiques de son temps. Alors, les signes émis par ces mondains sont une source inépuisable de lois sociales ou psychologiques qui enrichissent

l'œuvre de l'écrivain. En effet, la personnalité sociale du Héros et de tout autre personnage de la *Recherche* concerne «le moi mondain» - car ici c'est le monde qui est envisagé comme le cadre social- que l'on peut qualifier aussi de «moi social». L'amitié peut être aussi l'un des axes du «moi superficiel» (Gros, 1981, 50). De nombreux passages du *Côté de Guermantes* illustrent le rapport amical du Héros et Saint-Loup. Nous voyons le Héros accompagner celui-ci dans bien des scènes avant de pénétrer dans les salons. Mais, selon Proust, «dans l'amitié, "tout l'effort est de nous faire sacrifier la partie seule réelle et incommunicable (...) de nous-mêmes à un moi superficiel» (Proust, II, 1954, 394). L'amitié, est ainsi un obstacle pour le but principal du Héros qui est la réalisation de sa vocation. Car, elle est «voleuse de temps et d'énergie» (*Ibid.*) et empêche le Héros de découvrir les vérités profondes de son âme. Une phrase de la fin du *Temps retrouvé* confirme aussi cette expression. Là, le Narrateur se montre très heureux de cette vie sans amis qu'il a choisie pour lui-même (Proust, 1954, III, 943). En fait, l'amitié est pour l'artiste le sacrifice de sa partie réelle et profonde. D'ailleurs, la conversation qui est une des exigences de la mondanité et de l'amitié à la fois, est une forme du «moi

*superficiel*». Car, selon l'expression de Bonhomme, elle relève de la surface de la personne (Bonhomme, 1996, 12).

Après avoir analysé les aspects du «*moi social*» révélés, nous allons passer à l'étude psychologique que fait le Narrateur de sa propre personnalité, de ses désillusions et de ses souffrances quant à un autre «*moi superficiel*», «*le moi privé*».

Cette étude psychologique se révèle à double tranchant. D'une part, elle lui permet d'approfondir l'étude des lois générales, en particulier celle de la souffrance à la suite de ses désillusions amoureuses successives. Cette investigation psychologique l'empêche de saisir la nature de son «*moi profond*», la nature de son identité propre. Le Narrateur ne parvient pas à entrer vraiment dans l'intériorité, qui n'est que désignée par la souffrance. Le «*moi*» évoqué au long de la *Recherche* est toujours soumis à une forme d'extériorisation. Le Narrateur n'étudie pas son «*moi profond*», mais un moi que l'on peut qualifier, par opposition au «*moi mondain*», de «*moi privé*». Considéré de l'intérieur mais comme avec un regard extérieur, c'est le «*moi*» de l'amour-propre, celui qui souffre de jalousie et ne retire de l'amour qu'un plaisir éphémère, lequel, en réalité, n'est que la

suspension momentanée d'une souffrance permanente.

L'impossibilité du Héros à réaliser sa vocation doit être pensée de la même manière que l'amour. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit de son impossibilité à «*intérioriser*», à reprendre en lui, ou bien de l'amour qu'il éprouve pour Gilberte, pour la duchesse de Guermantes ou pour Albertine, ou bien de la nature de sa vocation, de l'élan qui l'entraîne vers la littérature. Même les êtres qu'il aime, ne cessent de se démultiplier à ses yeux, de devenir continuellement autre. Albertine n'est jamais la même dans son souvenir selon le moment, ou le cadre, jusqu'à la célèbre scène où il l'embrasse:

Dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertine que je vis; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tentais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre (Proust, 1954, II, 365).

Le «*moi superficiel*» étudié jusqu'ici, est en fait le «*moi*» analysé avant la révélation finale. C'est alors, qu'apparaît un autre «*moi*» qui s'appelle le «*moi profond*». Ce moi-ci est un moi impénétrable qui caractérise notre personnalité toute entière, qui échappe aux autres, mais le plus souvent à nous-mêmes. C'est grâce à une certaine attention portée à

notre vie intérieure que, par moments, nous pouvons le retrouver. C'est l'expérience de «*la mémoire involontaire*», surtout dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, qui permet au Narrateur de ressusciter ce «*moi*» par la coïncidence d'un passé lointain avec le présent dans une sensation commune à tous les deux. On a beaucoup parlé de cette mémoire, surtout dans les dictionnaires et des précis littéraires. Tadié en a donné la définition suivante:

La mémoire affective est celle qui nous fait éprouver, à l'évolution d'un souvenir, un sentiment, une impression, une sensation (Tadié, 1999, 177).

Dans la partie consacrée à ce phénomène chez Proust, il exprime ainsi son idée à propos de trois révélations finales, relatées dans le *Temps retrouvé*:

Ainsi, les trois grands textes que Proust consacre à la mémoire involontaire apportent, le premier le contenu sensible du souvenir, le deuxième l'idée que ce contenu ramène avec lui le moi d'autrefois que l'avait senti, le troisième, opérant une synthèse, affirme que la sensation est alors commune au présent et au passé et qu'il en est de même pour le moi: d'où l'affirmation que le moi accède alors à l'intemporel (Tadié, 1999, 202).

En fait, la perception commune au passé et au présent permet au souvenir de revenir avec force à la conscience et par là-même, de faire

revenir l'être enfoui dans les profondeurs de l'inconscient du Héros:

Au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression, la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps (Proust, 1954, III, 871).

Le pourquoi de ce phénomène est que «le Passé (...) ne meurt pas à jamais, il reste enfoui dans les profondeurs de notre inconscient sous forme d'impressions évanouies, mais toujours prêtes à reparaître» (Castex, 974, 841). Nous pouvons dire que c'est ce passé enfoui dans notre inconscient qui constitue notre «*moi profond*». Ainsi, se comprend mieux cette phrase de Bonhomme: «le moi est avant tout mémoire» (Bonhomme, 1999, 16). Ce qui s'affirme par cette phrase d'Egger citée par Poulet: «Le moi, c'est le souvenir total» (Poulet, 1982, 178).

C'est en fait la mémoire qui garantit la permanence et la continuité de notre moi. Mais la mémoire dont il s'agit ici est en fait le surgissement du passé par l'appel d'une sensation présente semblable à une sensation passée et c'est dans les rapports du passé et du présent qui se trouve ce *moi intérieur*, cet être

essentiel: «l'être essentiel, l'essence du moi ne réside pas en effet dans le passé, ni bien sûr dans le présent, mais dans les rapports qui lie les deux» (Bonhomme, 1999, 16). Cet être essentiel n'est accessible que d'une façon partielle: chez le Héros, c'est le détachement de l'attention à la vie sur un point particulier, à partir d'une sensation, celle du pied se posant sur deux pavés mal équarris, qui permet le retour du souvenir correspondant, sans effort. En ce sens, s'il y a intuition chez Proust, c'est sur ce mode très limité de la remémoration qui retrouve le souvenir. C'est comme en fait ce souvenir qui affirme la supériorité de l'instinct sur l'intelligence. Ce dont nous trouvons l'affirmation sous la plume de Tadié. Pour lui, « [...] elle [la mémoire affective] témoigne de la supériorité de l'instinct sur l'intelligence, et fait accéder au monde de l'inconscient» (Tadié, 1983, 210). Pourtant, comme dit Proust lui-même dans la phrase suivante tirée du *Temps retrouvé*, «ces impressions que nous apporte hors du temps, (...) sont aussi trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles» (Proust, 1954, III, 898). On comprend mieux ainsi le statut ambigu de l'intelligence chez Proust, tantôt rejetée parce qu'elle ne fournit que des vérités superficielles, tantôt présentée comme le

moyen pour l'esprit de découvrir les vérités qui sont enfouies en lui. C'est dans le *Temps retrouvé* que Proust mentionne cette ambiguïté: «Quant aux vérités que l'intelligence – même des plus hauts esprits – cueille à claire-voie, devant elle, en pleine lumière, leur valeur peut être très grande; mais elles ont des contours plus secs et sont planes» (Proust, 1954, III, 896). Il exprime ailleurs dans le *Contre Sainte-Beuve*, cette incapacité de l'intelligence à reconstituer le passé dans ses profondeurs (Proust, 1954, CSB, 55 et 58). Ainsi se distinguent deux mémoires, l'une reconstruite par l'intelligence et l'autre par le hasard. Maurois donne une nette définition de ces deux mémoires en insistant sur l'insuffisance de la première mémoire dans la reconstitution du passé:

L'homme peut tenter de reconstruire le passé par l'intelligence, par raisonnements, documents, témoignages. Cette mémoire volontaire ne nous procurera jamais la sensation de l'affleurement du passé dans le présent, qui seule rendrait perceptible la permanence de notre moi. Pour retrouver le temps perdu, il faut qu'entre en jeu la mémoire involontaire (Maurois, 1954, 298).

Cette mémoire-ci est en fait, comme il dit dans la page suivante, «Le sujet essentiel, profond et neuf de la Recherche du temps perdu» (*Ibid.*, 299). Ce sujet avait déjà été

abordé par d'autres écrivains comme Chateaubriand et Gérard de Nerval, mais ils l'avaient «entrevu», selon le mot de Maurois, sans ouvrir toute grande une porte magique. Mais, le phénomène de «*la mémoire involontaire*» donne une vision partielle et accidentelle du «*moi profond*» au Héros proustien. Il ne réussit donc pas à atteindre en plénitude son «*moi profond*». Mais, c'est ce moi qui, selon la phrase de Proust, écrit des œuvres. C'est évidemment après la découverte de ce «*moi*» que le Héros va commencer à écrire, souligné ainsi par Déconte: «Or, au même moment, cette impression réveille en lui le projet longtemps abandonné d'écrire» (Déconte, 1991, 153). Donc, le souvenir et en particulier la mémoire affective fournissent la matière de l'œuvre proustienne. C'est ainsi que l'auteur «trouve la nouvelle matière de son œuvre dans les profondeurs de son passé» (Raimond, 1966, 150-151). La thèse de Proust peut, en effet, être ramenée à cette formule célèbre, posée au début de *Contre Sainte-Beuve*, là où il est question de la mémoire involontaire: «un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices» (Proust, 1954, CSB, 233) Cet autre moi est le seul important pour la création du livre. De là, la

différence entre l'homme et l'écrivain. C'est «*cet autre moi*», révélé par la coïncidence de deux temps dans une même sensation, qui est à l'œuvre dans la définition qu'il donne de la métaphore:

La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots (Proust, 1954, III, 889).

Cette longue définition de la métaphore nous fait comprendre la relation qui existe entre le moi profond et l'écriture artistique. En effet, le texte littéraire se fonde sur les figures poétiques dont la métaphore est une des plus importantes et des plus utilisées chez les écrivains. Proust en a fait la base de sa création. Déconte insiste aussi sur le rapport de la métaphore et la mémoire involontaire:

Aussi les métaphores dont est tissée son œuvre sont-elles bien autre chose qu'un procédé de style: elles sont à mettre sur le même plan que les réminiscences de la mémoire involontaire (Déconte, 1991, 153).



Ainsi, donc pour Proust, la métaphore a une double portée. Elle est, tout d'abord, une façon de rendre compte du biais par lequel le Héros retrouve en lui cette émotion d'ordre supra-intellectuel: la coïncidence de deux moments. Elle représente, et c'est sa deuxième fonction, la capacité de l'écrivain à unir au sein d'un même mouvement des objets différents (c'est-à-dire, en fait, des mots) qu'il doit à la fois juxtaposer et unir. C'est le mouvement de la phrase proustienne et le cœur de son style. Du point de vue de la perception, cela signifie que l'écrivain n'a réellement perçu que ce qu'il a su exprimer. Or la métaphore est un objet esthétique. Elle est la matérialisation d'un rapport, celui de l'écrivain au monde dans sa perception. De sorte que l'on peut affirmer que ce que l'écrivain voit, quand il est en proie de l'émotion esthétique, ce n'est pas le monde mais ce qui, du monde, peut être exprimé en un objet de langage ou en une figure poétique comme la métaphore. La métaphore, pour Proust, est donc «une juxtaposition d'impressions, d'un amalgame de l'abstrait et du concret, bref de ce que le point rationnel sépare couramment, aboutissant à une sorte de Phrase-spectacle» (Gros, 1981, 65) Cette expression s'adapte à la définition que Proust

représente du style dans les pages finales du *Temps retrouvé*:

Le style n'est pas un enjolivement comme le croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est - comme la couleur chez les peintres - une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres (Proust, 1954, III, 895).

En fait, le style comme la métaphore est à la fois vision et composition. Si nous examinons de près la métaphore filée la plus fameuse de *Du Côté de Guermantes*, c'est-à-dire, la baignoire de la Princesse de Guermantes que le Héros contemple de loin dans l'Opéra, nous constatons que la métaphore est une sorte de rapport du «moi» intérieur de l'Auteur avec l'extérieur et avec la société des nobles. Ainsi la métaphore est-elle le point de contact de l'imagination de l'Auteur avec sa capacité d'observation. Elle unit donc l'intériorité et l'extériorité par l'assimilation de deux termes, la loge et la baignoire et viennent à la suite de cette assimilation, toutes les autres images concernant l'eau et la baignoire:

Le couloir qu'on lui désigna après avoir prononcé le mot de baignoire, et dans lequel il s'engagea, était humide et lézardé et semblait conduire à des grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux (Proust, 1954, II, 58).

### Conclusion

Dans l'œuvre de Proust, «*le moi superficiel*» s'adapte aux masques qui tombent dans la dernière scène aristocratique où le Héros est invité une dernière fois, c'est-à-dire à la matinée des Guermantes. Dans cette fameuse matinée, le Héros, en découvrant son «*moi profond*» et sa «*vocation artistique*», annonce le déclin de toutes les mœurs mondaines qui forment le «*moi superficiel*». Mais, ce sont ses découvertes de la vie sociale et ses analyses des autres et de sa propre personne qui lui procurent la matière de son œuvre à venir. Ses analyses s'incorporant au récit, forment une œuvre géante comme *À la Recherche du Temps perdu*. L'œuvre qui est finie par l'Auteur et qui va commencer par son Héros à la page finale. C'est dans cette page que le Héros annonce ce qu'il va décrire dans son livre (Proust, 1954, III, 1048). Il décrirait les hommes qui sont en fait ceux qu'il a rencontrés dans sa vie sociale. En fait, il se découvre à chaque rencontre qu'il fait avec ces hommes. D'ailleurs, plus les observations sur les autres hommes s'accumulent, plus le «*moi*» se dévoile dans ses profondeurs, plus le Héros se rapproche de la découverte de sa vocation artistique. Le Narrateur est ainsi un être qui ne vit qu'autant que son œuvre peut en être nourrie. Il est un

être incomplet, et pourtant pleinement écrivain. Il n'est pas Marcel Proust, cet homme historique, écrivain réel de la *Recherche*, et pourtant il n'est pas autre. Pas plus que la *Recherche* n'exprime le monde, le Narrateur n'est l'expression figurée du «*moi profond*» de Proust. Pourtant, la *Recherche*, en tant qu'œuvre d'art, suggère l'existence d'un «*moi profond*», d'une personnalité qui dépasse infiniment le «*moi superficiel*». Ce que la figure du Narrateur exprime finalement de Marcel Proust, c'est un niveau particulier de sa vie spirituelle, c'est-à-dire son «*moi écrivain*».

### Bibliographie

- BERGSON, Henri. (1927). *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris: PUF.
- BONHOMME, Béatrice. (1996). *Le roman au XX<sup>e</sup> siècle: à travers dix auteurs de Proust au Nouveau Roman*, Paris: Ellipses.
- CASTEX, P.-G. (1974). *Histoire de la littérature française*, Paris: Hachette.
- DÉCONTE, Georges. (1991). *Itinéraires littéraires, XX<sup>e</sup> siècle, tome I (1900-1950)*. Paris: Hatier.
- GROS, Bernard. (1981). *De Swann au Temps retrouvé; Proust*, Paris: Hatier.
- KRISTEVA, Julia. (1994). *Le Temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*, Paris: Gallimard
- MAUROIS, André. (1954). *De La Bruyère à Proust*, Paris: Fayard.
- MULLER, Marcel. (1983). *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève: librairie Droz.

POULET, Georges. (1963). *Espace proustien*, Paris: Gallimard.

PROUST, Marcel. (1954). *A la Recherche du temps perdu, II, Le Côté de Guermantes*, Paris: Gallimard.

PROUST, Marcel. (1954). *A la Recherche du temps perdu, III, Le Temps Retrouvé*, Paris: Gallimard.

PROUST, Marcel. (1954). *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard.

RAIMOND, Michel. (1966). *La crise du roman, dès lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris: José Corti.

ROBICHEZ, Jacques. (1985). *Précis de littérature française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: PUF.

TADIÉ, Jean-Yves. (1983). *Proust*, Paris : Pierre Belfond.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc. (1999). *Le sens de la mémoire*, Paris: Gallimard.