

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

EXPÉRIENCE DE L'ESPACE ET PENSÉE DE LA MÉTAPHORE

CHEZ MARCEL PROUST

A DISSERTATION SUBMITTED TO

THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES

IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY

CHIARA NIFOSI

CHICAGO, ILLINOIS

JUNE 2020

A te, strana sorella

TABLE DES MATIÈRES

« Abstract »	v
Remerciements	vi
Introduction : une rhétorique de l'espace	1
1. Chapitre 1. Espace et métaphore : une aventure philosophique	24
1.1. Métaphorisation de l'espace / métaphorisation par l'espace.....	24
1.2. La localisation de la vérité	30
1.3. <i>Du côté de chez Swann</i> comme « démonstration ».....	33
1.3.1. Espace et récit : l'incipit de la <i>Recherche</i>	33
1.3.2. La nature psychologique de l'espace proustien	38
1.4. Sensation, impression, mémoire, langage.....	55
1.5. Le lieu proustien.....	62
2. Chapitre 2. <i>Jean Santeuil</i> : une géographie existentielle.....	67
2.1. Jean, un sujet disloqué	67
2.1.1. « Le difficile problème de donner à Jean de la volonté ».....	73
2.1.2. La description de l'espace : l'isolement des sensations et des lieux	75
2.1.3. Image d'une absence, absence de l'image.....	81
2.2. Quel genre ? Proust entre poésie et philosophie.....	85
2.3. La sémantique, science des significations.....	90
2.3.1. Les lois psychologiques du langage : l'épaisseur du sens	92
2.3.2. L'analogie, processus créateur.....	99
2.3.3. Transparence et opacité : Proust devient traducteur.....	104
3. Chapitre 3. D'une géométrie plane à une géométrie dans l'espace : les années Ruskin.....	109
3.1. Ruskin et Proust : histoire d'un long pèlerinage.....	109
3.2. L'interprétation du lieu : <i>La Bible d'Amiens</i>	115
3.3. La restitution du paysage : <i>Sésame et les lys</i>	128
4. Chapitre 4. La métaphorisation de l'espace : la description du paysage.....	140
4.1. Le paysage : définitions et point d'entrée.....	140
4.2. Une métaphysique du paysage	145
4.2.1. La fenêtre, cadre du désir érotique	145
4.2.2. La fenêtre et l'esthétisation du quotidien	148

4.3. L'institution du paysage proustien.....	155
4.3.1.L'idéalisation du nom	155
4.3.2.La déception du pays	163
4.3.3.La création du paysage.....	166
4.4. Paysage et intériorité.....	181
4.4.1.Image d'une absence, absence de l'image : une reprise.....	181
4.4.2.L'espace comme réseau relationnel	184
4.5. La sacralisation du paysage.....	192
5. Chapitre 5. Une métaphorisation par l'espace : le paysage moral et la découverte du Temps	197
5.1. Le paysage moral dans la <i>Recherche</i>	197
5.2. De l'amour comme erreur de localisation.....	200
5.2.1.La transmigration des êtres	200
5.2.2.Le « cœur béant »	206
5.3. Les espaces intérieurs.....	216
5.3.1.L'espace clos et l'esthétique du fragment : les deux captifs.....	217
5.3.2.Chimères vénitiennes	221
5.3.3.Paris pendant la guerre	227
5.4. Hauteur et profondeur : les vecteurs de la vérité	232
5.5. Le retour au paysage	242
Conclusion.....	247
Bibliographie	251

Abstract

This dissertation explores the philosophical potential of Marcel Proust's narrative and rhetorical strategies for describing space in his literary output. Interested by the immediate connection between time and memory displayed by Proust in several well-known passages of *In Search of Lost Time*, scholars have neglected the foundational role of spatial experience for the representation of the activities of human consciousness. My analysis opens to an interdisciplinary approach, revealing both Proust's ties to a previous philosophical heritage and the possible interpretation of his text through contemporary theories. On the one hand, in fact, I show how his treatment of space is imbued with the spiritualist philosophy of the 19th century; on the other, I examine his antirealistic rendition of a specific space, landscape, as a way to distance himself from the literary tradition and in the light of recent landscape theory.

In this work, I argue that Proust's novel can be read as a series of equivalences participating in an overarching space-time analogy founded on the reversibility of these two terms. In other words, the author uses the metaphorical language of space to convey his theory on time perception, treating the two dimensions of space and time as equal. Moreover, space takes over multiple communicative tasks, such as giving expression to aesthetic experiences, self-perception, feelings of love, jealousy, ecstasy, and many others. As a consequence, in Proust's writing, space becomes the linguistic vehicle for the whole spectrum of human consciousness. This operation is carried out in two steps, which I identify as a "métaphorisation de l'espace" (metaphorization of space) and a "métaphorisation par l'espace" (metaphorization by space): at first the narrator utilizes a metaphorical language to talk about actual spaces, then he adopts spatial metaphors to refer to the spiritual content of the book. My contention is that these two moments contribute to the broader argument concerning the centrality of spatial experience in the shaping of *In Search of Lost Time*, as well as in the definition of Proust's theory of the novel.

Remerciements

« (car ce qu'on sait n'est pas à soi) »

Je tiens tout d'abord à remercier mes parents et mon frère pour leur soutien tout au long de ces années de doctorat, pour leur capacité de transformer l'absence physique en une présence constante, toujours pleine d'amour et de compréhension : le plaisir de partir a été toujours lié à la certitude de vous retrouver. Avec eux, toute ma famille.

Par la suite, je veux exprimer ma gratitude aux professeurs qui ont suivi ce travail dès le début de mon parcours, et même avant. À Mme Alison James, pour ses enseignements au cours de cette expérience pour moi transformative, aussi bien que pour la patience avec laquelle elle m'a suivie dans les méandres de l'univers proustien. Si cette thèse a quelque mérite, c'est aussi et surtout à vous que je le dois. À Mme Maria Anna Mariani, pour la pertinence de ses remarques, qui ont parfois changé le cours de ma recherche, et pour l'enthousiasme qu'elle a montré pour mon travail dès notre première rencontre. À M. François Proulx, pour avoir eu la générosité de partager avec moi sa connaissance profonde de l'œuvre proustienne et pour m'avoir révélé des aspects toujours nouveaux de cet ouvrage infini. À Mme Isabelle Serça, qui a lu la première ébauche de ce projet lorsque je n'avais pas encore envoyé ma candidature à Chicago : votre travail a été une source d'inspiration formidable pour l'éclosion de ma réflexion sur l'espace proustien.

Dans le département de langues et littératures romanes, je tiens aussi à remercier M. Robert Morrissey, qui a alimenté, parfois par son scepticisme, ma volonté d'améliorer ce projet. J'estime maintenant la justesse de ses critiques. Ma gratitude va aussi à Mme Daisy Delogu, à la persévérance avec laquelle elle poursuit l'idéal d'une vraie communauté intellectuelle, fondée sur le respect et sur l'empathie. Votre intégrité et votre dévouement me seront toujours d'exemple.

Parmi les autres étudiants du programme, je remercie profondément Elizabeth, avec qui j'ai partagé chaque moment de cette expérience : le privilège de ton amitié est le don incommensurable que je protégerai pour le reste de ma vie. *Non so dove saremo un giorno, ma saremo insieme.* Un remerciement spécial aussi à Esther, à l'abnégation de sa bonté et à l'éclat de son intelligence : nos échanges humains et intellectuels ont contribué à ce résultat plus que tu ne l'imagines. Merci à toi, Bastien, pour les innombrables occasions où tu m'as fait preuve de ton altruisme : à la fois par tes mots ou tes gestes, et par ta simple présence à mon côté. Plus en général, je remercie mes collègues du département : pendant toutes ces années, vous avez été ma famille. Je ne saurais expliquer ce que cela a signifié pour moi.

Il serait impossible de nommer tous les amis, spécialement ceux qui m'ont soutenue à distance de l'Italie : sachez que grâce à vous, chez moi a été plus proche que jamais. Merci aux bons maîtres, qui nous mettent toujours sur la bonne voie : pendant ma vie, j'ai eu la chance d'en rencontrer plusieurs. Merci à qui n'a parcouru avec moi qu'une partie de ce trajet : ces pages parlent aussi de nous et de notre bonheur. Merci enfin à toi, à qui cette thèse est dédiée, pour m'avoir appris que la littérature n'est ni ornement ni passetemps. Elle est avant tout une expérience de vie intégrale, une éthique qui arrive, parfois, à nous tirer des ténèbres.

Introduction : une rhétorique de l'espace

« la retorica non è un valore, un dato assoluto, ma è il frutto di una cultura, di una visione globale o della vita o dell'arte, che genera, come conseguenza linguistica (se vogliamo, come sovrastruttura di una struttura), certe tecniche di manipolazione del codice e del testo, che hanno senso e valore solo all'interno di quell'organizzazione di pensiero »

Sergio Cigada, *Il Simbolismo francese*

« dès que l'intelligence raisonneuse veut se mettre à juger des œuvres d'art, il n'y a plus rien de fixe, de certain : on peut démontrer tout ce qu'on veut »

Marcel Proust, *RTP IV*

Le présent travail n'arriverait pas à cacher une forte empreinte structuraliste, au moins dans ses débuts. Cet aveu, loin d'être la révélation d'un point faible, n'est qu'une considération touchant à la géologie profonde de la réflexion sur l'espace proustien esquissée ici, réflexion qui a pris ensuite des directions multidisciplinaires, et adopté des approches critiques diverses.

Comme il est notoire, le structuralisme a comme fondement une conception du langage analysé dans les différentes fonctions qu'il peut remplir, allant d'une fonction référentielle à la fonction que Roman Jakobson appelle, dans ses écrits, poétique. Dans sa définition classique, « [l]a fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »¹. En d'autres termes, un discours organisé selon une fonction poétique présente dans sa progression linéaire plusieurs éléments (qui peuvent aller du simple phonème à des tropes plus complexes, comme par exemple la métaphore) qui renvoient à un message unique, matrice de la figure elle-même et centre des préoccupations expressives du locuteur.

Cependant, l'expérience proustienne de l'espace se présente comme le creuset où interagissent aussi des éléments extérieurs au texte. La tentative d'élaborer une interprétation exhaustive du

¹ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, vol. I, p. 220.

traitement de l'espace dans la *Recherche* touche à des notions relevant des champs les plus variés du savoir, et non seulement à une certaine vision de la *langue* et du *style* : cette interprétation, en fait, est difficile à articuler sans une reconstruction des questions *philosophiques* qui interviennent dans la *théorie du roman* déployée par Proust ; de la même façon, sa description de l'espace est profondément liée à une *théorie esthétique* qui s'approprie et dépasse les pratiques de représentation expérimentées au cours de l'*histoire de l'art* ; enfin, l'expérience de l'espace dans l'écriture de Proust se sert de la rigueur de la *géométrie*, ainsi que du potentiel littéraire de la *géographie*. Une approche multidisciplinaire à l'espace proustien enrichit ainsi la lecture d'un roman sur lequel tout, à l'apparence, a été déjà dit et écrit.

La trace originelle, *visible* dans le texte, qui a inspiré ce travail est le langage spatial à travers lequel le narrateur introduit la théorie esthétique à la base du roman dans *Le Temps retrouvé*. Puisque le langage est la véritable *surface* de l'œuvre, il a fallu parcourir *verticalement* celle-ci pour dévoiler quelles idées sur l'espace correspondaient à ce recours qui est, comme nous le verrons, systématique. L'hypothèse était dès le début la suivante : dans la *Recherche* tout élément spatial fait partie d'un procédé analogique dont le référent est le temps ; la portée de chacun de ces éléments est argumentative au sens où ceux-ci stimulent un acte interprétatif orienté chez le lecteur ; par conséquent, l'auteur emploie une véritable *rhétorique de l'espace* contribuant à définir la structure du roman. Nous verrons que cette hypothèse est tout à fait plausible et qu'elle décèle une découverte très suggestive, c'est-à-dire que l'espace proustien est en charge d'une représentativité bien plus vaste, couvrant non seulement la communication d'un temps enfin retrouvé, mais aussi le domaine autrement insondable de l'intériorité. Cette conclusion renforce l'idée selon laquelle les catégories spatiales contribuent de façon fondamentale au développement de la métaphore, trait stylistique principal de l'écriture proustienne.

L'espace et ses équivalents

Une fois placé au sein d'une relation analogique avec l'intériorité, l'espace aura une acception à la fois littérale et figurée. Pour ce qui concerne les études sur l'espace en littérature, celle-ci n'est pas une nouveauté. Par exemple, Gérard Genette souhaite la reconnaissance d'une « spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée »². Telle est l'idée générale suggérée aussi par Maurice Blanchot lorsqu'il parle de l'espace littéraire comme d'une « intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit »³. Blanchot prend le terme au sens figuré, en entendant par espace une dimension d'échange symbolique mise en place par l'expérience de l'écriture. Dans les mots de l'écrivain il y a certainement l'idée d'un investissement personnel, qui met à nu l'interlocuteur. Bachelard affirme à son tour que l'espace est morcelé en images ayant un relief psychique chez qui les produit. En conséquence, l'espace « saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination »⁴. Nous verrons que l'espace proustien aussi est un espace affectivisé, ce qui relève du subjectivisme à la base du roman.

Quels sont les contours effectifs d'un espace *figuré* et *affectivisé* ? Dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Henri Bergson identifie l'espace avec ce qu'il y a à l'extérieur du sujet, matière sur laquelle nous projetons un « temps-quantité » opposé à un « temps-qualité »⁵. Pour Bergson, ce « temps » que nous percevons de l'intérieur n'est que la « multiplicité qualitative » des états de conscience, dont l'empêchement dans notre perception forme ce qu'il appelle la durée. En particulier, le philosophe condamne l'opération par laquelle « nous projetons le temps dans l'espace,

² Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 44.

³ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1955, p. 29.

⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958, p. 17.

⁵ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 91, 96.

nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer ». En tant que surface extérieure de projection, l'espace s'oppose à l'intériorité, une dimension que nous définissons au sens large comme spirituelle. La perspective de Bergson, au moins au moment de l'*Essai*, est encore fortement dualiste⁷. Impliqué à son tour dans ce jeu de dichotomies, le corps est à la fois sujet-objet extérieur et pont replié vers l'intérieur, position d'ambiguïté que Bergson développe dans son discours sur le rapport entre sensation et mémoires.

Du point de vue strictement philosophique, Proust n'a pas écrit un roman bergsonien⁸, mais il n'avait certainement pas l'intention d'ignorer les théories de Bergson : en fait, il est impossible d'aborder la *Recherche* sans passer par le lien de la matière à l'esprit, ce qui oblige à entreprendre un tour d'horizon de la philosophie spiritualiste du XIX^e siècle, dont la pensée de Bergson est l'aboutissement final. Ce courant fournit à Proust des catégories, l'agencement à un problème théorique auquel il fait face par une pratique de l'écriture. Cependant, nous montrerons que la spatialisation, corrompant pour Bergson la durée, devient un instrument puissant dans la plume de Proust.

Du point de vue formel, par contre, l'auteur ne croit certainement pas à la pure objectivité dans la description du réel. Il faut rappeler que, dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur blâme la littérature « qui se contente de 'décrire les choses', d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de

⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 75.

⁷ Gilles Deleuze atténuera ce dualisme dans sa lecture de l'œuvre philosophique de Bergson. Deleuze voit les deux dimensions du temps et de l'espace comme l'une projetée vers l'autre dans les mouvements réciproques de contraction et décontraction de l'intelligence et de la matière : « Il ne peut y avoir qu'une genèse simultanée de la matière et de l'intelligence. Un pas l'une, un pas pour l'autre : l'intelligence se contracte dans la matière en même temps que la matière se détend dans la durée ; toutes deux trouvent dans l'étendue la forme qui leur est commune, leur équilibre » (*Le Bergsonisme*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1966, p. 91). On renvoie aussi à l'article, plus récent, de David Addyman, « Bergson's Matter and Memory : From Time to Space » (dans P. Ardoin – S. E. Gontarski – L. Mattison, eds., *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, New York, Bloomsbury, 2013, p. 24-37), où l'auteur distingue entre « concrete extension » et « 'spatialized space' » (p. 31).

⁸ En particulier dans *Matière et mémoire* (1896), qui était avec l'*Essai* le texte de Bergson que Proust connaissait le mieux.

⁹ Pour un résumé de la querelle autour du bergsonisme dans la *Recherche*, voir L. Fraisse, « En quoi consisterait l'écriture d'un 'roman bergsonien' ? », dans *Marvel Proust aujourd'hui, Swann at 100 / Swann à 100 ans*, vol. 12, 2015, p. 119-136.

surfaces »¹⁰. À travers l'analyse de la transposition stylistique des espaces concrets de la *Recherche*, en particulier le paysage, nous essaierons de montrer que l'écriture de Proust suit deux axes : un axe horizontal, qui s'arrête sur la surface du réel, et un axe vertical, qui ouvre à la dimension ultérieure de la profondeur, explicitement assimilée par l'auteur à l'intériorité. Par conséquent, la notion même de paysage sera double : extérieure, donc géométrique et géographique, aussi bien qu'intérieure, donc psychologique. Il ne s'agit pas d'aller au-delà de la surface du réel, ni de l'abandonner en faveur d'une vision purement spirituelle ou idéaliste, mais de montrer que l'espace proustien explore autant la surface que la profondeur.

Les deux vecteurs, l'un horizontal et l'autre vertical, sont également importants afin de mettre en relief la participation de la matière à une vérité en principe invisible, et d'érouser le dualisme de départ qui semble prédéterminer le rapport de l'espace au temps. Cette convergence des deux pôles du dualisme entraîne une véritable transformation cognitive. Comme le rappelle Jean-Pierre Richard, « [c]haque objet ne pouvant (...) y être touché (compris, goûté) qu'à travers un ou plusieurs objets, à la fois semblables et divers, la pratique sensuelle du monde imposera la mise en œuvre d'un principe général de transfert »¹¹. De cette façon, selon un mouvement double, Proust envisage une matière spiritualisée et une vérité sensible.

À ce point, nous aurons une série de couples oppositifs qui finiront par définir eux-mêmes ce que nous entendons par espace et fournir une articulation ultérieure de notre hypothèse de départ. Du conflit initial entre espace et temps en découlent bien d'autres : une discordance philosophique entre *corps* (ou matière) et *esprit* – touchant aussi à l'opposition entre *extérieur* et *intérieur* du sujet – ; une contradiction apparente entre les instruments de connaissance que ces deux catégories semblent demander, c'est-à-dire *géométrie* et *psychologie* (avec une interférence de la géographie par le biais du

¹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, vol. IV, p. 463. Dorénavant, *RTP*.

¹¹ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974, p. 64.

paysage) ; les solutions stylistiques qui peuvent les traduire, soit un langage de l'*horizontalité* et un langage de la *verticalité*.

En concevant une telle analogie, permettant à l'espace et au temps de dépasser leur incompatibilité dans une démarche vers la vérité, il faut abandonner la vision du réel comme d'un ensemble de signes, qui oblige à « considérer le monde comme une chose à déchiffrer »¹². Dans le jeu interprétatif des signes illustré par Gilles Deleuze, le but final de la lecture du roman est constitué par la révélation des essences, qui, une fois « manifestées dans l'œuvre d'art », poussent le sujet à réinterpréter tout ce qui a précédé : « nous apprenons qu'elles s'incarnaient *déjà*, qu'elles étaient déjà là dans toutes ces espèces de signes »¹³. Or la perspective deleuzienne a contribué à jeter une lumière nouvelle sur la dette de Proust envers un savoir et une méthode philosophiques ; cependant, elle risque d'aplatir la dimension romanesque de son entreprise, dimension qui participe activement non seulement à la découverte des essences, mais à leur formation sous les yeux du héros. Ensuite, cette lecture déprécie l'importance de l'expérience sensible dans le roman, exaltée au contraire par les études de Richard, qui parle de « l'épaisseur active de la vie »¹⁴ émanant du roman, et d'Anne Simon, qui, par une réflexion phénoménologique, réhabilite le réel proustien en tant que réseau mobile de significations, acquises par les objets dans la succession de plusieurs couches descriptives dans le temps¹⁵.

C'est dans ce sens que Proust arrive, d'une manière tout à fait originale, à annuler l'asymétrie constitutive entre dimension matérielle et spirituelle, entre ce que l'on voit et ce qui reste caché aux sens. Hannah Arendt parle de cet écart en relation avec la culture hébraïque, celle d'où Proust est issu, et avec la question de l'invisibilité de la vérité – celle d'un Dieu qui peut être entendu mais non vu.

¹² Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1964, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ Cf. Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2011.

Selon Arendt, la réversibilité métaphorique entre le visible et l'invisible serait compromise par le fait que la surface n'exprime pas toujours un contenu intérieur ; elle étale, expose, augmente la fracture entre le phénomène et l'idée au lieu de la réduire. Bref, elle existe pour elle-même¹⁶. Rompre les barrières du silence de la matière : voici le défi de l'écrivain, vocation certes sacrée, mais humaine aussi. L'art littéraire de Proust tourne autour d'une exigence accessible à tout le monde, celle de montrer « [its] relevance for issues of immediate human concern »¹⁷, notamment la pleine connaissance de soi à travers l'instrument de l'art.

L'espace proustien, en tant que dimension figurée et affectivée, jouant un rôle de premier plan dans une argumentation rhétorique visant à la représentation de l'intériorité, requiert une approche multiple qui invite à questionner la nature même du genre romanesque. Proust fait de son ouvrage un objet hybride suspendu entre roman, essai¹⁸ et poésie, ce qui implique l'adoption d'une méthodologie de travail aussi hybride. L'analyse rhétorique qui a servi de point de départ pour notre étude s'est enrichie progressivement d'autres perspectives : le fait stylistique témoigne d'une vision philosophique, qui engendre à la fois une question herméneutique et une autre esthétique. Si la première nous interroge sur la nature des savoirs impliqués dans le traitement de l'espace (dans notre cas géométrie, géographie, linguistique, psychologie), la deuxième question porte sur une pensée du roman qui ne peut plus être inscrite dans un cadre narratologique traditionnel.

Deux piliers de la critique à ce sujet sont Mikhaïl Bakhtine et Joseph Frank, que nous choisissons à la fois en vertu de l'importance de leur contribution et pour un souci de continuité historique : si Bakhtine se concentre surtout sur l'histoire du roman jusqu'au XIX^e siècle, Frank élabore une théorie qu'il applique initialement au modernisme. Le penseur russe, dans son *Esthétique et théorie*

¹⁶ Cf. Hannah Arendt, *La Vie de l'esprit*, Paris PUF, coll. « Quadrige », 2013, p. 145-165.

¹⁷ Thomas Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1986, p. 10.

¹⁸ Roland Barthes résout l'indécision entre le roman et l'essai chez Proust en adoptant l'expression de « tierce forme » pour se référer à la *Recherche* (*Œuvres complètes*, édition d'É. Marty, Paris, Seuil, Paris, 1993-1995 [2002], vol. 5, p. 461).

du roman, préconise l'inséparabilité d'espace et temps dans l'approche du texte littéraire, en conférant à ce qu'il appelle le chronotope une fonction « d'intrigue » et « représentative », puisqu'il détermine la suite de faits de la narration et, en même temps, se fait « incarnation » du roman, interconnexion de données qui rendent visible (sinon concevable) l'intrigue elle-même¹⁹. Pourtant, si d'un côté l'acception de chronotope en tant que matérialisation du flux historique dans l'art nous intéresse, elle reste incapable de rendre compte des corrélations spatio-temporelles de la *Recherche*. Cela à cause de l'absence de figurativité du chronotope, malgré l'aspect transformatif qui règle le rapport entre l'espace et le temps réels et l'espace et le temps romanesques. L'approche narratologique classique est inefficace justement puisqu'elle s'arrête au niveau de la structure du récit et du contenu de l'expérience spatiale²⁰, alors que Proust pense à l'espace comme à un dispositif en mesure d'activer la figurativité de la langue.

La littéralité de l'espace romanesque est mise en question par Joseph Frank dans un article de 1945, reparu ensuite en 1991. Le critique introduit l'idée d'une forme spatiale qui serait le produit de l'altération de la diachronie du texte, soit dans la succession des chapitres ou paragraphes, soit au niveau de la syntaxe, soit dans la réception de l'œuvre. Frank réfléchit sur la forme spatiale par rapport aux auteurs modernistes, qui obtiennent souvent l'effet d'une simultanéité, à la fois spatiale et temporelle, sous la forme de la juxtaposition et de la synchronie²¹. Le traitement spatial signifie

¹⁹ Pour Bakhtine, le terme *chronotope*, tiré du domaine des mathématiques, indique « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature » (1993, p. 237), c'est-à-dire l'une des configurations possibles de l'intégration de la forme au contenu. Ensuite, les chronotopes analysés par Bakhtine deviennent « les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman. (...) C'est lui, on peut l'affirmer, qui est le principal générateur du sujet » (p. 391) : voici sa valeur narratologique. Grâce au chronotope, enfin, le monde extérieur peut participer « au caractère imagé de l'art littéraire », en permettant la « concrétisation » de ce qui est au départ abstrait (généralisations philosophiques, idées, logiques de l'enchaînement causal, etc. ; p. 391). Cf. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1975].

²⁰ Dans son célèbre article de 1970 sur l'organisation spatiale dans le roman, Roland Bourneuf en fait de même : « on n'a pas ou peu étudié l'espace en tant qu'élément constitutif du roman au même titre que les personnages, l'intrigue ou le temps, et pris dans le sens concret d'étendue, de lieux physiques, de lieux physiques où évoluent les personnages et où se déroule l'action » (Roland Bourneuf, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, vol. 3, n. 1, avril 1970, p. 78).

²¹ Cf. Joseph Frank, « Spatial Form in Narrative: An Essay in Three Parts », *The Sewanee Review*, vol. 53, n. 4, Autumn 1945, p. 643-653.

effectivement quelque chose d'autre, qui altère la substance même du deuxième terme de l'analogie, c'est-à-dire le temps.

C'est dans ce sillon que nous situons le présent travail : en évitant d'imposer au texte une vision théorique – ce que le sujet de l'espace invite en quelque sorte à faire à cause sa surexposition critique – nous avons comme objectif celui de nous mettre à l'écoute de la lettre du texte. La rhétorique de l'espace illustrée dans la *Recherche* sera le point de départ pour élaborer une lecture globale du roman, non pour l'expliquer en entier, mais pour dévoiler le fonctionnement de l'une des roues du mécanisme qui le mène à sa fin. Ce projet ne se présente pas comme une taxonomie fondée sur la fréquence de certaines métaphores, ce qui les réduirait à des données statistiques ; au contraire, l'importance de ces procédés est dans leur physiologie, c'est-à-dire dans leur fonctionnement et dans leurs répercussions sur l'argumentation générale défendue par le roman. Pour ce faire, nous prenons comme point de départ les aspects visibles de l'expérience, réunis dans une même série : le langage du corps, de la matière, de l'extériorité, de l'horizontalité, aussi bien que ces disciplines qui classifient et expliquent ces phénomènes, pour montrer l'insuffisance de leur littéralité.

Au contraire, il devient nécessaire pour Proust d'articuler, à partir de ce langage spatial, un langage métaphorique, pour que la matière puisse parler *à* l'esprit et *de* l'esprit. L'espace, en fait, est avant tout un point de repère linguistique. Genette rappelle que, « livré à l'absurde et au déchirement, [l'homme] se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en reconstruisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité »²². Non seulement l'espace constitue un langage, mais il est utilisé très souvent en tant que langage métaphorique, apte à parler d'autre chose, si bien que « tout notre langage est tissé d'espace »²³. Concrètement, pour faire jaillir la présence de ce qui ne se voit pas, il faut mettre en place une analogie ayant pour métaphorisant

²² Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 101.

²³ *Ibid.*, p. 107.

ce qui se voit. Cette opération consiste à attribuer une signification ultérieure au référent, c'est-à-dire à déclencher un dispositif de sémantisation en mesure de déterminer un changement de la réalité à travers le langage.

Par conséquent, le temps, qui garde bien sûr sa centralité dans le projet proustien, est toutefois réduit à une signification dans un ensemble de significations, c'est-à-dire l'ensemble plus large des procédés de la conscience, dans la sphère immense de l'intériorité. En fait, la perception du temps n'est qu'une des manifestations de l'équivalence mise en place par Proust pour atténuer le dualisme entre matière et esprit. L'espace n'est pas représentatif que du temps ; l'espace est plutôt la série de *contenants* où est versée la forme – au départ informe – du roman, la surface où tout contenu peut *se refléter*, et qui, en faisant cela, raconte l'histoire de la naissance du récit qu'elle héberge.

Le steamer et le papillon

Le fait de concevoir l'expérience spatiale comme une expérience intégrale et totalisante permet au narrateur de dépasser l'âge des oppositions inconciliables. Un moment crucial où tous les aspects de l'expérience sont tissés ensemble pour donner une impression de totalité est la scène du deuxième volume, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où, dans la localité maritime de Balbec, Albertine et ses amies sont transformées en bosquet de roses par le narrateur :

il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celles de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. (*RTP II*, p. 156)

Dans ce passage très dense, chaque mot a son importance. Nous avons un espace organisé sur deux plans – un premier plan et un deuxième ou arrière-plan. Si de ce dernier le narrateur met en évidence l'horizontalité par un vocabulaire de la linéarité (« la *ligne* du flot », « le *trajet* de l'océan », « le *trait horizontal* et bleu », « une *parcelle* azurée » en *succession* avec les autres qui composent cette ligne

imaginaire), en premier plan, où il y a les jeunes filles, l'image de la tige représentée par les corps de celles-ci crée plutôt une tension verticale. Le premier plan est aussi celui de la lecture figurée, là où agit la métaphore botanique mise en place par le narrateur, alors que l'arrière-plan est lu de façon littérale – en tant que réalité brute.

Cependant, le narrateur suggère que celle-ci *pourrait* ou *pourrait ne pas être* la scène effectivement vue par le héros : il n'y a pas un steamer, mais « *quelque steamer* », puisqu'il y en a qui sillonnent d'habitude la mer de Balbec, mais peut-être non à ce moment-là. Par cette pirouette, le narrateur donne plus de consistance à la métaphore qui *fixe* l'image des jeunes filles qu'au plan de la réalité et *fige* cette composition presque picturale dans son immobilité. Le mouvement, en fait, relève du domaine du possible, puisque le vol du papillon n'est qu'un mouvement potentiel. De plus, celui-ci *s'attarde* et *attend*, deux verbes qui indiquent un temps statique. Ainsi lue, la scène semble une reprise du paradoxe éléate d'Achille et de la tortue, que Bergson commente dans plusieurs ouvrages pour le réfuter. Pour le philosophe, en fait, le éléates font confusion entre l'espace comme succession de positions occupées par un corps et le mouvement comme acte indivisible dans la perception intérieure²⁴.

Dans l'anecdote proustienne, la fragmentation de l'espace ne nie pas l'existence du mouvement, donc le paradoxe n'est pas tenable, et pour l'illustrer le narrateur ne fait que montrer ce qui se passe dans l'expérience vécue dans sa totalité. La totalité est pourtant toujours relative, en tant que produit des relations temporaires des objets dans l'espace – elle est parfois le fruit d'une illusion

²⁴ Notamment, la critique des éléates revient dans *l'Essai, Matière et mémoire* et *L'Évolution créatrice*. Le paradoxe de Zénon consiste à soutenir que, lors d'une compétition de course entre Achille et une tortue où la tortue aurait un avantage de départ par rapport au premier, le héros grec ne pourrait jamais rejoindre l'animal. En fait, une fois arrivé dans la position de départ de la tortue, celle-ci aurait déjà avancé à son tour. Achille serait donc obligé de parcourir ce trait, mais la tortue est elle aussi toujours en mouvement. Zénon fonde son paradoxe sur l'idée de la fragmentation infinie de l'espace, et sur la superposition conséquente entre espace et mouvement, entre trajectoire et trajet. C'est cette dernière idée que Bergson refuse énergiquement : si, pour le philosophe, la tendance à la fragmentation correspond à la réduction du mouvement à la quantité des positions occupées dans l'espace par l'objet, il faut pourtant considérer un autre type de perception ayant lieu dans la conscience : pour celle-ci, le mouvement est un événement unique et sa perception relève de la qualité ou intensité du phénomène.

par rapport aux distances, comme dans ce cas. L'adhésion apparente à une perspective bergsonienne est donc soumise, comme d'habitude, à un discours purement littéraire.

Les jeunes filles sont l'instrument de cette brève démonstration philosophico-littéraire : en fait, elles sont comparées à un bosquet de roses de Pennsylvanie, espèce singulière de fleur que les critiques ont identifiée non sans difficultés²⁵. Entre les tiges et les corolles des roses, ainsi que sur la ligne de l'horizon, il y a deux objets en mouvement – respectivement un papillon et un steamer. Or il est évident que la considération du narrateur sur la vitesse du papillon par rapport à celle du navire est influencée par l'aplatissement des distances entre les deux plans. Le double mouvement potentiel – qui figure comme pôle oppositif par rapport à la fixité des jeunes filles éternisées dans leur métaphore distinctive, celle des fleurs – implique un double espace-temps à décrire, puisque chaque mouvement impliquerait un espace et un temps à lui. Pour faire coexister dans l'écriture les espaces (distants) et les temps (différents) des deux objets en question, le steamer et le papillon, la présence des jeunes filles, c'est-à-dire de leur métaphore, est *nécessaire*. Le narrateur décrit ces deux objets en rapport avec le corps physique de la bande-haie et avec l'instrument conceptuel de la métaphore, ce qui rend ce passage narratif et métastylistique à la fois. Dans ce court passage, le narrateur condense toute l'expérience d'un moment : il y a l'espace avec son organisation géométrique, l'impression imparfaite mais féconde de la réalité, le temps et, surtout, il y a la métaphore. Nous voyons que tous les équivalents de l'espace listés auparavant – extériorité, corps, matière, géométrie, horizontalité – participent avec la perception du temps à la construction de l'expérience. Leur présence n'est pas fonctionnelle à la description d'une dimension supérieure ; *ils en font partie* grâce à l'interposition de la métaphore, instrument liminal en mesure d'harmoniser le visible et l'invisible.

²⁵ Cf. Annie Barnes, « Le jardin de Marcel Proust : pour le cinquantenaire des *Jeunes filles en fleurs* », *Modern Language Review*, vol. 64, n. 3, juillet 1969, p. 548, 549n.

Il en suit que l'objet d'une analyse du rôle de l'expérience spatiale dans l'esthétique du roman chez Proust ne peut se borner à son résultat final, ce que Georges Poulet définit comme une spatialisation du temps constante, mais à un recentrement par rapport au devenir du roman lui-même, aussi bien qu'à ses instruments, qui sont bien évidemment les instruments rhétoriques de la langue. Une langue qui cache, très souvent, des significations multiples. C'est le cas du nom de Guermantes, catalyseur sémantique réunissant en lui un lieu et des êtres précis – ce Guermantes qui était pour le héros

comme le cadre d'un roman, le paysage *imaginaire* que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes *réelles* qui tout à coup s'imprégneraient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare (RTP II, p. 314 ; nous soulignons)

Guermantes, siège de la mondanité exploré à partir du troisième volume, est à la fois toponyme et patronyme ; il désigne un lieu et une lignée, à laquelle appartient l'un des grands amours du protagoniste, la duchesse Oriane de Guermantes. En plus, ce Guermantes est comme le cadre d'un roman, univers narratif parcouru par le lecteur. La métaphore du livre-territoire s'impose pour décrire une expérience qui, dans ce passage, bascule entre imagination et réalité. Toutefois, dans ce cas l'imagination est faite du souvenir des rêveries de l'enfance associées à ce nom, fortement évocateur. Par conséquent, le passé et la mémoire sont impliqués dans le travail de l'imagination, qui est exprimé pourtant dans l'horizontalité du présent. Cette vision n'est pas encore temporalisée, comme elle le sera après la révélation du *Temps retrouvé*, bien qu'elle contienne, *in nuce*, toute la rhétorique d'un espace signifiant.

La *Recherche* est à entendre donc comme la grande analogie de l'intériorité et, dans son aboutissement final, du temps. C'est en vertu de cette pensée romanesque propre à Proust que nous pouvons considérer la *Recherche* elle-même comme un espace à explorer, un espace fait d'un nombre imposant

de savoirs, qui font de l'analogie un procédé ouvert à la réalité et non une maille stylistique visant à affermir une vocation structuraliste autotélique. Certes le texte proustien résume une vision du monde modelée sur une pensée du langage et de la métaphore, mais elle nous parle du monde en nous invitant à le regarder avec des yeux différents. Avant de commencer notre enquête, nous devons nous demander quelles sont les études existantes à ce sujet. Comment la critique proustienne a-t-elle abordé le traitement de l'espace dans la *Recherche* ?

Bref état des lieux

Si les études topographiques ont connu un certain succès tout au long des décennies qui nous séparent de la parution de l'œuvre, le traitement de l'espace a été analysé aussi du point de vue narratologique et philosophique²⁶. Le premier filon compte une vaste production, qui dépasse parfois la pure critique du texte pour déborder dans le domaine biographique. Cette approche vise à reconstruire, texte à la main, la géographie littérale du roman, spécialement ses trois foyers principaux : Paris, Illiers-Combray et Cabourg(-Balbec). L'exemple le plus saillant est fourni par le pèlerinage de Michel Blain (*À la recherche des lieux proustiens*, 2012), qui nous a livré un véritable guide touristique et littéraire de ces endroits. Encore, il y a l'enquête sur les séjours de Proust en Normandie de Christian Pechenard (*Proust à Cabourg*, 1992).

L'espace physique est parfois investi d'une série d'implications concernant la construction de l'œuvre, si bien que géographie et esthétique se retrouvent dans le même territoire, comme il arrive dans l'ouvrage sur les différentes caractéristiques de l'univers social de Combray de Jean de Grandsaigne (*L'Espace combraysien*, 1981). L'espace comme catégorie esthétique a été mis en relief par

²⁶ Cf. Annick Bouillaguet, « Structures proustiennes de la description » (dans *Marcel Proust 1 : des personnages aux structures*, *Revue de lettres modernes*, Paris, Minard, 1992, p. 83-99), pour une analyse narratologique de la typologie descriptive, qui concerne aussi l'espace ; Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu* (cité plus haut) où l'auteure explique aussi la description spatiale par une poétique de la surimpression qui fonde l'expérience du réel du héros.

Bernard Brun, selon qui la reconstruction de la géographie des lieux devient une tâche nécessaire « pour déchiffrer tout ce que les lois d'organisation du récit tiennent de celles de l'espace dans l'imaginaire du narrateur »²⁷. Avec l'approche narratologique de Brun, il faut citer la réflexion stylistique d'Isabelle Serça, centrée sur la valeur esthétique de l'emploi de l'espace de la page. Celle-ci a consacré une attention particulière à l'emploi des parenthèses (*Les Coutures apparentes de la Recherche : Proust et la ponctuation*, 2010) et à la ponctuation en général comme marque de la présence physique de l'auteur dans son texte (*Esthétique de la ponctuation*, 2012).

Le versant philosophique de la question est le seul qui reste à explorer. Dans son ouvrage *L'Espace proustien* (1963), Georges Poulet analyse l'incipit de la *Recherche* et le dépaysement du dormeur éveillé pour se rendre compte que l'enjeu de la quête du héros est double : « [l]e phénomène du souvenir proustien n'a donc pas seulement pour effet de faire chanceler l'esprit entre deux époques distinctes ; il le force à choisir entre des lieux mutuellement incompatibles »²⁸. Par conséquent, la tâche à remplir est aussi une tâche de « *localisation* »²⁹, qui devient ensuite celle de « construire un espace, en n'ayant pour ce faire qu'une poignée de lieux disséminés »³⁰. Poulet conclut que l'espace proustien est l'objet esthétique qui arrive à contenir des lieux qui en eux-mêmes resteraient déliés, et à les mettre en relation entre eux par des dynamiques de déplacement et de juxtaposition. Dans son mouvement, l'espace emporte aussi le temps, qui est, pour Poulet, du « temps spatialisé »³¹. Le philosophe arrive à cette conclusion en proposant de lire le rapport entre temps et espace comme celui d'un « rigoureux parallélisme »³², pour reconnaître finalement que l'espace fournit la « métaphore (...) d'une justesse absolue » pour parler du temps. Notamment, il s'agit des prédelles du retable, terme de comparaison

²⁷ Brun analyse en particulier le cas de Balbec dans un article inédit conservé à l'ITEM de Paris (« Balbec, ou quelques implications d'une géographie balnéaire », 1980, ITEM-CNRS, p. 13).

²⁸ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel » (reprint), 1963, p. 17.

²⁹ *Ibid.*, p. 26.

³⁰ *Ibid.*, p. 90.

³¹ *Ibid.*, p. 136.

³² *Ibid.*, p. 88.

des vitrines de la bibliothèque de la chambre de Balbec, sur lesquelles est reflété, fragmenté dans ses cadres, le paysage marin. La question ouverte par ce glissement du parallélisme à la métaphore devient substantielle : entre les deux, la différence est dans l'absence de contact qui caractérise le premier, s'opposant à la pleine réversibilité de la seconde³³. Il s'agit de deux procédés ayant des répercussions inégales sur la réalité à laquelle ils s'appliquent. Poulet omet de prendre une position nette face à cette question substantielle, qui peut être éclaircie seulement en analysant le fonctionnement textuel de cette corrélation.

Ensuite, l'espace a été mis en relation avec le temps aussi par Antoine Compagnon, qui relie l'expérience de lecture à la « spatialisation de la mémoire par l'ancienne rhétorique », pour laquelle « des images habitent des lieux » permettant ainsi d'articuler « le présent au passé ». Cette remarque ouvre à la métaphore de la lecture comme déambulation et comme « prise de possession » d'une ville : « [n]ous prenons connaissance de la littérature, d'un roman en particulier, en marchant, comme dans une ville où on est arrivé de nuit »³⁴. Comme lecteurs, donc, nous sommes portés naturellement à cartographier l'univers romanesque dans lequel nous sommes plongés. D'ailleurs Denis Cosgrove a souligné la centralité de cette attitude de géographe, puisqu'une carte représente l'incarnation spatiale de la connaissance, en ce qu'elle stimule les procédés cognitifs et offre le correspondant visuel de ce qui est déjà connu. Elle favorise en somme la bonne distance par rapport à l'objet de toute connaissance, une remise en perspective³⁵.

Certainement la *Recherche* est l'exemple privilégié d'un art de la mémoire, art qui « consiste à placer des images dans un espace mental, pour se remémorer les choses qu'elles représentent »³⁶. Dans

³³ Cf. Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 145.

³⁴ Antoine Compagnon (éd.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 15-16.

³⁵ Cf. Denis E. Cosgrove (éd.), *Mappings*, London, Reaktion Books, 1999, p. 2 : « Acts of mapping are creative, sometimes anxious, moments in coming to knowledge of the world, and the map is both the spatial embodiment of knowledge and a stimulus to further cognitive engagements ».

³⁶ Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur : essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, p. 149.

le contexte de la rhétorique ancienne, la technique des *loci* avait une fonction éminemment pratique. Celle-ci a acquis une pertinence esthétique pendant le Moyen Âge, lorsque l'espace mental a été extériorisé sous la forme des cathédrales, palais de la mémoire par excellence³⁷. Les édifices religieux avaient précisément la fonction d'aider les fidèles à se souvenir des préceptes de la Bible, mais ils étaient aussi des objets d'arts. Lieu donnant visibilité à l'invisible du temps, chez Proust la cathédrale est l'un des centres d'intérêt principaux en ce qui concerne la réflexion sur la métaphore spatio-temporelle. Diane R. Leonard s'en occupe en rattachant ses considérations aux écrits de John Ruskin, pour qui l'architecture religieuse représente le point culminant de la civilisation européenne. Leonard commente à propos de la comparaison entre les grands livres et une ville ancienne dans la préface de Proust à *Sésame et les lys*, pour ajouter un autre exemple de spatialisation de la mémoire, lorsque le traducteur-critique évoque « the four-dimensional space of the Piazzetta columns in Venice, which he compares to reading a text by Shakespeare or Dante »³⁸. L'expérience de l'espace est tout à fait une composante nécessaire de la mémoire : elle lui fournit tout naturellement des relais que le hasard d'une sensation pourra ensuite réactiver. En tant qu'exercice constant de remémoration, la lecture elle-même ne peut qu'en être spatialisée, ce que la critique a justement mis en évidence.

Dans plusieurs études, la *Recherche* a été reconduite à des dichotomies visant à rendre reconnaissable sa structure, ce qui a donné comme résultat des interprétations parfois limitantes de sa complexité. Parce que, il faut l'accepter, ce roman résiste à toute forme de simplification. Ces réductions cognitives ont souvent pris les contours d'oppositions fondées sur des catégories spatiales : il a été question de surface et profondeur³⁹, de juxtaposition et superposition ou surimpression⁴⁰, de

³⁷ Cf. *Ibid.*

³⁸ Diane R. Leonard, « Proust in the fourth dimension », dans N. Harkness, M. Schmid (éds.), *Au seuil de la modernité : Proust, littérature and the arts. Essays in memory of Richard Bales*, Bern, Peter Lang, 2011, p. 171.

³⁹ Cf. Mieke Bal, *Images littéraires, ou, Comment lire Proust visuellement*, Montréal, XYZ ; Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

⁴⁰ Cf. Georges Poulet, *op. cit.* ; Anne Simon, *op. cit.*

fragment et continuité⁴¹. Il est naturel d'encadrer toutes ces oppositions, dont le deuxième terme glisse inexorablement vers le domaine spirituel, ou des activités de la conscience, dans l'opposition macrostructurale entre espace et temps. Or les critiques n'ont fait que leur travail en respectant ce que le roman fait jaillir de ses milliers de pages, puisque Proust joue effectivement avec toutes ces catégories abstraites en y enchâssant les éléments concrets de son récit. Toutefois, notre objectif est de réduire des dichotomies apparentes à une seule mécanique, centrée sur la production du sens face à l'apparent silence de la matière. De ce point de vue, l'espace et ses correspondants dans l'équivalence générale à laquelle celui-ci sert de matrice entrent de plein droit dans le domaine de l'intériorité et de sa représentation. Comme nous avons avancé plus haut, cette posture critique tend vers l'effacement des oppositions.

Pour mieux le montrer, il faut revenir à la question qui est à l'origine de la mission artistique de Proust. En fait, si d'un côté celui-ci « est un auteur essentiellement *compliqué*, et [il faut] en tirer toutes les conséquences »⁴², de l'autre très peu d'auteurs restent si passionnément fidèles à leur objet de recherche, et le fait qu'il soit possible d'établir le problème philosophique à la base de son roman dit beaucoup à ce propos. Le problème, dans sa formulation la plus minimaliste, consiste à trouver l'orientation de soi – soit, *se connaître et devenir ce que l'on est* – en prenant comme point de repère initial les seules coordonnées qui nous soient données : un sens de l'espace et un sens du temps, bien évidemment tous les deux perfectibles lors d'une progression vers la vérité. Comme le souligne Robert Pippin, ce problème a des conséquences éthiques et épistémologiques relatives à la nature provisoire de toute étape de connaissance⁴³.

41 Cf. Luc Fraisse, *Le Fragment expérimental : pour une sémantique de la création proustienne*, Paris, Corti, 1988.

42 Pierre Macherey, *Proust entre littérature et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 9.

43 Cf. Robert B. Pippin, *The Persistence of Subjectivity: on the Kantian Aftermath*, New York, Cambridge University Press, 2005, p. 310 : « the idea is that it is only in trying to become who one (provisionally) thinks one is that one can begin to find out who one really is ».

Cette opération entraîne une radicalisation du *subjectivisme* à l'œuvre dans le roman. Proust ne s'interroge pas seulement sur ce que l'expérience du monde signifie pour chacun de nous ; l'auteur de la *Recherche* pousse à l'extrême les implications de ce terme en suggérant que la seule portion de monde qui est à notre disposition est celle qui est pensable, si bien que la forme du monde reproduit nécessairement la forme de notre pensée. Pour cette raison, l'espace est aussi à entendre comme étendue possible de la connaissance. Ce principe, qui se réfère à la philosophie ancienne bien plus qu'au rationalisme occidental, met une pierre tombale, du point de vue littéraire, sur toute tentative de fonder l'écriture romanesque sur l'objectivité en soi du réel.

Plan des chapitres

La succession des chapitres qui suivent reste fidèle à l'ordre du roman, pour mettre l'accent sur la progression d'une argumentation qui voit à son centre le traitement de l'espace dans la *Recherche*. Pour cette raison, le Chapitre 1 analyse les avant-textes principaux du roman et le premier volume, *Du côté de chez Swann*. Dans cette partie, nous nous proposons d'isoler les questions philosophiques ouvertes par l'hésitation que Proust lui-même montre dans les premières esquisses de son ouvrage, pour les développer ensuite à travers la lecture de certains passages du premier tome. Pour restituer l'épaisseur du discours philosophique exposé au tout début du roman, nous chercherons à reconstruire le débat spiritualiste à propos de la différenciation entre le moi et le non-moi, le rapport du corps à la mémoire et le recours discursif aux catégories spatiales, dont le narrateur se sert dès les toutes premières pages. Nous présenterons aussi l'articulation fondamentale de la métaphore spatio-temporelle, résultat de la succession d'une série d'opérations de la conscience. Du point de vue stylistique, nous distinguons entre une *métaphorisation de l'espace* et une *métaphorisation par l'espace*, procédés rhétoriques qui rendent possible la représentation langagière de l'intériorité et de la perception de soi dans le temps.

Dans les Chapitres 2 et 3 nous ferons un bond en arrière, pour prendre en examen le corpus plus ancien de Proust, y compris *Jean Santeuil* et les traductions critiques des ouvrages de John Ruskin. Entre les deux, nous nous servons des théories de Michel Bréal, linguiste et philologue qui a eu le mérite d’inventer, à la fin du XIX^e siècle, une nouvelle discipline, la sémantique. À travers l’analyse du traitement de l’espace dans *Jean Santeuil* nous voulons marquer un écart par rapport à l’œuvre de maturité : les fragments de ce premier roman laissés par Proust offrent le témoignage précieux de ses incertitudes du point de vue de la structure à adopter pour son ouvrage, liées en grande partie à une description spatiale redevable à la tradition symboliste. Oscillant encore entre poème en prose et essai, *Jean Santeuil* représente une phase d’expérimentation cruciale pour notre argumentation. Dans ce même chapitre, nous avançons l’hypothèse selon laquelle la *Recherche* garde une organisation poétique dans sa structure. Le tournant aurait pu être représenté par la fréquentation des ouvrages de Bréal, qui met l’accent sur l’apport individuel du parlant pour l’enrichissement de la langue à travers des procédés comme l’analogie et le recours à la polysémie des mots. Le linguiste exalte aussi le rôle des écrivains, en mettant donc sur le même plan fonction référentielle et poétique du langage.

Après cette incursion dans la sémantique de Bréal, nous essaierons de définir l’héritage ruskinien dans la prose de Proust, en particulier par rapport à la description de paysage, qui, chez le critique d’art anglais, a la fonction indispensable de mettre en communication nature et divinité. Par l’analyse du paratexte proustien aux deux traductions, nous démontrerons que l’expérience spatiale décrite dans la *Recherche* est tout à fait en continuité avec celle de Ruskin.

Dans le Chapitre 4, nous analyserons de près la métaphorisation de l’espace dans la description du paysage, en particulier dans les *Jeunes filles* et dans *Le côté de Guermantes*. Par le biais de la moderne théorie du paysage dans les deux domaines de la géographie et de l’histoire de l’art, nous mettrons Proust en dialogue avec des théories très récentes. L’argumentation de ce chapitre vise à démontrer que l’auteur de la *Recherche* poursuit la représentation d’un espace extérieur – le paysage – pour l’utiliser

finalement comme comparant d'une analogie ayant comme deuxième terme un espace vertical, se penchant sur la découverte des vérités intérieures. Le passage à un espace spirituel fait l'objet de la dernière section, le Chapitre 5, où, à travers une lecture de *Sodome et Gomorrhe* et des trois derniers volumes, nous approfondissons cette nouvelle dimension discursive, qui se développe en hauteur et en profondeur. En fait, elle se traduit en un langage renvoyant à ces deux vecteurs spatiaux. C'est ainsi que nous introduirons le procédé de la métaphorisation de l'intériorité par l'espace. Le creusement de l'espace intérieur mène à l'identification finale entre l'expérience des lieux et l'expérience des êtres, voire entre géométrie et psychologie, telle que le narrateur lui-même la présente dans *Albertine disparue* avant, et *Le Temps retrouvé* après. Tout comme les images mentales des lieux sont resserrées dans l'espace relationnel de la conscience, les différentes manifestations des êtres en nous s'entassent dans la mémoire pour nous restituer la vision de ceux-ci dans le temps.

Remarque méthodologique : le traitement du corpus proustien

La décision de faire correspondre à la métaphorisation de et par l'espace deux groupements de volumes bien distincts trouve une justification dans l'histoire génétique du texte proustien. Comme tout spécialiste le sait, la linéarité du roman publié avant et après la mort de Proust ne correspond pas du tout à une linéarité dans la rédaction effective des brouillons et, ensuite, des manuscrits pour les dactylographies. Cette anomalie génétique, si nous voulons l'appeler ainsi, permet une fois de plus de souligner l'écart qui existe entre Proust lui-même et le narrateur : le premier cherche la solution expressive pour un contenu qui est déjà articulé dans sa tête ; le deuxième parcourt un chemin qui lui permettra d'élaborer une théorie esthétique. L'expérience du narrateur ne coïncide pas nécessairement avec celle de son auteur et il en est de même pour ce qui concerne le narrateur et le héros : si l'un est obligé à *revenir sur* son expérience pour l'exprimer, l'autre est invité à *devenir avec* elle. Enfin, il y a un auteur qui écrit et un personnage, dédoublé, qui raconte et vit – ces opérations, on ne le répétera jamais

assez, sont tout à fait séparées et indépendantes l'une de l'autre. La génétique du texte ne fait que renforcer cette évidence.

Bernard Brun⁴⁴ explique ce processus d'écriture en soulignant qu'il faut lire les documents qui nous restent de façon à la fois syntagmatique (ou horizontale) et paradigmatique (ou verticale), selon une logique d'enrichissement du texte et d'enrichissement des correspondances d'une partie à l'autre du texte ; le critique montre que chaque étape de réorganisation du roman proustien implique la réécriture des morceaux préexistants, si bien que l'ajoutage apporte à chaque fois des changements à l'intégralité du texte. Cette technique, dite de la « dispersion » ou « expansive », obligerait à distinguer entre une lecture visant le « sens du récit » et une autre, jugée plus proche de la logique proustienne, visant le « sens de l'histoire du texte » (ce que Brun avait déjà défini comme la reproduction d'une écriture, la reconstitution du « processus créateur »⁴⁵). On dirait que le premier type de lecture répond plutôt à la question du *quoi*, alors que la seconde à la question du *comment*, et que les deux lectures sont également légitimes. Si l'histoire d'une écriture est sans doute une entreprise capitale, elle doit tout de même suivre l'histoire des idées qui l'accompagnent. Alors, bien que l'édition des trois derniers volumes soit posthume, ceux-ci restent fidèles à un ordre ; cet ordre témoigne de l'idée que nous voudrions interroger.

La décision de marquer un tournant entre *Le Côté de Guermantes* et *La Prisonnière*, en ayant recours à *Sodome et Gomorrhe* comme volume de transition, répond à une organisation que Proust lui-même avait envisagée lors de la rédaction du roman. La *Recherche* reste jusqu'au bout un diptyque, gardant comme points de repère le temps perdu et le temps retrouvé. Nathalie Mauriac Dyer soutient à ce propos que nous avons un temps « plus descriptif des croyances, des illusions, des préjugés dans

⁴⁴ Bernard Brun, « Les cent cahiers de Marcel Proust : comment a-t-il rédigé son roman ? », mise en ligne : le 13 décembre 2011 ; URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13947>. Dernière visite : mars 2020.

⁴⁵ Bernard Brun, « Du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps retrouvé* : interpréter et éditer des brouillons proustiens », dans *Édition und Interpretation. Édition et interprétation des manuscrits littéraires*, Bern, Peter Lang, 1981, p. 133.

la première partie », alors que la deuxième est faite du temps « plus dramatique des révélations »⁴⁶. À l'aide de la génétique du texte et des témoignages laissés par l'auteur dans sa correspondance avec les éditeurs, Mauriac Dyer démontre de façon tout à fait convaincante que Proust avait l'intention d'accentuer la continuité de *Sodome et Gomorrhe* avec la dernière partie du roman. Elle tire ainsi les conclusions de son raisonnement : « si *Sodome et Gomorrhe* d'une part commence à former un massif de volumes, et si *Sodome et Gomorrhe* et *Le Temps retrouvé* d'autre part constituent un groupe éditorialement uni, les trois premiers volumes – *Du Côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et *Le Côté de Guermantes* – se trouvent eux aussi, par contrecoup et effet de symétrie, liés entre eux ». L'œuvre reste donc fidèle au mouvement en deux temps qui est aussi son « mouvement profond »⁴⁷.

Notre discours sur l'espace suit cette bipartition : d'une part, nous avons relevé que la métaphorisation de l'espace caractérise le premier volet du diptyque ; de l'autre, l'exploration rhétorique de l'intériorité du sujet à travers une métaphorisation par l'espace correspond au deuxième volet, alors que le tome central, *Sodome et Gomorrhe*, trace une ligne de démarcation entre les deux phases du mouvement romanesque. C'est dans ce volume enfin qui commence presque insensiblement le glissement de l'expérience à la vérité.

⁴⁶ Nathalie Mauriac Dyer, *Proust inachevé : le dossier Albertine disparue*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 56.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 43.

Chapitre 1

Espace et métaphore : une aventure philosophique

« L'ontologique n'a pas besoin de devenir analogique, puisque l'analogie est d'emblée là, comme un équivalent nécessaire de l'ontologie, comme son règne absolu qui commande la nécessité de l'art. »

Julia Kristeva, *Le Temps sensible*

1.1. Métaphorisation de l'espace / métaphorisation par l'espace

En parlant de la dichotomie fondamentale du roman proustien, Pierre Macherey affirme qu'« entre temps perdu et temps retrouvé, qui sont en réalité le même temps parcouru différemment, on ne se retrouve plus et, ayant perdu ses repères, on est confronté à une sorte de vertige spéculatif »¹. Macherey nous dit que le vécu est à parcourir au moins deux fois pour que se manifeste la vision d'un temps finalement retrouvé, après des centaines de pages où le temps fuit (à l'apparence) irrémédiablement. Le traitement de l'espace dans la *Recherche* se fonde sur un renversement semblable, si bien que la fin bouleverse les convictions du début.

À Combray, le jeune héros a l'habitude de se rendre à la messe, en famille. Lorsque dans la description de l'église du village le temps est réduit à une dimension spatiale, le lecteur est porté à suivre le fil d'une primauté de l'espace. L'église est décrite comme

un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions – la quatrième étant celle du Temps –, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux (*RTP I*, p. 60)

Cet exemple est à la base de l'argumentation de Georges Poulet et de sa monographie sur l'espace proustien. En disant que le temps de la *Recherche* est un « temps spatialisé, juxtaposé », il dénonce (entre les lignes) les limites de cette victoire remportée par le moi éternel sur le temps dont le narrateur se

¹ Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 63.

glorifie après l'épisode du trébuchement dans la cour des Guermantes. La dimension spatiale serait en fait la seule où l'écriture pourrait, en quelque sorte, agir. À l'inverse, la toute dernière phrase du *Temps retrouvé* semble reléguer l'espace à un rôle secondaire ; ici le narrateur annonce son projet de

décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. (RTP IV, p. 625 ; nous soulignons)

Bien que la vision essentiellement temporelle préconisée par Proust soit toujours spatialisée par l'image de ces êtres monstrueux, déformés par l'écoulement des années, il semble que l'espace ne soit plus la dimension dans laquelle il faudrait s'installer pour apercevoir la vérité. Pourvue par l'espace, cette place est « restreinte », subordonnée à la place occupée par les êtres dans la superposition des couches temporelles successives. Comment doit-on se placer face à ces deux considérations – apparemment contradictoires – du narrateur ?

L'une des plus grandes difficultés du texte proustien est révélée par l'auteur lui-même dans une lettre adressée à Jacques Rivière le 6 février 1914. Dans ce témoignage, qui suit la parution de *Du côté de chez Swann* en 1913, il se réjouit d'avoir trouvé un bon interlocuteur au sujet de son roman : « [e]nfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction », considération à laquelle il ajoute une explication de la fin du premier volume, qui n'est qu'une « étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions »². Cette affirmation présuppose que, au-delà d'une adhésion plus générale aux principes esthétiques énoncés par le narrateur à la fin du roman, l'auteur ne partage pas nécessairement ses opinions tout au long de la route. Ainsi serait contredite l'hypothèse selon laquelle le livre que le lecteur est en train de lire correspond au livre que le héros se met à écrire à la fin du roman. Ce dernier point est souligné en particulier par Joshua Landy, qui nous rappelle que la *Recherche* est une construction esthétique que

² Lettre à Jacques Rivière du 14 février 1914, dans *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, vol. XII, p. 99. Dorénavant, *Corr.*

l'on ne peut considérer à la lumière d'une superposition parfaite du « Marcel » diégétique et de Proust qui l'a créés. Certes, le texte renvoie à des questions qui, à l'espace, relient d'autres macrostructures philosophiques, notamment les catégories de sujet, d'essence, de connaissance. Mais, en même temps, aucun discours sur l'espace proustien ne peut se structurer comme un discours orienté exclusivement au tri des sources philosophiques d'où viendrait une théorie proustienne de l'espace. Nous soutenons qu'il y a plutôt, de la part de Proust, un usage romanesque de l'espace, qui a un relief philosophique, sans qu'il soit pourtant l'application d'une théorie préconstituée au récit du narrateur.

Cette nuance, pourtant fondamentale, nous amène à analyser les traces textuelles d'un engagement de la pensée qui est incontestable chez l'auteur de la *Recherche*, et que plusieurs critiques ont déjà approfondi avant nous⁴. Il ne s'agit pas seulement de souligner que Proust n'est le disciple d'aucun philosophe en particulier ; il faut plutôt s'arrêter sur les raisons de son approche philosophique à la forme du roman. Comme tout outil de connaissance à disposition de l'être humain, Proust situe le roman au même niveau que la philosophie, bien que les deux agissent par des moyens très différents.

³ Cf. Joshua Landy, *Philosophy as Fiction: Self, Deception and Knowledge in Proust*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 36 : « Proust states quite clearly (1) that he must not be confused with his narrator ; (2) that he is, however, just as firm a believer in involuntary memory as is Marcel ; (3) that we should take entirely seriously the idea that human beings are individuated according to the subjective way in which each experiences the world, a 'vision' that remains constant across a lifetime and emerges only in style ».

⁴ Le débat autour de Proust philosophe a occupé beaucoup de spécialistes : Vincent Descombes, dans son ouvrage *Proust, philosophie du roman* (Paris, Éditions de Minuit, 1987), attribue à la *Recherche* la faculté de créer son propre système philosophique, transmis par la forme sensible dont le genre romanesque se sert ; Luc Fraisse, dans un ouvrage plus récent, soutient que Proust recourt à un déplacement de vérités philosophiques « selon un ordre d'énonciation propre » (*L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, PUPS, 2013, p. 19), en les transformant ainsi en vérités psychologiques, dont la démonstration précède leur énonciation ; Anne Henry, qui s'occupe surtout des sources possibles de la philosophie proustienne, ramène la théorie esthétique de la *Recherche* à l'idéalisme allemand et, en particulier, à Schopenhauer (*Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981 ; *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2000) ; Joshua Landy insère l'auteur dans la tradition des moralistes français et affirme que « Proust himself clearly thought of his novel as dealing primarily with philosophical issues. (...) In fact, all the novel's major motifs—time, love, art, interpretation, knowledge, personal identity—are but special cases or illustrations of a general theory about minds and their relations with the world » (*op. cit.*, p. 9) ; après lui, Pierre Macherey a montré que le mérite de Proust a été de proposer une nouvelle conception de l'idée – au sens philosophique – comme inhérente au mouvement même de la vie que le roman reproduit ; en d'autres termes, pour l'auteur il n'y aurait « de vérité nécessaire, et non seulement possible, que celle qui, d'une manière ou d'une autre, est enracinée dans l'existence » (*op. cit.*, p. 24). Nous ajoutons à cette liste les lectures phénoménologiques de Mauro Carbone (*Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008) et d'Anne Simon (*op. cit.*).

Même si pour lui l'énonciation d'une vérité est l'objectif ultime de l'art et de la littératures, elle ne détermine pas, à proprement parler, leur valeur intrinsèque⁶ ; tout de même Proust – en moderniste sui generis – est convaincu que les mondes subjectifs représentables dans l'œuvre d'art partagent la présence d'une vérité inaltérable⁷. Cette attitude par rapport à la vérité explique, au moins partiellement, la considération qu'il avait de cette discipline et ses liens très forts avec la culture du XIX^e siècle.

D'ailleurs la philosophie constitue l'un des centres d'intérêt principaux de Proust dès sa jeunesse, si bien qu'il décide d'entreprendre des études procédant dans cette direction. Comme le rappelle Luc Fraisse, « la formation philosophique de l'écrivain (...) s'est faite en deux temps : la classe de philosophie au lycée Condorcet en 1888-1889 et la licence de Lettres à option philosophie préparée à la Sorbonne de 1893 à 1895 »⁸. Dans une lettre de 1912, Proust parle de son roman comme d'une « œuvre (...) où j'ai tâché de faire tenir toute ma philosophie », ce qui montre la conscience qu'avait l'auteur de ses priorités intellectuelles. L'hésitation entre une forme que nous définirions essayiste et une forme romanesque pendant les années de gestation du *Contre Sainte-Beuve* en est la preuve formelle¹⁰.

⁵ Nous pouvons dire avec Alain Badiou que pour Proust « l'identification philosophique de l'art relève de la catégorie de vérité » (*Petit manuel d'esthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 21).

⁶ Nous suggérons à ce propos le volume de Lamarque et Olsen, qui défend une « no-truth position » par rapport à la valeur littéraire. Selon les deux spécialistes, la distinction logique entre vrai ou faux n'a aucun poids dans le travail critique, bien que nous sommes culturellement portés à tirer des textes littéraires ce type de connaissance (*Truth, Fiction and Literature : A Philosophical Perspective*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1994).

⁷ Sur ce point, Lamarque et Olsen écrivent : « The point of modernism, at its best, was to exhibit the plurality of worlds, private and public, in contrast to some single objective experience » (*ibid.*, p. 170). Réalité et vérité, pourtant, restent bien séparées même dans une perspective moderniste.

⁸ Luc Fraisse, « Proust et la philosophie de la volonté », *Littérature*, n. 175, 2014/3, p. 65.

⁹ Lettre à Eugène Fasquelle du 28 octobre 1912, *Corr.* XI, p. 256.

¹⁰ Voir à ce propos la leçon inaugurale d'Antoine Compagnon pour le cours « Proust essayiste » (Collège de France, 8 janvier 2019 ; URL : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2019-01-08-16h30.htm> ; dernière visite : mars 2020). Compagnon met en évidence cette hésitation en faisant l'inventaire des termes utilisés par l'auteur pour parler de son ouvrage naissant dans sa correspondance entre 1908 et 1909 (étude, essai, article, etc., et non pas roman) et en rapportant la célèbre citation tirée du Carnet 1 : « La paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je un romancier ? » (Carnet 1, 11 r°).

Cette position est renforcée, de façon aussi subtile qu'irréfutable, dans une autre lettre de 1914, adressée cette fois-ci à Daniel Halévy, où l'écrivain affirme que « *Swann* est une démonstration »¹¹, sans pourtant digresser trop sur l'objet de cette démonstration. En éloignant de soi le paradigme psychanalytique des libres associations, du hasard donc¹², Proust rattache sa théorie de la mémoire involontaire à un domaine du savoir qui se situe entre philosophie et mathématiques, champs d'application privilégiés de la logique. Ensuite l'étymologie du mot renvoie au latin *demonstrare*, qui, littéralement, signifie aussi *rendre visible*. Cependant, la volonté de Proust n'est pas d'écrire un roman à thèse, ce qu'il a nié résolument, car dans ce type de texte la thèse est généralement adaptée à la forme-roman, qui vient après ; au contraire, l'auteur de la *Recherche* veut rendre manifeste une idée que seulement la forme-roman peut engendrer et faire jaillir ; en d'autres termes, le roman ne se fait pas porteur de l'idée, mais il la crée en vertu de l'unicité de sa forme. Proust, il nous semble, ambitionne de réaliser cette coïncidence d'immanence et singularité que les autres modèles de cohabitation entre philosophie et art n'ont pas su envisager¹³.

Cette attitude de romancier-théoricien pose des problèmes pratiques qu'il faut tout de même résoudre. Il s'agit de réconcilier deux différentes modalités d'appréhension et de description du monde – l'une, la philosophie, fondée sur les concepts, l'autre sur la mimésis ; l'une toute faite afin d'accueillir la réalité, l'autre en devenir dans un univers fictif. Si la deuxième modalité est destinée à prévaloir, l'écrivain doit nécessairement sortir du domaine des propositions abstraites. L'universel proustien naît en fait avec le roman, dans un devenir qui est « à même le mouvement de la vie »¹⁴ : il tire son origine de l'épreuve de l'existence, en prenant comme point de départ non plus le monde des possibles, mais

¹¹ Lettre à Daniel Halévy de février 1914, *Corr.* XIV, p. 350.

¹² Dans la même lettre Proust s'exclamait à propos de *Swann* : « Mais croire que c'est écrit au hasard des souvenirs ! » (*ibid.*).

¹³ Selon la terminologie d'Alain Badiou, avec immanence nous identifions le principe selon lequel « l'art est rigoureusement coextensif aux vérités qu'il prodigue », et avec singularité le fait que « ces vérités ne sont données nulle part ailleurs que dans l'art » (p. 21). Nous dépasserions ainsi à la fois le modèle didactique marxiste, le modèle romantique et le modèle classique.

¹⁴ Pierre Macherey, *op. cit.*, p. 49.

le monde réel. Ce passage, configuré comme un « *changement de statut ontologique* »¹⁵ fonde la crédibilité et la portée de l'entreprise proustienne. Nous verrons que l'une des premières conséquences de ce projet cosmogonique, c'est de tirer un univers du trou noir du non-existant, c'est-à-dire de construire et de définir à la fois un espace et un rapport à l'espace. Et ce sera précisément la fonction de l'espace de servir de pont entre l'idée de la création artistique et une pratique de l'écriture.

Pour montrer cet aspect du roman proustien, il sera nécessaire de tourner notre attention vers cette démonstration qu'est l'incipit de la *Recherche*, lequel représente en fait le jaillissement autonome du récit, voire le résultat d'un processus d'auto-génération. Le lecteur doit être conscient que ce processus a pour l'auteur autant d'importance – philosophique – que le *mode d'emploi* final que nous en tirons. C'est pourquoi le début a tant de réverbérations sur l'ensemble du roman¹⁶ : il présente le « mouvement originaire » selon une modalité bergsonienne, si nous tenons pour valable l'analyse que Merleau-Ponty et Jankélévitch font de son système philosophique. En fait, si le premier souligne que la nature même de sa méthode a le mérite de ramener à l'être et non plus, comme le faisait Descartes, au cogito,¹⁷ le deuxième se réfère au fait primitif de sa philosophie, d'où naît la durée comme commencement de la vie même.¹⁸ Dans ce sens, la *Recherche* est, comme la critique l'a déjà dit, un *mandala*, soit une « *simulation romanesque du monde* »¹⁹, où est formulée la question centrale pour son auteur : celle relative à l'emplacement de la vérité et qui pousse littéralement l'intrigue jusqu'au bout.

¹⁵ Jean-Claude Dumoncel, *La 'mathesis' de Marcel Proust*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2015, p. 80.

¹⁶ Ceci aussi dans une perspective psychanalytique, comme l'a justement souligné Francesco Orlando dans son article « 'Savoir' contre 'voir' : métamorphose et métaphore ». Pour le critique, le mouvement originaire dont il est question est la *supposition* d'une « scène primaire », qui crée chez l'enfant une dissociation entre deux activités cognitives complètement différentes, savoir et voir. Cette opposition serait à la base du développement du roman proustien (dans M. Carbone, E. Sparvoli, éd., *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Actes du colloque de Gargnano, 28-30 septembre 2006, Pisa, ETS, p. 22).

¹⁷ Cf. Maurice Merleau-Ponty, « Bergson se faisant », dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

¹⁸ Vladimir Jankélévitch, *Henri Bergson*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989, p. 6 : « Avant d[e] suivre les incarnations successives [de la méditation bergsonienne] à travers quatre problèmes-type : l'effort d'intellection, la liberté, la finalité, l'héroïsme, nous devons retrouver le 'fait primitif' qui, dans les choses de l'âme, commande toute l'ascétique bergsonienne. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 22. Cf. aussi Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, p. 29 (cité dans Jean-Claude Dumoncel, *op. cit.*, p. 18).

C'est donc la réflexion spatiale sur la vérité qui occupe le héros, encore plus que la découverte de cette même vérité.

Nous allons maintenant voir que c'est tout d'abord dans le langage que cet usage romanesque de l'espace se manifeste et que cette réflexion spatiale se déploie. Après avoir montré de quelle manière le langage permet une spatialisation de la recherche de la vérité, une lecture approfondie de certains passages du premier volume du roman nous aidera à comprendre que cette réflexion se joue spécialement autour de la polarisation entre intérieur et extérieur du sujet. La difficulté principale des personnages proustiens consiste à ne pas distinguer entre subjectivité et objectivité, c'est-à-dire entre l'être *sujet* et l'être *objet* dans l'expérience du monde. Dans ce sens, l'écriture paraît le seul terrain où ces deux positions puissent devenir complémentaires sans amener à une débâcle de la conscience. L'opacité du rapport entre intérieur et extérieur du sujet se résout par une opération double, que seule l'écriture rend possible : d'une part, la métaphorisation *de* l'espace – soit la description métaphorique de l'expérience spatiale – permet un mouvement d'appropriation vers l'intérieur ; de l'autre, une métaphorisation *par* l'espace – soit l'acte de parler d'autre chose par un langage spatial métaphorique – caractérise le mouvement qui, de l'intérieur, imprime à l'extérieur la marque de la présence au monde du sujet. En somme, le langage est le protagoniste du va-et-vient incessant que la *Recherche* met en scène du sujet à l'objet et vice versa. C'est tout un drame de la spatialité en plusieurs actes que l'analyse du langage de l'espace révèle au lecteur du roman proustien.

1.2. La localisation de la vérité

Comme nous venons de dire, Proust opère une spatialisation du motif de la quête de la vérité dans ses choix de langage. Dès le début de la rédaction de la *Recherche*, en particulier à partir du Carnet 1₂₀, une

²⁰ Dans l'édition de Philip Kolb, il s'agissait encore du Carnet de 1908 ; dans l'édition plus récente établie par Antoine Compagnon et Florence Callu en 2002, cette dénomination a changé, puisque les notes en question ont été écrites par Proust sur plusieurs années et non seulement en 1908.

urgence communicative est exprimée par l'auteur en termes spatiaux : « Ce qui se présente ainsi obscurément au fond de la conscience, avant de le réaliser en œuvre, avant de le faire *sortir au dehors* il faut lui faire *traverser une région intermédiaire* entre notre moi obscur, et l'extérieur, notre intelligence, mais comment *l'amener jusque-là*, comment le saisir »²¹. Si la polarisation se joue plutôt ici entre la vie inconsciente de l'esprit et ses facultés conscientes, dans les notes rédigées entre 1908 et 1909²² l'opposition est dressée entre surface et profondeur, celle-ci servant de métaphore pour exprimer la zone dans laquelle naît l'œuvre d'art. Dans un fragment sur Romain Rolland on peut lire :

... Et parce que cette réalité véritable est *intérieure*, peut se dégager d'une impression commune, même frivole ou mondaine, quand elle est *à une certaine profondeur* et libérée de ces apparences (...) Peut-être quand nous aurons affaire à un artiste véritable qui, ayant brisé les apparences, *sera descendu à la profondeur de la vie véritable*, pourrions-nous alors, comme il y aura œuvre d'art, nous intéresser davantage à une œuvre mettant en jeu des problèmes plus étendus (...). Mais d'abord qu'il y ait cette *profondeur*, qu'on ait atteint *les régions de la vie spirituelle où l'œuvre d'art peut se créer*. (CSB, p. 307 ; NAF 16669, 53 r° ; nous soulignons)

Proust a recours au topos de la descente en profondeur et souligne que le mauvais artiste se trompe « en ignorant ce qui se passe au fond de lui » (*ibid.*, p. 308 ; *ibid.*, 55 r°). Cette opposition entre la profondeur de la vérité et la surface des apparences est d'autant plus suggestive qu'elle est longuement ressassée par l'auteur. En tant que métaphore fondamentale de la recherche de la vérité, elle conduira dans la forme étendue du roman à une double lecture systématique : d'une part il y aura les distances effectivement traversées²³ – donc figurativement horizontales –, de l'autre une projection de celles-ci

²¹ Carnet 1, p. 41 r°-41 v°. Dans l'édition de Philip Kolb, p. 102 ; dans l'édition Compagnon – Callu, p. 101.

²² Ces notes sont recueillies dans ce qu'on appelle le *Contre Sainte-Beuve*, dont il existe deux versions. Pour construire son *Contre Sainte-Beuve* (Paris, Gallimard, 1954), Bernard de Fallois revient sur les matériaux rencontrés « parmi les nombreux manuscrits encore en vrac chez la nièce de Marcel Proust » (N. Mauriac Dyer, « Bernard de Fallois, "L'histoire d'un roman est un roman" – entretien avec N. Mauriac Dyer », dans *Genesis*, n. 36, 2013, URL : <https://genesis.revues.org/1135> ; dernière visite : mars 2020), organisés selon les indications du Carnet 1 (ou Carnet de 1908, selon la dénomination de Ph. Kolb) ; Pierre Clarac, dans l'édition Gallimard qu'il prépare en 1971 en collaboration avec Yves Sandre, exclut du CSB les parties narratives et garde seulement les disquisitions critiques du « Proust 45 » ou, aujourd'hui, manuscrit NAF 16636. Tout en fournissant les références aux cahiers, nous nous servons de la transcription présente dans cette dernière version, contenue dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 ; dorénavant CSB.

²³ Expression que le narrateur de la *Recherche* utilise dans le célèbre passage de la madeleine : « Puis une deuxième fois, je fais le vide devant [mon esprit], je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait *s'élever*, quelque chose qu'on aurait désancré, *à une grande profondeur* ; je ne sais ce que c'est, mais cela *monte* lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des *distances traversées*. » (RTP I, p. 45 ; nous soulignons).

dans une dimension verticale apportant au texte des significations allant bien au-delà du pied de la lettre.

Enfin, cette métaphore permet d'introduire le véritable contenu de l'œuvre d'art, annoncé clairement dans ses notes, où Proust formule sa théorie de la création littéraire en tant que recreation : « Les belles choses que nous écrivons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air, qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour ». Cette affirmation est suivie quelques lignes plus bas d'une spécification capitale sur la nature de ce talent, défini comme « une sorte de mémoire » permettant aux hommes qui en sont doués « de finir par *rapprocher d'eux* cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter » (*ibid.*, p. 312 ; NAF 16644, 69 r° ; nous soulignons). Selon cette formulation intermédiaire, l'objet des livres que l'on écrit est donc « l'inexprimable », « quelque chose – dit Proust en parlant de Nerval – de vague et d'obsédant comme le souvenir » (*ibid.*, p. 242 ; NAF 16646, 35 r°).

À ces remarques, s'ajoute la description d'un moi capable d'établir des analogies entre deux expériences qui partagent une même essence, et que de temps à autre une idée ressuscite ; ce moi « a aussi l'oreille fine et juste pour sentir entre deux impressions, entre deux idées, une harmonie très fine que d'autres ne sentent pas. Qu'est-ce que cet être, je n'en sais rien » (*ibid.*, p. 304, NAF 16642, 17 r°). Proust jette les bases d'une réflexion qui touche au cœur de son entreprise littéraire : si le talent et l'imagination sont conçus en termes de mémoire et de recreation, la narration de cette entreprise – ce qu'est au fond la *Recherche* – requiert nécessairement le déploiement d'une vision dans le temps. Autrement dit, puisque le roman se propose de représenter ce qu'il y a d'essentiel dans la révélation de l'art, il faut impérativement trouver une façon de représenter le temps, qui est cette essence. Par conséquent, l'aveu final – « qu'est-ce que cet être, je n'en sais rien », se référant à l'être qui saisit cette essence – ne donne pas à voir à notre avis une indécision relative au contenu mais une impuissance purement expressive face à une chose dont nous faisons tout de même l'expérience. Il faut trouver la

manière d'éveiller ce moi caché et de lui prêter des mots capables de communiquer la vision du temps, c'est-à-dire l'expérience esthétique de l'étendue temporelle dans laquelle les êtres sont jetés.

Nous pouvons remarquer que le premier texte du Carnet 1 répond aux considérations contenues dans le *Contre Sainte-Beuve* : lorsque le temps, au centre des préoccupations expressives de l'artiste, est spatialisé, c'est-à-dire rendu à travers un recours au langage de l'espace, la quête se résumera à un problème de localisation. C'est ce qu'une lecture attentive du premier volume de la *Recherche* confirme. Seulement en jetant une sonde dans les profondeurs du moi peut-on se faire maître de son propre temps. Le raisonnement opéré jusque-là sur ces textes préparatoires nous invite à renverser la perspective délinéée par ce mot, *spatialisation* : si nous considérons l'expression du temps comme le problème prioritaire de Proust, alors il faut ramener cette définition au niveau du langage ; par conséquent, il sera plus approprié de parler de *métaphorisation de et par l'espace*, selon la logique annoncée plus haut, et non plus de spatialisation du temps. L'expression proposée ici embrasse d'autres expériences que celle du temps : l'espace devient métaphore (à lire : correspondant extérieur) des contenus de la subjectivité du narrateur-héros, pour arriver à exprimer *aussi* la quête philosophique du temps.

1.3. Du côté de chez Swann comme « démonstration »

1.3.1. Espace et récit : l'incipit de la *Recherche*

Le premier volume de la *Recherche* pose les fondations pour la construction d'un langage spatial permettant de parler des profondeurs de l'esprit, véritable sujet du roman. L'incipit²⁴ semble porter un

²⁴ Pour un aperçu de la genèse de l'incipit du roman, voir C. Quémar, « Autour de trois avant-textes de l'Ouverture de la *Recherche* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 3, 1976, p. 7-13) et J. Milly, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985, p. 19-89.

regard sur le sujet qui est encore extérieur ; en fait, les nombreuses indications temporelles scandent des moments pourtant difficiles à situer dans le cadre général du récit :

Longtemps je me suis couché de bonne heure. *Parfois, à peine* ma bougie éteinte (...) *une demi-heure après*, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait (...) Cette croyance survivait *pendant quelques secondes* (...) *Puis* elle commençait à me devenir inintelligible (...) *aussitôt* je recouvrais la vue (...) Je me demandais quelle heure il pouvait être (...) (RTP I, p. 3 ; nous soulignons)

Les actions et les événements se succèdent logiquement, jusqu'au moment où le sujet entre dans une zone d'indistinction que le narrateur exprime en termes spatiaux. Alors s'opère un glissement vers une vision depuis l'intériorité. Le demi-sommeil du héros est décrit comme un cheminement (à travers une succession d'états) se traduisant par la métaphore du déplacement et de l'emplacement, dans un espace se construisant à partir du héros et de ses perceptions :

le sujet du livre *se détachait de moi*, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver *autour de moi* une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être encore plus pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. (*ibid.*)

L'obscurité mentionnée ici est à la fois concrète et spirituelle, si bien que cet espace qui prend corps autour du héros est déjà métaphorique. Le passage se poursuit sur une tentative de fixation des repères spatiaux : « j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant des distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine » (*ibid.*, p. 3-4). Le basculement de l'extérieur à l'intérieur, visant à brouiller les contours du sujet, devient évident dans le paragraphe qui suit, où le narrateur renvoie le lecteur aux souvenirs d'enfance, époque révolue et tout intérieure liée – on le verra à plusieurs reprises dans le roman – à une confusion entre le soir et le matin : « Bientôt minuit. C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise, se réjouit en apercevant sous la porte une raie du jour » (*ibid.*, p. 4). La chronologie intérieure interférant

avec le temps effectif de l'horloge et du calendrier se résume dans le « mouvement de l'interpolation »²⁵ qui se situe, selon Isabelle Serça, aux sources du style proustien. Ce terme, qui décrit une pratique d'écriture du Moyen Âge²⁶, a une connotation textuelle et des répercussions spatiales, puisque l'interpolation implique naturellement une altération de l'espace de la page. Il nous aide à comprendre la façon dont l'écriture montre la mémoire en action, qui a le don de « faire coexister *passé* et *présent*, en insérant, si l'on peut dire, un morceau de passé dans le présent »²⁷. Ainsi le temps du bonheur est-il capable de s'alterner au temps extérieur comme « un feuillet détaché d'un autre chapitre » (RTP I, p. 379).

La situation de départ de la *Recherche* – la plongée de l'individu dans une obscurité qui est à la fois inintelligibilité et indéfinition de l'espace – pose immédiatement le problème du rapport que le texte entretient avec la philosophie dominante à l'époque. L'analyse nous montre que ce n'est que mimétiquement que le débat autour de l'esprit y est enchâssé : il n'y a rien d'aprioristique, ni d'abstrait dans cet incipit, qui transpose moins un débat philosophique qu'il ne le met en scène en le narrativisant. Si Proust peut questionner un système donné par la forme mimétique du récit, c'est que pour lui compte moins le système en lui-même que le dialogisme dramatique que tout homme – soit-il philosophe ou artiste – est obligé de cultiver avec l'autre de lui dans sa quête de la vérité. Nous rappelons que la *Recherche* naît d'une situation-cadre expressément dialogique, une conversation avec maman²⁸, et qu'elle se développe à partir de ce noyau narratif.

²⁵ Isabelle Serça, « Mouvement de la mémoire / mouvement de l'écriture : la figure de l'interpolation chez Proust », dans A. Compagnon, *op. cit.*, p. 142.

²⁶ Le terme indique tout ajout fait au texte par les copistes des codes manuscrits. Un élément interpolé est donc un élément en principe étranger au contexte.

²⁷ *Ibid.*, p. 146.

²⁸ Une lettre envoyée à Georges de Lauris en décembre 1908 (lettre XLIII, *Corr.* VIII, p. 320) nous informe de ce premier projet : « Je vais écrire quelque chose sur Sainte-Beuve. J'ai en quelque sorte deux articles bâtis en ma pensée (articles de revue) : l'un est un essai de forme classique, l'essai de Taine en moins bien ; l'autre débiterait par le récit d'une matinée : maman viendrait près de mon lit et je lui raconterais l'article que je veux faire sur Sainte-Beuve, et je le lui développerais. » Dans leurs notes en bas de page pour l'introduction au *Contre Sainte-Beuve* dans l'édition Pléiade, Clarac et Sandre précisent : « Plusieurs passages du *Contre Sainte-Beuve* se présentent encore sous la forme d'un dialogue entre Proust et sa mère. » (CSB, p. 823).

L'incipit du roman porte donc sur la naissance à soi par la prise de conscience de la différence entre le moi et le non-moi. Ce motif majeur de la philosophie française est approfondi en particulier par Maine de Biran et l'école spiritualiste, pour qui le mouvement – ayant comme effet de nous faire rencontrer la résistance d'un corps externe identifié au non-moi – nous informe de nos propres limites spatiales²⁹. C'est ainsi que le héros s'aperçoit à peine « du tout » dont il n'est « qu'une petite partie », tout englouti qu'il est dans une intermittente « insensibilité » (*ibid.*, p. 4), pour ensuite percevoir par erreur un corps qui fait résistance à côté de lui. La femme qui naît, selon le modèle biblique, de son propre corps comme Ève d'une côte d'Adam n'est qu'une illusion prolongeant le déroutement du réveil. Tout ce dont le dormeur éveillé dispose est « le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond de l'animal » (*ibid.*, p. 5), et c'est dans ce dénuement complet que la mémoire du corps – et des chambres où il a déjà dormi – intervient pour élaborer un agencement possible parmi les espaces connus :

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. (*ibid.*, p. 6 ; nous soulignons)

C'est le corps – grâce à l'habitude, « aménageuse habile » (*ibid.*, p. 8) – qui fait démarrer la série d'« évocations tournoyantes et confuses » (*ibid.*, p. 7) conduisant le dormeur dans la chambre de Combray, puis dans celle qu'il occupera chez Gilberte à Tansonville. La chambre, qui est à la fois « caisse de résonance du monde extérieur » et « lieu privilégié de l'appréhension proustienne du monde »³⁰, devient le point de départ d'un voyage dans la mémoire, mouvement immobile d'où rayonne toute la narration à venir. Alors nous pouvons bien affirmer que Proust lie immédiatement la

²⁹ Cf. Paul Janet, Gabriel Séailles, *Histoire de la philosophie : les problèmes et les écoles*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1887, p. 1064 : « Le fait primitif de la conscience est celui de l'effort volontaire (*nisus*), lequel embrasse deux termes distincts, mais indivisiblement unis : le vouloir et la résistance (non pas la résistance du corps étranger, mais celle du corps propre). Par le moyen de la résistance, le *moi* se sent limité, et par là il prend conscience de lui-même, en même temps qu'il reconnaît nécessairement un *non-moi* ».

³⁰ Isabelle Serça, « Chambre », dans A. Bouillaguet – B. G. Rogers (éds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 202.

découverte de l'espace à la dimension corporelle, entendue comme instrument de connaissance pré-intellectuelle et première amarre de la mémoire. Celle-ci, malgré ses intermittences, joue un rôle fondamental en tant que garante de l'unité du moi, lequel se reconnaît ainsi comme tel par rapport à l'espace circonstant.

En cela, Proust reste en partie fidèle à une approche psychologique qui est bien résumée dans le manuel que l'auteur a consulté pendant les années du lycée. Dans ce texte, *Leçons de philosophie*, Élie Rabier insiste sur l'identification entre l'unité du moi et la coexistence de différentes couches temporelles. Seule la mémoire, écrit-il, « peut fournir l'idée d'une existence passée, et faire coexister, dans la conscience, cette idée de l'existence passée avec le sentiment immédiat de l'existence présente »³¹. Bien que Rabier exprime des réserves sur l'inconscient et qu'il garde une position de physiologue sur la localisation organique du moi, il insiste dans son manuel sur la nécessité de recouvrer le passé, en lui-même « discontinu et fragmentaire ». Proust a certainement gardé à l'esprit quelques formulations de Rabier, comme la suivante : « Ce passé, où tout se perd, où gisent entassés et confondus jours, années et siècles, comment donc le ressaisir, le restaurer, l'étaler de nouveau devant soi pour y marquer des périodes, y tracer des divisions ? »³² Il est indéniable que l'écrivain cherche à mettre en relation, ou à faire intervenir, des notions philosophiques dans la naissance même du récit, comme si la création artistique pouvait en rendre compte. Lorsqu'il est dans cet état de dénuement, que Proust décide d'associer au demi-sommeil, le héros est empêtré dans le désordre de ses perceptions : il se trouve dans la position des possibilités infinies de « l'homme qui dort » et qui « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (*ibid.*, p. 5). Ce désordre l'empêche de trouver littéralement sa place.

³¹ Élie Rabier, *Leçons de philosophie*, Paris, Hachette, 1886, vol. I, p. 448.

³² *Ibid.*, p. 178-179.

Ce dernier aspect est le plus déroutant de l'incipit, bien plus encore que les données chronologiques, qui inscrivent quand-même le récit dans une temporalité longue. Les « mondes désorbités » (*ibid.*, p. 5) évoqués par le narrateur mettent la question de l'espace au centre de la naissance du récit, et dans un cadre aux multiples rappels philosophiques : c'est ainsi qu'une conception de l'espace comme catégorie a priori de la pensée – de dérivation kantienne – ne tient plus au dépassement du dormeur éveillé ; aucun cadre préexistant et préformé ne vient au secours du sujet. Au contraire, ce sont les sensations qui commencent à *faire exister* l'espace sensible, qui serait sinon la dimension de l'indistinct. Les sensations réactivent la mémoire, en montrant que le passé vit dans le corps alors que l'esprit l'a oublié – enseveli qu'il est dans des régions trop profondes.

Proust s'empare de ce moment initial pour donner des indications sur ce que l'espace sera dans l'économie de son roman : l'intermédiaire entre l'expérience physique (la sensibilité du corps) et les facultés de l'esprit. Si, comme le dit Paul Janet, « toute vie psychologique commence par la sensibilité, et par la sensibilité physique »³³, on peut bien dire que pour Proust corps et espace font un ; par conséquent l'espace n'est pas à associer à un réseau de rapports abstraits entre les choses, mais à l'expérience en devenir des choses elles-mêmes. Ainsi le dormeur éveillé devient-il le paradigme même de l'homme face au mystère, aussi bien que le personnage fictif – on dirait archétypique – résumant toute une réflexion philosophique.

1.3.2. La nature psychologique de l'espace proustien

Une fois reconstruite la genèse de l'espace de la *Recherche*, il faut s'interroger sur ses caractéristiques, qui en sont une conséquence directe. Afin d'encadrer ces différents aspects, nous poursuivons avec une analyse de l'espace-matrice de toute la *Recherche*, c'est-à-dire Combray. Ce Combray qu'une

³³ Paul Janet, *Principes de métaphysique et de psychologie, leçons professées à la faculté de Lettres de Paris, 1888-1894*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1897, p. 449. Janet était doyen à la Sorbonne pendant que Proust y faisait ses études.

mémoire dite par Proust volontaire³⁴ ne peut évoquer que partiellement, « figé dans une immobilité spatio-temporelle que rien ne viendra jamais altérer »³⁵, immobilité psychologique causée aussi par l'épisode-matrice du roman, le drame de l'attente du baiser de la mère. Pendant longtemps, pour le héros, Combray reste caché dans une obscurité inaccessible à la mémoire volontaire : « quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres (...) comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier, et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. » (*ibid.*, p. 43). Dans cette description, le narrateur évoque moins un espace que le fond d'une scène de théâtre. En fait, le souvenir volontaire permet de reconstituer le simple décor de l'enfance, avec tout ce que de factice ce terme suggère à l'esprit³⁶. Ce n'est qu'après que nous assistons à l'intervention de la mémoire involontaire, la seule qui compte pour Proust, grâce aux miettes de madeleine imbibées dans le thé.

La découverte par contiguïté du petit village de l'enfance du héros est annoncée dès le début par la transition de « Combray I » à « Combray II », où non pas l'objet matériel, mais plutôt la sensation qu'il provoque permet à la « force d'expansion » (*ibid.*, p. 46) du souvenir de se dégager et de reconstruire, selon un principe de contiguïté, tout Combray, chaque espace donné révélant un espace voisin. Nous voyons qu'après les prémisses de l'incipit Proust offre une démonstration du lien actif entre sensation et mémoire. Cette progression qui du centre rayonne vers les périphéries de l'espace du village fait l'objet d'une analogie commentée à plusieurs reprises, et qui clôt la première partie du livre :

Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les

³⁴ Définie aussi « mémoire de l'intelligence » (*RTP I*, p. 43).

³⁵ Jean de Grandsaigne, *op. cit.*, p. 41.

³⁶ La métaphore du décor théâtral, pourtant, est appliquée par le narrateur à la fois aux limitations spatiales imposées par la mémoire volontaire (*RTP I*, p. 43), et à la reconstruction – cette fois-ci fidèle – de la mémoire involontaire (p. 47).

bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. (*ibid.*, p. 47)

L'ouverture de « Combray II » reprend ce rapprochement ; l'écriture reproduit le même mouvement centrifuge à partir d'un point central de rayonnement, c'est-à-dire l'église du village, « une église résumant la ville (...) tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées » (*ibid.*, p. 47). Cette conformation particulière à Combray est reprise ensuite, lorsque le narrateur nous rappelle que « tout semblait ordonné par rapport au clocher surgi ici ou là entre les maisons, peut-être plus émouvant encore quand il apparaissait ainsi sans l'église » (*ibid.*, p. 64). La structure du rayonnement contient le lieu tout entier dans une grille affective prenant la forme de la sensibilité : voici le secret de la profonde unité de Combray, lieu du récit, donc inscrit dans le temps, et atemporel en même temps. Nous pouvons bien dire que sa magie consiste en la coïncidence parfaite, dans sa reconstruction, entre géographie et affectivité³⁷.

Cependant, l'affectivité ne se développe pas librement au sein de cette géographie. Proust reconnaît, dans celle-ci, l'imbrication d'une autre discipline, la géométrie, qui (hors métaphore) fournit les instruments indispensables à toute tentative de réaliser une représentation fidèle de la terre sur un support réduit mais proportionné à l'original. Elle est indissociable de la moderne cartographie, ainsi que de la cartographie moderniste mise en place par l'auteur de la *Recherche*, fondée sur des données affectives. L'Agenda 1906 en fournit le témoignage. Ces notes, recueillies dans un carnet de travail rempli pour la plupart en 1909 et en 1913, sont à ranger parmi les nombreux avant-textes de la *Recherche*, d'autant plus qu'elles rendent compte de la progression de l'écriture de Proust. Dans une courte remarque datant de la fin du printemps ou début de l'été 1909, l'écrivain parle d'un morceau qu'il rédigerait et où il insérerait « une g^{ae} peroraison [*sic*] (voir page précédente) je mettrai les jours de

³⁷ René Girard a écrit que « [l']unité de Combray est spirituelle avant d'être géographique » (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, p. 197).

soleil où je chante et les/a géométrie dans l'espace, etc. »³⁸ La note critique associée au passage suggère que cette géométrie dans l'espace « implique aussi une nouvelle psychologie romanesque », en vertu de laquelle « les personnages seront envisagés selon les différentes facettes de leur caractère, la diversité des regards qui les saisissent, les interactions sociales qu'ils développent, ces aspects multiples leur donnant un certain "relief" »³⁹. Dès le début de la rédaction du roman, donc, l'idée d'une géométrie pluridimensionnelle commence à se frayer un chemin parmi les outils conceptuels de Proust.

Dans l'exploration de Combray, l'attitude de géomètre du narrateur est évidente à la fois dans la construction des personnages et des lieux. Il commence par définir effectivement une géométrie – premier ancrage sensible du roman – à partir d'une psychologie qui est la sienne. Si, comme le soulignait Émile Boutroux à propos de la philosophie de Leibniz, les géomètres ont été les premiers à comprendre que « le progrès d'une science dépend pour une forte part de la perfection des signes qu'elle emploie »⁴⁰, une organisation géométrique de l'espace pourrait garantir une certaine assise dans le désordre métaphysique du départ, et fournir des démarches qui, par analogie, serviraient la cause de la psychologie. Rabier écrivait, toujours dans ses *Leçons de philosophie* :

[L'esprit] se propose de connaître un objet obscur et insaisissable ; vient-il à découvrir un rapport constant entre cet objet et un autre plus simple ou mieux à sa portée, celui-ci devient pour l'esprit comme la marque, le signe, le symbole du précédent. La difficulté est déplacée, le signe est substitué à la chose signifiée. C'est sur lui que l'esprit opère. Puis, l'opération arrivée au terme, et un résultat étant obtenu, l'esprit revient à son premier objet, et il y trouve une vérité équivalente, traduction concrète de celle qu'il vient de découvrir dans l'abstrait.⁴¹

Nous ajoutons : non seulement un objet plus simple, mais aussi un objet proprement sensible, en mesure d'activer la mémoire, forme principale du temps – comme l'est l'espace et tout ce qui l'occupe. Cela revient à mettre l'accent sur le passage de l'espace-catégorie, que Kant et Leibniz voyaient comme

³⁸ *Agenda 1906*, f. 55. Pour un tour d'horizon sur l'opposition entre géométrie plane et géométrie dans l'espace, et un survol de ses occurrences dans le corpus proustien, nous renvoyons à l'*Édition génétique et critique de l'Agenda 1906*, f. 55, note 5 (Nathalie Mauriac Dyer, Françoise Leriche, Pyra Wise et al., Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2015, URL : <http://books.openedition.org/editionsbnf/1466> ; dernière visite : mars 2020).

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Gottfried W. Leibniz, *La Monadologie*, édition critique établie par É. Boutroux, Paris Librairie Générale Française, 1991, « La philosophie de Leibniz », p. 184.

⁴¹ Élie Rabier, *Leçons de philosophie*, Paris, Hachette, vol. II, 1886, p. 171.

uniforme par rapport au temps, à la distinction des deux sur la base d'un dualisme bergsonien (dans des formes plus au moins atténuées), qui reconnaît une différence substantielle entre l'espace et le temps. Proust opte pour un monde modelé sur des signes, ceux de la géométrie, qui lui permettent de prendre en compte les revirements de la sensibilité⁴². C'est à ce propos qu'il peut parler de « la plus émouvante des géométries » lorsqu'il rêve, à la fin du premier volume, de visiter Venise et Florence. Dans cette géométrie, l'Espace et le Temps idéaux laissent leur place à l'expérience ; pour le héros, le voyage veut dire pouvoir « inscrire les dômes et les tours dans le plan de ma propre vie » (*RTP I*, p. 385), c'est-à-dire passer d'une géométrie plane à une géométrie pluridimensionnelle, celle du vécu. Alors, les signes d'une géométrie marquée par l'affectivité répondent au besoin de donner de l'épaisseur et du volume à l'existence, passage nécessaire pour la vision dans le temps – cette fois-ci psychologique ou métaphysique – qu'il recherche.

La géométrie *émouvante* tracée par le narrateur est dans sa nature « mouvante », comme le souligne très justement Dumoncel⁴³. Outre à rappeler le rôle foncier du mouvement et du voyage, cette définition entraîne une notion de relativité que nous pouvons mettre à l'épreuve du texte. Si d'un côté le rayonnement a son centre, ce clocher auquel « il fallait revenir, toujours lui qui dominait tout » (*ibid.*, p. 66), et qui représente le point fixe du paysage combraysien, ce même rayonnement a des contours mobiles, qui progressent au fur et à mesure que le héros parcourt les alentours du village. En particulier, les deux côtés de Méséglise et de Guermantes, « si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre » (*ibid.*, p. 132), restent comme deux pôles isolés dans la pensée du héros, ayant la distance effective qui les séparait dans son

⁴² En ce qui concerne son exploration des fondements géométriques de l'affectivité, Proust se place dans une lignée philosophique qui de Descartes conduit jusqu'à Kant – philosophes pour qui la spatialité est à la base même de tout procédé de l'intelligence (cf. Ruth Lorand, « Bergson's concept of art », *British Journal of Aesthetics*, vol. 39, n. 4, octobre 1999, p. 401). Cependant, il est intéressant de constater que l'auteur de la *Recherche* aborde la spatialité par la voie bergsonienne de l'intuition, tout à fait opposée à l'intelligence.

⁴³ Cf. Jean-Claude Dumoncel, *op. cit.*, p. 78-79.

expérience pris un relief spirituel. Il s'agit justement d'une abstraction, ayant la fixité des « créations de notre esprit » (*ibid.*, p. 133), que l'expérience n'a pas encore mises à l'épreuve. L'image de l'horizon (*ibid.*), ligne mouvante qui pousse de plus en plus loin les possibilités de l'expérience, reflète la relativité de la connaissance géographique du héros, qui progresse jusqu'à la découverte finale du chemin reliant les deux côtés ; cette révélation, pour laquelle il faut attendre la fin d'*Albertine disparue* (et, plus spécifiquement le séjour du protagoniste à Tansonville chez Gilberte), redessine la géographie de l'enfance :

je me rappelle que dans ces conversations que nous avions en nous promenant, plusieurs fois elle m'étonna beaucoup. (...) Et la troisième fois fut quand Gilberte me dit : « Si vous voulez, nous pourrions tout de même sortir un après-midi et nous pourrions alors aller à Guermantes, en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon », phrase qui en bouleversant toutes les idées de mon enfance m'apprit que les deux côtés n'étaient pas aussi inconciliables que j'avais cru. (*RTP IV*, p. 268)

Au propos kantien qui veut que la connaissance de l'espace soit progressive, s'ajoute comme une idée de « tâtonnement », pour laquelle « peu à peu l'étendue de notre corps et des objets qui l'environnent acquiert dans nos représentations des limites plus précises ; l'attention se fixe sur les relations de contiguïté et de distance, et alors seulement apparaît en nous la première connaissance d'un espace particulier »⁴⁴. Dans ce cas, le tâtonnement subvertit la linéarité de la progression et se traduit plutôt dans le brusque renversement des croyances de l'enfance ; l'apparition soudaine d'une donnée spatiale jamais envisagée avant oblige le héros à redessiner complètement la carte du passé, comme si la cartographie du vécu était elle-même nécessairement une narration déployée dans le temps.

La connaissance, donc, avance avec la prise de conscience de l'espace, qui conduit l'individu – parfois de façon abrupte – à établir les limites de son moi ; ainsi, elle s'applique également à une distinction entre l'extérieur et l'intérieur, et c'est sur ce double plan que Proust construit l'espace de Combray. Pour que cette clarté frappe la conscience du héros, il doit naviguer avant dans des eaux

⁴⁴ Désiré Nys, *La Nature de l'espace d'après les théories modernes depuis Descartes, Mémoires*, Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres et de Sciences morales et politiques et Classe des Beaux-arts, Deuxième série, t. III, 1907 (Bruxelles, Hayez, 1908), p. 46-47.

troubles, dont la surface cache de nombreux malentendus. Ces malentendus portent la plupart du temps sur la localisation des faits, c'est-à-dire sur leur nature de faits objectifs, externes, ou de faits de conscience.

Le point de départ de la recherche d'universalité menée dans le roman proustien, c'est l'individu, puisque « l'esprit est son propre terrain de recherche » (*RTP I*, p. 44). Bien avant Proust, Rabier avait réfléchi autour de l'impossibilité de sortir de sa propre conscience en des termes aussi radicaux, qui mettent en doute la validité des sciences dures ; si nous tenons pour vrai qu'« aucune réalité externe n'est connue de nous sinon par le moyen de nos sensations »⁴⁵, il en résulte que les faits psychologiques fondent aussi les sciences exactes – propos qui donne plus de crédibilité à l'entreprise romanesque de Proust. Une question d'ordre épistémologique pourtant se pose : comment étudier les faits psychologiques à la base de toute connaissance quand ils n'ont aucune étendue dans l'espace ? Rabier entre dans le vif de ce discours lorsqu'il dit que les faits de conscience « ne sauraient occuper aucune portion de l'espace : ils ne sont, à parler rigoureusement, nulle part »⁴⁶. Si Janet considère que le siège des sensations est l'organe, et donc une partie circonscrite du corps, il contourne cependant le problème en affirmant que « le moi se sent dans l'organe »⁴⁷, de sorte que la sensation devient matière de réflexion spirituelle. Il demeure que l'un des problèmes majeurs qui restent ouverts dans le domaine psychologique dès la naissance de la discipline est de nature spatiale. N'ayant aucune étendue, les faits psychologiques ne sont pas mesurables – à part dans la durée et dans la vitesse de la sensation qui les engendre, c'est-à-dire par des paramètres d'ordre temporel. Une autre conséquence qui en découle est l'impossibilité d'accéder directement aux sensations de l'autre. Au fond, nous dit Rabier, nous ne pouvons qu'en évaluer les effets.

⁴⁵ Élie Rabier, *op. cit.*, I, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷ Paul Janet, *op. cit.*, p. 431.

Pour revenir sur la terminologie, nous dirons que la sensation ne peut se connaître qu'en tant que fait (ou effet) psychologique. Les rapports épistémologiques entre corps et esprit, ou entre extérieur de la sensation et intérieur du fait de conscience, constituent une partie exceptionnellement importante de la réflexion proustienne du premier tome de la *Recherche*, surtout dans deux situations très particulières : la jouissance esthétique et l'amour. C'est à travers ce prisme que nous allons analyser la scène de lecture de Combray – premier exemple d'une absorption encore imparfaite de l'art – et les vicissitudes de Swann et Odette contenues dans ce singulier intermède à la troisième personne qu'est *Un amour de Swann*.

Le malentendu de la lecture

La scène de lecture de Combray, qui connaît une première élaboration dans la préface à la traduction de *Sésame et les lys* de John Ruskin⁴⁸, se présente comme une sorte de commentaire explicatif par rapport à cet antécédent, et voit l'irruption de la polarité intérieur/extérieur qui nous occupe dans ce chapitre. Ce passage, analysé dans le détail par Paul De Man en tant qu'exemple saillant du court-circuit qui enchaîne, sans solution de continuité, d'une part la tentative de projeter à l'extérieur les faits de conscience et, de l'autre, le retour frustrant de la conscience sur elle-même, semble à un premier abord mettre en scène une lecture 'impossible'. L'illisibilité de la scène viendrait du fait que sa structure rhétorique se fonde sur l'opposition entre deux approches incompatibles, notamment entre métaphore « 'symbolique' » et métonymie « 'littérale', prosaïque »⁴⁹ (la première étant la narration qui remplace le moment de la lecture, la deuxième la succession de toutes les micro-variations qui le composent).

Si nous pouvons certainement retenir la valeur structurelle de la dialectique intérieur/extérieur mise en évidence par le critique, les limites de cette théorisation découlent des considérations

⁴⁸ La préface sera publiée sous forme d'article pour la première fois en 1905 dans *La Renaissance latine*.

⁴⁹ Paul De Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London, Yale University Press, 1979, p. 70.

préalables de De Man. Celui-ci remarque à propos du passage : « It has all the appearances of a set piece, so firmly constructed that it constantly attracts attention to its own system and invites representation by means of synoptic diagrams »⁵⁰, ce qui correspond à en souligner la logique serrée aussi bien que son isolement par rapport au reste. Au contraire, selon nous, ce moment central de *Combray* est à situer dans le cadre plus vaste d'une réflexion sur la connaissance que Proust file tout au long du récit. Selon Adam Watt « the narrator is not interested in making logical claims here »⁵¹, et bien d'autres questions seraient en jeu. La volonté de Proust de narrativiser son discours épistémologique autour de la lecture nous oblige, en fait, à évaluer la nature instable, temporaire, de toute affirmation générale à ce propos. Si De Man, donc, parle d'une spatialisation des activités simultanées de la conscience, nous proposons en revanche de restituer ces états successifs à leur flux temporel et narratif. Watt essaie de procéder dans cette direction lorsqu'il illustre la valeur du passage en tant que scène primaire (et, plus spécifiquement, masturbatoire), qui aurait des conséquences sur le développement psychosexuel du héros⁵², alors qu'ici nous en montrerons la cohérence dans l'ensemble de notre enquête sur l'espace.

La scène de lecture commence par un isolement qui permet au protagoniste, paradoxalement, d'affiner sa perception de l'extérieur : la chambre de Combray semble ainsi favoriser un acte d'absorption, un mouvement du dehors au dedans, que l'obscurité de sa chambre ne fait qu'aiguiser, si bien que « l'atmosphère sonore » (*RTP I*, p. 82) de l'extérieur s'associe tout naturellement à la splendeur des jours d'été qu'elle accompagne d'habitude. Une fois sorti dans le jardin, sous l'incitation de sa grand-mère, le héros commence sa lecture, presque immédiatement entravée par l'action de la pensée⁵³.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁵¹ Adam Watt, *Reading in Proust's À la recherche*, Oxford, New York, Clarendon Press, 2009, p. 30.

⁵² *Ibid.*, p. 38.

⁵³ Il s'agit à peu près de la même démarche cognitive décrite pour la rencontre du héros avec les aubépines : « Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à

C'est à ce point, en fait, que la polarisation intérieur/extérieur paraît dans le texte, après qu'elle avait été suggérée par le couple figural et complémentaire ombre/rayon lorsque le héros était dans sa chambre.⁵⁴ La pensée intervient pour négocier les rapports entre l'intérieur et l'extérieur du sujet, conformément au discours sur la construction du moi à partir de repères spatiaux. L'objet extérieur reste cependant en dehors de la portée du héros, à cause d'un « mince liséré spirituel » qui l'empêche de « toucher directement sa matière » (*ibid.*, p. 83). Autrement dit, la sensation reste dans un entre-deux problématique, se constituant comme le déploiement des états de conscience du sujet, du plus intime au plus extérieur. Dans cet entre-deux, dans lequel le héros voit le paysage où se déroule l'action du livre « à demi-projeté » (*ibid.*, p. 85) devant lui, se matérialisent les produits de son imagination stimulée par le récit ; la lente matérialisation de ce qu'il croit être la « vérité » (*ibid.*) n'est que le mouvement de l'âme vers l'extérieur, un « élan perpétuel » ou une « vibration interne » (*ibid.*), bientôt frustrés. La verbalisation de cette vérité est, comme nous l'avons vu ailleurs, dépendante d'un effort de localisation, que pour le moment n'aboutit à aucune prise de conscience.

Au stade particulier où se trouve le héros, la connaissance tirée de la lecture ne peut qu'être illusoire, la « croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre » (*ibid.*, p. 83) étant un obstacle à la distinction entre les deux plans de la fiction et de la réalité. Par ces « incessants *mouvements du dedans au dehors*, vers la découverte de la vérité » (*ibid.* ; nous soulignons), le héros ne fait que projeter dans les objets extérieurs du paysage les images absorbées du livre. Alors, fallacieusement, la vérité des choses est identifiée au reflet que son âme projette sur elles, en activant de cette manière une inévitable dynamique de la déception, ce qui nous renvoie aux conclusions de De Man. Toutefois, que faire alors

retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs (...) elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage » (RTP I, p. 136). L'effort intellectuel ne saisit pas ce qu'il y a d'essentiel dans cette expérience (pluri-)sensorielle.

⁵⁴ « Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue, *ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui*, et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux. » (RTP I, p. 82 ; nous soulignons)

de ces « heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides » (*ibid.*, p. 87) qui clôturent la section ? La lisibilité du passage, au sens strictement rhétorique, dépend nécessairement de la nature métonymique de la métaphore mise en place à la fin de celui-ci, qui réduit le temps (les heures) aux contingences qui les ont occupées ; pensons en particulier au couple oxymorique silencieuses/sonores, deux adjectifs qui marquent la permanence de l'entre-deux intérieur/extérieur, le premier se référant au repliement du sujet sur lui-même dans l'expérience de lecture (indépendamment de ce qu'il a retenu du livre, c'est-à-dire très peu), le deuxième aux bruits qui, effectivement, ont fait partie de cette singulière orchestration d'été. Pour conclure, les deux adjectifs dénotent la cohabitation textuelle de deux approches rhétoriques apparemment incompatibles ; le texte donc participe à une construction rhétorique composite plutôt qu'à une déconstruction allégorique.

L'incapacité du héros de réfléchir sur la portée tout intérieure de la lecture se manifeste aussi par rapport aux ouvrages de l'écrivain Bergotte, découverts grâce à son camarade de classe, Bloch. Cette fois-ci, l'erreur consiste à isoler des passages considérés dans l'extériorité de leur beauté, dont l'appréciation du jeune héros est corroborée, fait non négligeable, par la petite société qui l'entoure⁵⁵. Bien que la joie de la lecture se situe maintenant dans une « région plus profonde » du moi, « d'où les obstacles et les séparations *semblaient* avoir été enlevés », si bien que l'esprit du héros en « *semblait* agrandi » (*ibid.*), cette appréciation est encore une fois mal placée. Le problème *semble* justement résolu, mais il ne l'est pas encore. Le narrateur, depuis son point d'observation privilégié, sait au contraire que la perception de l'écoulement du temps est la seule richesse distillée par ces heures presque inconscientes de plongée dans soi-même, qu'il sait métaphoriser. Toutefois, Proust ne se borne pas, comme nous l'avons vu, à s'interroger sur la localisation de la vérité – qui est la vérité toute temporelle de l'esprit – mais comprend, au contraire, qu'une telle localisation a des conséquences sur sa

⁵⁵ « Je n'étais pas tout à fait le seul admirateur de Bergotte ; il était aussi l'écrivain préféré d'une amie de ma mère qui était très lettrée ; enfin pour lire son dernier livre paru, le docteur du Boulbon faisait attendre ses malades ; etc. » (*RTP I*, p. 93).

transposition dans le domaine du visible. Rabier avait bien encadré la question en affirmant que « [n]os sensations projetées dans l'espace deviennent pour nous des objets extérieurs et distants »⁵⁶, tout comme les souvenirs lorsque nous les projetons dans le passé. Ce parallélisme trouve son accomplissement dans la géographie intérieure d'un personnage central du premier volume, c'est-à-dire Charles Swann. C'est à travers la figure de ce dilettante de l'art que le drame philosophique et esthétique de l'espace connaît sa narrativisation *in extenso*.

Le piège de l'amour

L'ironie que le narrateur réserve au « petit noyau » regroupé autour des Verdurin dans l'ouverture d'*Un amour de Swann* devrait mettre en garde le lecteur : l'analyse méticuleuse de la succession de sentiments éprouvés par Swann vers Odette sera impitoyable. De manière ironique et presque superficielle, le motif musical est introduit dans les toutes premières lignes, à travers la figure de Mme Verdurin, alors que la musique offre l'axe d'interprétation principal de ce livre-dans-le-livre, centré autant sur les leurres de notre perception esthétique que sur les leurres – encore plus dangereux – qui faussent notre perception de l'autre.

L'obsession de Swann pour la demi-mondaine Odette ne se traduit pas uniquement par un besoin de savoir où elle se trouve physiquement à chaque instant de la journée⁵⁷ ; elle détermine aussi une inquiétude – si possible encore plus profonde – entraînée par l'incapacité du personnage à comprendre où se situent ses propres sentiments dans la géographie variable de son intériorité. Tout au plus, Swann arrive à localiser les symptômes physiques d'un malaise plus général : « le lendemain matin, au réveil, à la même place, la même douleur dont, la veille pendant la journée, il avait comme

⁵⁶ Élie Rabier, *op. cit.*, I, p. 170.

⁵⁷ Swann ressent bien cette angoisse, pourtant : « À ce moment-là, il satisfaisait une curiosité voluptueuse en connaissant les plaisirs des gens qui vivent par l'amour. Il avait cru qu'il pourrait s'en tenir là, qu'il ne serait pas obligé d'en apprendre les douleurs ; comme maintenant le charme d'Odette lui était peu de chose auprès de cette formidable terreur qui le prolongeait comme un trouble halo, cette immense angoisse de ne pas savoir à tous moments ce qu'elle avait fait, de ne pas la posséder partout et toujours ! » (*RTP* I, p. 340).

dilué la sensation dans le torrent d'impressions différentes. Mais elle n'avait pas bougé de place. » (RTP I, 312). La vie intérieure de Swann devient ainsi la carte d'un pays accidenté, où se dessinent les contours et les reliefs de régions mentales à ne visiter sous aucun prétexte : « de même *il y avait en lui une place* dont il ne laissait jamais *approcher son esprit*, lui faisant faire s'il le fallait le *détour* d'un long raisonnement pour qu'il n'eût pas à passer devant elle : c'était celle où vivait le souvenir des jours heureux. » (*ibid.*, p. 316 ; nous soulignons). Dans cette confusion entre cause et effet, s'insère alors, comme équivalent aussi obscur, la sonate de Vinteuil, qui rentre dans le « dispositif de signifiante »⁵⁸ formé par tous les objets artistiques renvoyant au visage d'Odette. La musique elle-même laisse déjà libre essor au malentendu : de nature « inétendue », objet « *sine materia* » (*ibid.*, p. 206) par excellence, l'expérience musicale se superpose au vécu de Swann en instaurant le rythme progressif de sa déception.

La première audition de la sonate offre à Swann la jouissance de la « qualité matérielle des sons secrétés par les instruments » (*ibid.*, p. 207). Nous nous arrêtons donc au stade d'une absorption sensorielle, assimilée à une expérience olfactive⁵⁹. Par le biais d'une petite phrase, seule fraction de la sonate qu'il retiendra, Swann éprouve un « plaisir spécial et intraduisible » ; même en « voyant devant ses yeux les formes qu'elle dessinait », il n'est pas en mesure de la chanter à ses amis musiciens (*ibid.*, p. 208). Face à cette impossibilité – et là le narrateur touche au vif de son dilettantisme – Swann décide de « laisser de côté le fond des choses », jusqu'à cesser de penser à la petite phrase, qu'une autre audition ravivera dans son esprit (*ibid.*, p. 207-208). Le narrateur rend compte encore une fois des procédés qui s'ébranlent dans notre conscience et qui consistent à spatialiser la musique : « Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant

⁵⁸ Définition du « réseau d'interprétations » autour de la figure d'Odette selon Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 227).

⁵⁹ Vers la fin de la section du livre, Swann continue à se demander « comment à la façon d'un parfum, d'une caresse, [la petite phrase] le circonvenait, elle l'enveloppait » : l'élaboration de cette bribe sonore reste apparemment ce qu'elle était au début.

nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice » (*ibid.*, p. 206). Toutes ces visions fugitives, identifiables à des motifs qui sont, par rapport au tout, comme des flots dans l'indistinction de la mer⁶⁰, deviennent discernables grâce à l'action de la mémoire⁶¹. Dans le cas de Swann, la visualisation de ces impressions musicales assume un caractère véritablement architectonique : « Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive » (*ibid.*).

La traduction d'une substance inécoutée dans des éléments accessibles à la pensée évoque fatalement la dichotomie dressée par le premier Bergson dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, c'est-à-dire celle entre la qualité (ou intensité) de la perception intérieure de la durée et la quantité de ses états successifs juxtaposés dans l'espace. La tentative de traduction, qui n'est pourtant que provisoire, caractérise toute forme d'appréhension esthétique chez Swann et devient souvent une forme d'idolâtrie. Le narrateur en donne plusieurs exemples, spécialement en qui concerne ses projections sur Odette, qui

frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. Swann avait toujours eu ce goût particulier d'aimer à retrouver dans la peinture des maîtres non pas seulement les caractères généraux de la réalité qui nous entoure, mais ce qui semble au contraire le moins susceptible de généralité, les traits individuels des visages que nous connaissons. (*ibid.*, p. 219)

Dans ce jeu de superpositions avec la figure de Botticelli, Swann arrête inévitablement son attention sur des traits isolés d'Odette : « Il la regardait ; un fragment de la fresque apparaissant dans son visage et de son corps, que dès lors il chercha toujours à y retrouver » (*ibid.*, p. 220). Dans son délire esthétique, Swann trouve la justification de son amour, qui se rapproche plutôt de l'« adoration d'une pièce de musée » (*ibid.*, p. 221). Si quelques traits de fresques aimées suffisent à ennoblir son sentiment,

⁶⁰ L'identification entre la fluidité de la mer et l'insaisissabilité de la musique n'est pas nouvelle chez Proust. Dans *Les Plaisirs et les jours*, il écrivait : « [La mer] nous enchante ainsi comme la musique, qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme » (*Les Plaisirs et les jours*, dans *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par P. Clarac and Y. Sandre, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 143-144).

⁶¹ Et grâce, au moins en partie, à la nature cyclique de la structure musicale, marquée par une « insensibilité aux répétitions », comme l'écrit Vladimir Jankélévitch (*La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1961, p. 29).

les récits de ses amis qui la voient seule dans des lieux où il n'est pas esquissés immédiatement dans sa tête des « croquis » lui rappelant, par sa mince silhouette, que la vie d'Odette « n'était pas tout entière à lui » (*ibid.*, p. 237). La possession morcelée de la femme aimée, à laquelle se superpose l'incomplet de la possession intellectuelle des œuvres d'art, devient une forme obsédante de paranoïa – que la petite phrase ne fait que rendre de plus en plus aiguë.

Or cela ne veut nullement dire que l'expérience de Swann n'est pas *réelle*. Ce que la sonate lui apprend lors d'une dernière (et bien douloureuse) écoute, c'est que le message attribué à celle-ci était complètement subjectif, ou intérieur, au sens plus radical du terme. En parlant si franchement de la « vanité de ses souffrances », la petite phrase montre à Swann que l'impénétrabilité de l'être aimé n'est pas le symptôme de l'exil extérieur auquel il se sentait confiné, mais de l'aliénation totale par rapport à lui-même. Certains musiciens, « en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé », nous montrent « quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant » (*ibid.*, p. 344). Vinteuil est rangé parmi ces compositeurs en vertu de la « surface obscure » (*ibid.*) que sa musique oppose aux efforts de l'intelligence, mais qui, tout comme l'intelligence, offre des objets que la conscience peut encore saisir. C'est dans le rapprochement entre le motif musical – véritable trait d'union entre la réalité et ce qu'il y a de plus ouvertement métaphysique dans l'esthétique de Proust – et le motif sentimental qu'un langage spatial se fraie un premier chemin dans le roman. En fait, le narrateur y a recours de façon systématique et, comme nous allons le voir, progressive.

La sonate est toujours décrite par rapport aux impressions qu'elle engendre chez Swann, qu'il en soit conscient ou non – individualisation qui, comme souvent chez Proust, assume vite les traits d'une généralisation. La pièce étant une sonate pour violon et piano, le narrateur en rend compte en soulignant l'interaction entre les deux instruments. Au cours de la première audition, l'espace dessiné par ceux-ci est à deux dimensions :

Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, *au-dessous* de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, [Swann] avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, *plane* et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. (*ibid.*, p. 205 ; nous soulignons)

Outre le choix de ces séries d'adjectifs, qui mériterait déjà une analyse détaillée, nous remarquons justement la disposition des partitions de deux instruments l'une *au-dessus* de l'autre. Une troisième dimension s'ajoute au cours d'une audition successive, où « l'air national » de l'amour de Swann pour Odette est présenté ainsi :

[La sonate] commençait par la tenue des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls, *occupant le premier plan*, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Peter de Hooch, *qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte*, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. (*ibid.*, p. 215 ; nous soulignons)

Par la médiation ultérieure d'une ekphrasis, le narrateur ajoute la dimension de la profondeur à l'espace mental créé par la sonate, en suggérant la nature « intercalée »⁶² de l'apparition de la phrase pianistique, tout comme elle se manifeste dans la conscience de Swann. Une autre audition encore situe le morceau de Vinteuil dans un paysage métaphorique, construit à partir de cette profondeur, où la petite phrase est personnifiée ; cette fois-ci, elle est introduite via le *topos* de la passante :

sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et *comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade*, on aperçoit, *deux cent pieds plus bas*, la forme minuscule d'une promeneuse – la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore. (*ibid.*, p. 260 ; nous soulignons)

Nous voyons comment le narrateur rend visible à travers une écriture spatialisante l'aménagement de la sonate dans la conscience de Swann, comme si l'habitude de l'entendre y avait reproduit un habitat où elle pourrait être aisément retrouvée par son hôte. En tant que métaphore spatiale, dont la conception reste suspendue entre le personnage et le narrateur, elle reste *en deçà* de la surface obscure, où Swann peut encore la voir. De l'impossibilité d'aller *au-delà* de cette même surface, découle la surprise de ce coup au cœur lorsque la petite phrase, dans la phase descendante de son amour pour Odette, lui confie la vanité de toutes ses souffrances.

⁶² Terme, nous le rappelons, qui a une valeur à la fois temporelle et spatiale, voire textuelle.

L'élaboration d'une métaphore, à partir de ces impressions musicales désunies dont Swann se fait un espace mental à peine reconnaissable, procède ici dans le sens d'une *bonne* spatialisation, aidée par le secours de la mémoire et de ses impressions successives. Implicitement, Proust offre un modèle alternatif à la « spatialisation abusive »⁶³ réprimandée par Bergson, modèle romanesque grâce auquel les catégories spatiales permettent d'accueillir le réel dans la conscience. Il revient au lecteur de réfléchir à l'illusion de l'extériorité, si spiritualiste et si problématique, mais qui n'est pas, pour Proust, l'horizon ultime au-delà duquel l'écriture s'arrête.

Si la conscience d'une insuffisance épistémologique est la frontière ultime pour Swann, elle ne l'est pas pour le héros. L'écriture, au contraire, porte avec elle la possibilité d'établir un lien de continuité entre les différents facteurs (ou degrés de conscience, selon une terminologie bergsonienne) qui sont en jeu dans notre rapport au réel spatial. Le chemin se compose de quatre étapes distinctes : sensation, impression, mémoire, langage, et un exemple en particulier nous aidera à les fixer. Par cette progression s'accomplit le passage d'un espace physique à l'espace de l'écriture, où toute coordonnée se redéfinit selon la valeur qui lui est attribuée dans la logique du roman. L'espace de l'écriture, ou romanesque, est pour nous l'espace où la spéculation sur le vécu devient le *passé-temps* nécessaire à l'élaboration des questions centrales dans le projet existentiel du sujet proustien. Comme la littérature, en général, a l'ambition d'arrêter sur la page les universels de l'existence, ainsi la *Recherche* vise directement au cœur de cette universalité, qu'elle a la tâche de rendre *visible*. Pour faire comprendre la centralité de la sensorialité de l'expérience de lecture, il suffit de renvoyer au texte sur Flaubert paru en 1920, où Proust loue les nouveautés que celui-ci a apportées à l'art narratif. Ce qui le frappe en particulier est un « blanc », dans *L'Éducation sentimentale*⁶⁴ :

⁶³ Luc Fraisse, *op. cit.*, 2013, p. 1201.

⁶⁴ Proust se réfère au passage suivant :
« Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint. »

Je ne me lasserai pas de faire remarquer les mérites, aujourd'hui si contestés de Flaubert. L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement des modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de l'*Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc.⁶⁵

Le blanc flaubertien, qui se tait sur des époques entières de la vie de Frédéric (« des années, des décades », souligne Proust), résume en bonne partie les réflexions qu'il a faites au sujet du temps, puisqu'il en donne au lecteur l'*impression*, en opérant silencieusement un « changement de vitesse » dans le déroulement du récit. Non la perception, mais l'impression : en 1920 ce mot s'est déjà imposé dans le vocabulaire des universels de la *Recherche*, et il est étonnant de remarquer à quel point, dans l'expérience de la lecture, l'impression d'une vérité soit liée à une certaine organisation du texte sur la page⁶⁶. Le blanc, au fond, ce n'est qu'un espace qui nous parle du temps, comme l'explique Carlo Ginzburg dans un essai où il se sert du texte de Flaubert pour rapprocher « le style » littéraire et « l'histoire », et en tirer avec Proust « le potentiel cognitif de toute narration »⁶⁷. Et alors, il est légitime pour l'auteur de se demander quel rôle joue l'espace dans l'écriture du sujet avec la réalité, en elle-même à un premier abord si opaque, si décevante. Une impression sensible, nous sommes tentée de dire, est l'étape qu'*il faut* traverser pour s'approprier le réel.

1.4. Sensation, impression, mémoire, langage

Nous avons déjà annoncé que, dans les notes recueillies dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust commence à réfléchir au problème de l'essence philosophique en tant qu'objet de connaissance. Cette essence, il

(cité dans « À propos du style de Flaubert », *CSB*, p. 595).

⁶⁵ « Je ne me lasserai pas de faire remarquer les mérites, aujourd'hui si contestés de Flaubert. L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement des modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. À mon avis la chose la plus belle de l'*Éducation sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc » (*ibid.*).

⁶⁶ Du blanc comme élément de la ponctuation de page, aussi bien que de son rapport à la temporalité du récit, parle Isabelle Serça dans son essai *Esthétique de la ponctuation*.

⁶⁷ Carlo Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 113, 125-126. Notre traduction. Pour développer le rapprochement avec la réflexion de Ginzburg, nous pouvons ajouter que si « les questions de l'historien sont toujours posées dans une forme narrative » (p. 123), c'est le travail qui suit, fondé sur le rassemblement de données, qui change la nature des réponses ; dans le cas de Proust, les questions, bien que philosophiques, sont de même narrativisées, tout comme la réponse d'artiste qu'il élabore. Pour une analyse des connotations temporelles du blanc flaubertien, voir aussi A. Herschberg-Pierrot, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 2005, p. 149.

faut nécessairement la dégager à partir de la matière et par les transports du souvenir, selon une démarche qui met en dialogue esthétique et philosophie au cœur du texte. Dans les textes que Bernard de Fallois regroupe dans le court chapitre intitulé « Rayon de soleil sur le balcon », l'auteur essaie de fixer sur la page une expérience révélatrice, exemple de la progression de la sensation à l'impression, et de l'impression à la vérité ; il le fait avec une telle insistance qu'il vaut la peine de s'y arrêter. Dans l'analyse que Francine Goujon consacre à ce motif de l'écriture proustienne, elle nous rappelle que l'ensemble de ces textes, dont Proust tirera aussi un article publié dans *Le Figaro* du 4 juin 1912, sera partiellement développé dans la section finale du premier volume, « Nom de pays : le nom ». Dans ce dernier, le rayon de soleil – associé déjà dans les notes préparatoires à l'élément féminin – devient « le présage et la promesse de l'après-midi passé avec [Gilberte] aux Champs-Élysées »⁶⁸.

Proust décrit la rencontre avec un rayon de lumière se posant sur le balcon et développe ses réflexions dans deux passages distincts – le premier restant à la surface du contact visuel, donc extérieur, l'autre intériorisant l'expérience à peine vécue à travers une généralisation qui donne à l'extrait toute sa profondeur existentielle. Dans ces passages comme ailleurs, Proust reprend des idées qui circulaient depuis longtemps : en 1883 Gabriel Séailles, qui fut son professeur à la Sorbonne, souligne que l'acte créateur témoigne d'une rencontre ; chez le penseur la question esthétique est liée à la nature du génie, qui, pouvant lui-même créer la beauté, répond à l'appel de « toutes les choses », lesquelles « cherchent leur expression comme si leur être était incomplet »⁶⁹. Par conséquent, se demande-t-il, « dans la nature, [le génie] n'est-il pas créé par un accord fortuit entre l'esprit et les choses ? »⁷⁰. Voici le premier fragment tiré du Cahier 3, qui nous montre ce que la philosophie de Séailles ne faisait que théoriser :

⁶⁸ Francine Goujon, « Le rayon de soleil sur le balcon. Transformations et évolution d'un motif du *Contre Sainte-Beuve* », *Bulletin d'informations proustiennes*, vol. 31, 2000, p. 9.

⁶⁹ Nous reprenons ici la belle formulation de la pensée de Gabriel Séailles par Anne Henry (*Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 88-89).

⁷⁰ Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, F. Alcan, 1902, p. xi.

À ce moment, je vis palpiter sur l'appui de la fenêtre une pulsation sans couleur ni lumière, mais à tout moment enflée et grandissante, et qu'on sentait qui allait devenir un rayon de soleil. Et en effet au bout d'un instant l'appui de la fenêtre fut à demi envahi, puis avec une courte hésitation, un timide recul, entièrement inondé d'une lumière pâle sur laquelle flottaient les ombres un peu frustes du treillis de fer ouvragé du balcon. Un souffle les dispersa, mais déjà apprivoisées elles revinrent, puis sous mes yeux je vis cette lumière sur l'appui de la fenêtre croître d'intensité, par une progression rapide mais incessante et soutenue, comme cette note de musique sur laquelle finit souvent une ouverture. Elle a commencé si faible qu'on a perçu son crescendo avant de l'avoir elle-même entendue, puis elle grandit, grandit, et traverse avec une telle rapidité et sans faiblir tous les degrés d'intensité que c'est, au bout d'un moment, sur son cri assourdissant et triomphal que se termine l'ouverture. Ainsi au bout d'un moment l'appui du balcon était peint tout entier et comme à jamais de cet or soutenu que composent les splendeurs invariables d'un jour d'été, et les ombres de ce treillis de fer ouvragé du balcon, qui m'avait toujours semblé la chose la plus laide qu'il y eût au monde, y étaient presque belles. Elles développaient sur un seul plan avec une telle finesse les volutes et les enroulements, qui dans le treillis même étaient peu perceptibles, conduisant jusqu'à son antenne la plus ténue et toujours avec la même précision leurs enroulements les plus subtils, qu'elles semblaient trahir le plaisir qu'aurait pris à les parfaire un artiste amoureux de l'extrême fini et qui peut ajouter à la reproduction fidèle d'un objet une beauté qui n'est pas dans l'objet même. Et par elles-mêmes elles reposaient avec un tel relief, si haut de formes et si palpable, sur cette étendue lumineuse, qu'elles semblaient se laisser porter par elle dans une sorte de consistance heureuse et de repos silencieux. (*CSB*, p. 109-110 ; *NAF* 16643, 39 v°, 40 r°, 40 v°)

Le point de vue purement sensible du sujet par rapport à l'expérience se manifeste dès le début, où le sens de la vue prévaut (« je vis », « sous mes yeux je vis »), tout en servant de prélude à la synesthésie, qui engage le sens de l'ouïe par la métaphore musicale de l'ouverture. Grâce à cette métaphore, immédiatement suivie par un autre procédé analogique liant cette fois-ci l'expérience visuelle à l'expérience picturale, Proust entame un discours esthétique au centre duquel il place l'« artiste amoureux ». Un glissement se produit ainsi de la lumière – qui matérialise la scène – à l'observateur, qui la décrit. C'est leur complémentarité qui donne lieu à un événement significatif. Et ce d'autant plus que l'artiste est présenté comme celui qui est en mesure de convertir ce qui est en principe laid (les ombres du treillis du balcon) en quelque chose de beau, dont on peut jouir, en vertu aussi d'une nouvelle « consistance heureuse », « palpable ».

Expérience, beauté et matérialité sont donc inséparables, dans cette progression qui est comme une traduction en images effectuée par les mots. En particulier, l'image du soleil battant sur la pierre du balcon et enrichie par la 'consistance' de l'invention métaphorique se dispose « sur un seul plan » – donnée spatiale reprise aussi dans la référence finale à « cette étendue lumineuse » qui est d'abord marque de l'existence du réel et, par conséquent, de son agencement possible avec le sujet. Dans le Cahier 1, Proust remanie ultérieurement le passage, d'une façon capitale si nous considérons la note

présente sur la couverture : « le rayon de soleil sur la fenêtre (autre et importante version) ». Nous voyons que cette description diffère de celle du Cahier 371 :

Aussi n'était-ce pas rien qu'en décrivant les dessins des reflets du balcon que je pouvais rendre l'impression que me causait ce rayon de soleil pendant que Françoise coiffait Maman. Cette impression pourrait naturellement se rendre par un dessin, une chose tracée sur un plan ; car ce n'était pas mon impression visuelle actuelle qui la ressentait. Comme dans ces représentations extraordinaires, où une multitude de choristes invisibles vient soutenir la voix d'une chanteuse célèbre et un peu fatiguée venue chanter une mélodie, des innombrables souvenirs indistincts les uns derrière les autres jusqu'au fond de mon passé ressentait l'impression de ce rayon de soleil en même temps que mes yeux d'aujourd'hui, et donnaient à cette impression une sorte de volume, mettaient en moi une sorte de profondeur, de plénitude, de réalité faite de toute cette réalité de ces journées aimées, consultées, senties dans leur vérité, dans leur promesse de plaisir, dans leur battement incertain et familier. Sans doute, comme la chanteuse, mon impression d'aujourd'hui est vieille et fatiguée. Mais toutes ces impressions la renforcent, lui donnent quelque chose d'admirable. Peut-être aussi elles me permettent cette chose délicieuse : avoir un plaisir d'imagination, un plaisir irréel, le seul vrai plaisir des poètes ; dans une minute de réalité, elles me permettent une des rares minutes qui ne soit pas décevante. Et de cette impression et de toutes ses semblables, quelque chose qui leur est commun se dégage, quelque chose dont nous ne saurions pas expliquer la supériorité sur les réalités de notre vie, celles mêmes de l'intelligence, de la passion et du sentiment. Mais cette supériorité est si certaine que c'est à peu près la seule chose dont nous ne pouvons douter. Au moment où cette chose, essence commune de nos impressions est perçue par nous, nous éprouvons un plaisir que rien n'égale, pendant lequel nous savons que la mort n'a aucune espèce d'importance. Et après avoir lu des pages où les pensées les plus hautes et les plus beaux sentiments sont exprimés, et avoir dit « ce n'est pas mal », si tout d'un coup, sans que nous comprenions d'ailleurs pourquoi, dans un mot assez indifférent en apparence, un grain de cette essence nous est donné à respirer, nous savons que c'est cela qui est beau. (*ibid.*, p. 113-114 ; NAF 16641, 7 r°, 8 r°, 9 r°, 10 r°)

Il nous semble que cette description du rayon, comparée à la précédente, cherche à fixer une expérience plus complexe. D'abord il faut souligner le nombre considérable d'occurrences du mot « impression », ce qui oriente le lecteur vers une analyse de la trace intérieure laissée par l'expérience visuelle. Le manuscrit témoigne indirectement de la centralité de ce mot, lorsque Proust semble focaliser son attention sur la façon dont il doit rendre le passage d'une vision « sur un seul plan » à une autre, volumétrique ; de nombreuses ratures précèdent, en fait, la bonne formulation de la comparaison musicale introduisant cette nouvelle vision à trois dimensions. Ces ratures montrent la difficulté que posaient ces « innombrables impressions », syntagme principal de ces bouts de phrase laissés incomplets par l'auteur. Dans l'extrait final de « Nom de pays : le nom », le développement de la sensation en impression est laissé de côté, conformément à l'allure tâtonnante du livre tout entier, qui se termine, il faut le répéter, par une conclusion provisoire.

⁷¹ Voir encore une fois Francine Goujon, « art. cit. », p 10.

L'impression que nous lisons dans le deuxième passage se relie, par contraste, à la perception unidimensionnelle vers laquelle l'observateur était poussé à s'arrêter dans un premier temps ; en fait, cette spatialisation ne tient plus, parce que les plans vont se multipliant. L'impression est associée encore une fois par une métaphore musicale à des souvenirs, qui s'accumulent comme des couches superposées ; ce plan, qui renvoie à la première partie du texte, devient de plus en plus épais, jusqu'à devenir un volume, auquel les souvenirs activés par l'expérience donnent un relief qui est à la fois spatial et, forcément, temporel⁷².

L'épaisseur du rayon, matérialisation de la superposition des plans temporels, figure l'impression d'une sensation partagée, commune aux autres « souvenirs indistincts » mentionnés dans le passage. C'est de cette impression que se dégage une « essence commune », « quelque chose » d'aussi fortuit qu'inexplicable : le thème incontournable de l'échec de la communication se résout par l'intervention de la littérature, c'est-à-dire de toutes ces pages que le narrateur ne saurait pas encore écrire mais que quelqu'un a déjà écrites, et qui gardent en elles cette essence qui fait seule la beauté de l'œuvre d'art⁷³. Or Proust identifie l'essence à la perception d'un temps qui lie le passé au présent⁷⁴, et qui est aussi une impression de beauté, rendue enfin exprimable par les mots. En fait, pour Proust, le langage semble être moins l'incarnation d'une essence que son *déménageur* habile, la transportant de

⁷² À ce propos, Anne Simon parle de la description comme d'un procédé fondé sur la superposition d'« une série de couches » correspondant à autant d'images d'un même sujet, ainsi que sur « une impression de profondeur apte à doubler la plate immédiateté de la sensation » (A. Simon, « Proust et la superposition descriptive », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 25, 1994, p. 152).

⁷³ Dans cette perspective, la beauté participe à la révélation des essences, c'est-à-dire de ces sensations partagées entre deux moments distants dans le temps. Ce motif est lié, du moins partiellement, à la lecture de John Ruskin, qui associait beauté et impression dans la célèbre anecdote sur John Turner et l'officier naval (d'où la maxime du peintre Elstir, rapportée par Proust dans *La Bible d'Amiens*, « my business is to draw what I see, and not what I know is there », voir J. Ruskin, *The Eagle's Nest*, dans *The Works of John Ruskin*, vol. XXII, p. 210), en anticipant les thèmes du style comme vision et de la perception fautive du réel. Enfin, plus généralement, Ruskin considérait l'expérience esthétique comme un échelon fondamental dans la recherche des essences.

⁷⁴ Il est intéressant de souligner que le temps proustien se développe selon le motif de la répétition, ce qui le distingue déjà de Bergson. Suzanne Guerlac, par exemple, affirme que pour le philosophe « one never experiences the same sensation twice », et ajoute en note que Proust aussi croit à la « singular richness » de chaque impression ; pourtant, s'il n'y avait pas de sensations communes pour revivre une certaine richesse, il n'y aurait ni impression de beauté ni révélation du temps. Ce dernier se configure donc de façon circulaire, gardant toujours la possibilité d'un retour, ce qui est exclu chez Bergson (*Thinking in Time: an Introduction to Henri Bergson*, New York, Cornell University Press, 2006, p. 73).

l'extérieur vers l'intérieur du sujet, pour revenir ensuite à une forme d'extériorité linguistique, enrichie à chaque passage du matériel au spirituel et vice versa.

Néanmoins, cette extériorisation de la vérité de l'impression ne semble pas possible sans un passage par le sensible, matière spatialisée et disponible à l'agencement avec le sujet⁷⁵. Quelques décennies avant, Victor Cousin souligne d'ailleurs la façon dont le langage lui-même est déjà une forme de matérialité, en le définissant comme le deuxième terme « visible, extérieur, matériel » d'une relation à quelque chose d'« invisible, intérieur, immatériel »⁷⁶. Pour Bergson, l'intuition est une « vision directe » de l'esprit, non plus troublée par les réfractions « à travers le prisme dont une face est l'espace et dont l'autre est langage »⁷⁷. Avec ce jugement, que nous trouvons dans un texte de 1922⁷⁸, le philosophe semble poursuivre dans la même direction de l'*Essai*, où il analysait « [l']influence du langage sur la sensation » comme il suit : « le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle »⁷⁹.

Nous voyons bien que la position de Bergson dévalorise l'instrument même de la quête proustienne, centrée au contraire sur les implications de la transformation des sensations en langage. Pourtant, nous proposons ici de corriger la formule – largement acceptée – de Julia Kristeva sur la *Recherche* : « Comment le Verbe peut-il être chair ? Tel est le pari proustien »⁸⁰. En fait, la notion d'incarnation semble pousser trop loin le propos de l'auteur : par un monde sensible toujours *mobile*

⁷⁵ Comme l'explique très bien Jean-Pierre Richard, la *Recherche* se développe autour de certains « objets *herméneutiques* » selon la qualité matérielle dont ils sont porteurs, lesquels semblent, à travers leur duplicité, participer à l'« imagination proustienne du sens ». Ces éléments, forcément soumis à une « transcription spatiale », passent par un procédé de métaphorisation qui marque la capacité du narrateur à jouir du réel (J.-P. Richard, *op. cit.*, p. 133-135).

⁷⁶ Victor Cousin, dans *Œuvres*, Bruxelles, Hauman, 1841, vol. II, p. 406.

⁷⁷ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1969, p. 19.

⁷⁸ Il s'agit de la deuxième introduction du volume.

⁷⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁰ Julia Kristeva, *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994, p. 252.

est *véhiculée* une vérité fixée par le langage ; celui-ci remplace l'obscurité incompréhensible du contenu spirituel – donc un pur idéalisme – avec l'événement constant de son éclosion à travers un mouvement expansif, c'est-à-dire spatial.

Kristeva a tout de même souligné une connotation fondamentale du langage au sein de la doctrine proustienne : le langage est conçu surtout dans sa matérialité et la majeure partie du roman consiste à essayer de mettre en scène celle-ci dans le discours. La matérialité est à entendre d'abord en tant que « matérialité des faits de langage »⁸¹, comme les emprunts, l'argot, les accents, et tant d'autres phénomènes qui rapprochent la *Recherche* d'un véritable traité de linguistique. Ensuite, la matérialité est à penser en termes de matérialisation de la pensée, dont le langage se fait l'agent principal, si bien que « dans une langue que nous savons, nous avons substitué à l'opacité des sons la transparence des idées » (*RTP I*, p. 572). Tel est aussi le procédé suggéré par Victor Cousin, comme nous venons de voir. Enfin, la matérialité est la condition de la jouissance du réel : le langage n'est pas seulement l'une des formes de la « présence au monde »⁸² du sujet, mais aussi l'instrument qui lui permet de répondre à l'appel substantiel de la matière pour en extraire sa capacité signifiante.

Le cercle vertueux activé par la vision du rayon de soleil est celui que l'écriture de la *Recherche* renouvelle dans sa richesse rhétorique, qui n'est plus simple embellissement du style mais condition même de l'existence du réel. Pour Proust, l'écriture garde cette extrême tension rhétorique puisque c'est sa seule modalité possible ; et pour terminer notre raisonnement, cette modalité témoigne seule de la plénitude du vécu, qui, autrement, se perdrait dans le non-existant. Il ne peut pas être simplement question d'enregistrer la sensation physique, parce qu'elle ne devient pertinente pour le sujet qu'à condition de percer la barrière affective – se transformant ainsi en impression. Les mots d'Anne Henry sont à ce propos particulièrement intéressants. Elle souligne justement que « [l']impression n'est pas

⁸¹ Sylvie Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, PUV, 2005, p. 63.

⁸² Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 7.

chez Proust un enjolivement poétique de la réalité, dans sa fugitivité elle atteste la puissance du sujet »⁸³, ce sujet qui a su imprimer sur la réalité la marque de ses désirs, de ses souffrances, de ses quêtes de sens, bref de son monde intérieur. En conséquence, si l'extérieur n'a de pertinence que par le lien qui le rattache au vécu du sujet, il en découle que l'impression implique l'intervention de la mémoire. D'où viendrait, sinon, le trait géométrique qui permet de relier le présent de la sensation à la sphère de l'affectivité passée ? Comment pourrait-on dresser autrement les contours de cette géographie existentielle ? La démarche que Proust décrit nous amène de l'extérieur à l'intérieur, mais elle ne serait rien si une extériorisation ultérieure sous forme de langage ne complétait le cercle vertueux. Le langage reste pourtant le royaume de l'entre-deux : ni extérieur au sens bergsonien et donc péjoratif du terme, ni intérieur en vertu de sa vocation universelle, pour l'auteur il porte en lui ce qu'il y a de plus profond dans l'âme humaine – le style, qui n'est autre que la vision personnelle de chacun.

1.5. Le lieu proustien

Dans le cadre de notre analyse, la fin de *Du côté de chez Swann*, sur laquelle nous refermons ce chapitre, est d'une importance fondamentale. Tout d'abord, parce qu'elle met en évidence la distance temporelle entre l'histoire et le récit, *tel qu'il est* en 1913, date de publication du roman, et qui n'est pas encore celui des livres qui suivront. Lorsque le narrateur nous informe d'une promenade nostalgique au Bois de Boulogne et des changements décevants que l'écoulement des années apporte à l'atmosphère du lieu, nous sommes emportés par sa nostalgie, qui devient aussitôt une prise de conscience. Face à un spectacle « sans vérité » (*RTP I*, p. 417), ce qui manque est surtout la croyance juvénile, qui, comme nous l'avons vu dans la scène de lecture dans le jardin de Combray, permettrait de projeter une idée préconstituée de la beauté sur les objets extérieurs. Ce qui manque, encore une fois, c'est la foi en

⁸³ Anne Henry, *op. cit.*, 2000, p. 58.

toute forme d'idéalisme ou de matérialisme. De nombreux penseurs mettent en discussion ces doctrines philosophiques, d'ailleurs, déjà au XIX^e siècle ; parmi ceux-ci nous trouvons, entre autres, Ravaisson et Bergson. Le propre de la philosophie dont Proust s'est largement nourri pendant sa jeunesse déplace l'attention vers une idée de relation en devenir, souvent fondée sur des propos d'anti-intellectualisme⁸⁴.

Nous nous retrouvons ainsi à démêler les mêmes contradictions que le jeune héros avec ses premières lectures, lesquelles mettent en garde contre une approche substantialiste : si la beauté était de nature objective et purement extérieure, elle se détériorerait et serait irrécupérable ; il suffit que la mode évolue, que Mme Swann ne se promène plus dans les avenues du Bois, que les voitures à cheval soient remplacées par les automobiles, pour que l'enchantement cesse, et c'est dans cet état d'âme que le narrateur nous livre ses réflexions :

La réalité que j'avais connue n'existait plus. (...) Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au *monde de l'espace* où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une *mince tranche* au milieu d'impressions *contiguës* qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine *image* n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années. (*ibid.*, p. 419-420 ; nous soulignons)

Cette considération est encore le leurre d'un sceptique, la conclusion provisoire qui sera renversée dans *Le Temps retrouvé*. Finalement, on trouvera une manière de bloquer la fuite du temps, ainsi que de reconstruire les lieux à partir d'une simple sensation physique. Analysons la lettre du texte plus attentivement : non seulement le narrateur ne réduit pas la notion de lieu à sa pure spatialité, mais il ajoute que son lien avec celle-ci est un lien *indirect* et qu'il en existe d'autres. En fait, c'est le sujet qui *situe* un lieu dans l'espace afin de pouvoir le manier plus *facilement* ; ce n'est pas le lieu qui se situe *tout naturellement* dans l'espace entendu comme catégorie a priori et ce n'est pas l'espace qui le contient *exclusivement*. L'interférence du temps dans la forme du souvenir entraîne la redéfinition de la notion de lieu, si bien que les unités de l'espace (les maisons, les routes, les avenues) deviennent comparables

⁸⁴ Cf. Pierre Montebello, *L'autre métaphysique : essai sur la philosophie de la nature. Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

aux unités du temps (les années). Du point de vue de la rhétorique, « être comparable » signifie constituer le pôle d'une figure fondée sur un procédé analogique, que nous ne voyons pas ici dans son état final, mais dans une phase d'élaboration encore incomplète.

Enfin, étant donné que la définition de lieu chez Proust va au-delà de la pure spatialité et appelle en cause une dimension temporelle et affective à la fois, il est légitime de se demander si elle suffit à rendre compte de l'expérience de l'espace déployée dans le roman. À notre avis, le lieu est le point de convergence d'une expérience de l'espace parmi d'autres, et il ne représente pas le seul aspect auquel il est possible de réduire l'espace proustien. La *Recherche*, en fait, n'est pas seulement le récit d'une vie enchaînant une suite de lieux l'un après l'autre ; le roman enchâsse chaque lieu dans un mouvement plus vaste, *relationnel*, que l'incipit résume dans un effort de synthèse remarquable. Notre étude se proposera de reconstruire ces relations, et de montrer comment celles-ci fraient le chemin d'une transcendance – cette aventure de l'intériorité qui fait l'objet composite de l'écriture du moi visée par l'auteur.

Pour récapituler, donc, nous pouvons affirmer que la *métaphorisation de/par l'espace*, expression double et plus pertinente, pour nous, que la « spatialisation du temps » dont parlait Poulet, est la forme linguistique qu'assume l'essence philosophique décrite par Proust lorsqu'il décide d'adopter une forme narrative. Elle suggère pourtant que l'espace ne peut pas être réduit à une forme visible du temps ; sa métaphorisation, en fait, devient l'instrument par lequel toute activité de l'intériorité, de l'appréhension esthétique aux sentiments, s'extériorise.

Les premiers espaces de la *Recherche* sont déjà imprégnés de temporalité – sans que le lecteur ne le sache. Mais pour que l'auteur puisse commencer à introduire cette notion de temps qui lui est particulière, il doit condenser un maximum de signification dans le plus petit espace disponible – la

chambre de nuit – d'où toute l'épaisseur temporelle du vécu s'épanouira. Or, cet épanouissement ne s'accomplit pas dans le premier volume ; cependant, *Du côté de chez Swann* jette les bases d'un malentendu, d'après lequel ce qui est en dehors de nous a une action concrète sur nous, confusion qui ne cessera d'exercer son influence sur le héros. Une analyse spatiale de ce texte nous dit au contraire que l'espace – et son langage – est avant tout le transfert à l'extérieur d'une essence tout intérieure.

La finalité de l'art est celle de créer des objets qui contiennent une parcelle d'infini – Proust semble suggérer que cette extériorisation ne se fait que par la métaphorisation *de* l'espace, suivie par le recours à un langage métaphorique fondé sur cette expérience (la métaphorisation *par* l'espace) ; ceci permet d'aller bien au-delà des limitations que la philosophie spiritualiste s'était imposée jusque-là. À vrai dire, nous nous retrouvons dans un domaine qui est déjà phénoménologique : dans cette perspective, la *Recherche* est ce que Merleau-Ponty a défini, en parlant de Cézanne, un « acte d'expression » ; pour celui-ci, l'artiste et le philosophe « doivent non seulement créer et exprimer une idée, mais encore réveiller les expériences qui l'enracinent dans les autres consciences »⁸⁵.

C'est sous cette lumière que nous entendons le terme de « métaphorisation », à considérer ici dans son sens le plus radical, le plus transformatif. L'auteur ne demande pas uniquement à ses lecteurs de faire l'apprentissage d'une vision déployée dans le temps à travers l'expérience spatiale. Si nous voulions lire la *Recherche* comme une entreprise sémantique, nous pourrions la considérer comme un long processus de signification, entraînant la création d'objets entièrement nouveaux, parmi lesquels l'espace élaboré à travers le langage.

De ce point de vue, enfin, nous considérons le roman comme un système de signification qui ne manque pas d'avoir des modèles – des modèles certes indirects mais également importants. La pensée d'un espace signifiant, en mesure de répondre au besoin primaire d'exprimer les fondements de notre subjectivité, ne naît pas, à notre avis, à la manière d'une intuition soudaine chez Proust. Cette

⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 25.

idée structurante, architectonique au sens propre du terme, mûrit avec son auteur, elle est pétrie dans la matière de ses échecs, de ses lectures, de sa curiosité intellectuelle. C'est à ces phases intermédiaires de négociation d'une forme adéquate que nous allons nous consacrer dans les chapitres suivants.

Chapitre 2

Jean Santeuil : une géographie existentielle

« l'aidant pour ainsi dire à prononcer quelque chose qui lui pesait depuis longtemps sur le cœur. »

Marcel Proust, *Jean Santeuil*

2.1. Jean, un sujet disloqué

Afin de comprendre comment se développe la rhétorique de l'espace chez Proust, avec sa charge philosophique et linguistique à la fois, il convient de consacrer notre attention à ce qui a précédé la *Recherche* elle-même. Dans ce chapitre, nous proposons une analyse du traitement de l'espace dans le premier roman inachevé de Proust, *Jean Santeuil*, pour démontrer deux faits : d'une part, cette digression confirme que l'auteur cherche à sortir de son impasse expressive par la restitution des contenus spirituels de son esthétique dans le cadre d'une *géographie existentielle*, où chaque lieu fréquenté par le protagoniste a une valeur dans la *carte* sur laquelle est représentée sa vie ; de l'autre, ce roman bicéphale, moitié essai, moitié poème en prose, témoigne de l'indécision de Proust par rapport au genre qu'il fallait adopter pour développer des contenus qui sont déjà présents dans ces fragments.

Après avoir pris en considération cet ouvrage, nous nous appuyons sur une lecture des théories de Michel Bréal pour avancer une hypothèse suggestive : l'espace serait le deuxième terme d'une analogie étendue à toute la *Recherche*, visant à dépasser l'obstacle expressif causé par la matière purement spirituelle du contenu, en principe inaccessible au langage. Le rapprochement linguistique et, par conséquent, intellectuel de l'espace à la dimension de la spiritualité devient ainsi le pilier d'une *pensée de l'espace* contribuant à la construction d'une *pensée du roman*, dès les débuts de la carrière de Proust.

Pendant les années 90 du XIX^e siècle, la crise de la prose romanesque favorise l'essor d'une esthétique décadente, où le récit long n'est plus qu'une « somme d'acquisitions intellectuelles ou un recueil d'impressions poétiques ». C'est à la fin de l'hégémonie du naturalisme et au moment d'un revirement de la sensibilité vers une écriture impressionniste, fragmentée, centrée sur le mépris pour l'intrigue, voire pour la chose représentée, que nous situons la rédaction de *Jean Santeuil*, ensemble de textes que Bernard de Fallois a recueillis et édités pour la première fois en 1952².

Dans un numéro de la revue *Roman 20-50* de récente publication³, la question du premier roman proustien a été, peut-être pour la première fois de façon aussi ponctuelle et par une telle polyphonie de voix, analysée dans ses implications majeures. Dans l'introduction du volume, Chaudier et Quaranta tiennent à renforcer la légitimité d'une lecture en fonction du roman qui suivra⁴ ; d'ailleurs, comme l'explique Serça, bien que *Jean Santeuil* ait précédé la *Recherche*, « la plupart des lecteurs ont lu la *Recherche* avant de lire *Jean Santeuil* (...) ; c'est donc à partir de la *Recherche* que nous considérons *Jean Santeuil*, dans un renversement de temps qui est celui de la lecture »⁵. La tentation d'une analyse téléologique est forte, et nous allons la suivre au moins partiellement dans notre enquête, puisque du point de vue du traitement de l'espace, *Jean Santeuil* est emblématique d'un changement qui s'est produit pour Proust au tournant du siècle. Toutefois, une reconstruction du contexte littéraire de l'époque rend à cette ébauche romanesque son épaisseur historique : si, d'une part, Proust se détache évidemment du réalisme qui avait dominé la scène littéraire du siècle, de l'autre, identifier *Jean Santeuil*

¹ Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1988, p. 184-185.

² Nathalie Mauriac Dyer, « art. cit. », 2013 ; URL : <https://genesis.revues.org/1135>.

³ Stéphane Chaudier, Jean-Marc Quaranta (éds.), *Roman 20-50*, « Marcel Proust. *Jean Santeuil* », n. 67, 2019/1.

⁴ « Faut-il lire [ces fragments] pour eux-mêmes ? Comme une œuvre à part ? Comme une ébauche imparfaite d'*À la recherche du temps perdu* tout en résistant aux tentations de l'analogie et de la téléologie ? Les replacer dans leur contexte fin de siècle ? Ressusciter cette époque où Proust commençait à lire Ruskin et où ses parents vivaient encore ? Mais cette austérité épistémologique peut être jugée excessive. Au nom de quoi se priverait-on de comparer l'œuvre de jeunesse au chef-d'œuvre de la maturité ? » (S. Chaudier, J.-M. Quaranta, « 'Puis-je appeler ce livre un roman ?' Lire *Jean Santeuil* aujourd'hui », *ibid.* ; URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-1-page-5.htm>. Dernière visite : mars 2020).

⁵ Isabelle Serça, « *Jean Santeuil* au théâtre. Un autre Proust », *ibid.* ; URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-1-page-129.htm>.

avec cette « écriture *artiste* » qu'Edmond de Goncourt préconisait dans la préface de son roman *Les Frères Zemganno* (1879) serait réductif. Conçu comme le contrepoint d'une esthétique de la laideur qui se concentrait sur « ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue », c'est-à-dire les classes sociales subalternes, ce style devait compléter (avec la même rigueur scientifique) la représentation du cadre social en permettant de peindre « des êtres raffinés et des choses riches »⁶.

Comme le souligne Perrin, c'est surtout l'héritage de l'écriture du moi inaugurée par Chateaubriand à peser sur *Jean Santeuil*, qui est à recadrer dans une exploration de la subjectivité – en particulier par rapport aux lieux et aux paysages – de dérivation romantique⁷. D'où la difficulté de Proust, selon Quaranta, à réconcilier le particulier et l'universel dans une forme adéquate, soit à choisir le genre de son ouvrage⁸. Nous soutenons que ce choix n'est pas complètement indépendant d'une certaine idée d'espace que le roman permet de développer et que d'autres genres n'arrivent pas à satisfaire. En fait, la première tentative romanesque de Proust montre que dans sa conscience le problème de la représentation de l'espace et de sa relation avec le contenu de l'œuvre d'art vient en aval de la théorisation du moi éternel, dégagé de toute contrainte temporelle. De même, le rôle de déclencheur de la mémoire involontaire est déjà établi lorsque le jeune écrivain se met à travailler à ces fragments, qui seront abandonnés ensuite.

C'est ainsi que nous pouvons lire aujourd'hui un ouvrage, *Jean Santeuil*, resté inachevé et composé par Proust entre la fin de 1895 et les années consacrées aux traductions de John Ruskin, autour de 1900¹⁰. La correspondance éditée par Philip Kolb, en particulier le deuxième tome recueillant

⁶ Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879, p. VIII.

⁷ Cf. Jean-François Perrin, « La scène de ressouvenir dans *Jean Santeuil*. Réinventer une poétique », *Roman 20-50*, « Marcel Proust. *Jean Santeuil* », *op. cit.* ; URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-1-page-49.htm>.

⁸ Selon Quaranta, « [l]orsqu'il travaille à *Jean Santeuil*, Proust n'a pas encore compris que le récit et le personnage ne sont pas des ornements mais permettent de rendre visible une idée en l'incarnant et d'aller plus loin dans l'analyse psychologique » (« Proust apprenti. Retour(s) sur *Jean Santeuil* », *ibid.* ; URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-1-page-101.htm>).

⁹ Dans l'édition établie par Pierre Clarac pour la « Bibliothèque de la Pléiade », en 1971.

¹⁰ Cf. Mireille Marc-Lipiansky, *La naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974, préface de Jean-Yves Tadié.

les lettres de 1896-1901, révèle l'attitude du jeune auteur envers cette entreprise littéraire. Proust semble être parfaitement conscient des limites de son écriture. En septembre 1896 il avoue à sa mère qu'il a rempli un cahier de « 110 pages grandes » mais que ces pages manquent d'unité narrative et, surtout, de volonté : « je ne peux pas dire que j'[ai] encore travaillé à mon roman dans le sens d'être absorbé par lui, de le concevoir d'ensemble »¹¹. Les allusions à son travail ne sont pas nombreuses, et il en parle surtout à sa mère et à Reynaldo Hahn¹².

À cette attitude correspond effectivement une série de fragments qui n'ont pas la cohésion nécessaire à leur conférer une organicité. Notamment, un problème évident dans *Jean Santenil* est représenté par l'opposition, que Proust lui-même dresse à plusieurs reprises, entre intuition et élaboration intellectuelle. Elles ne sont pas la conséquence l'une de l'autre. Cette opposition se répercute sur le personnage principal, porté à suivre le penchant de sa nature sensuelle et à réduire au silence toute conceptualisation des moments de pure jouissance matérielle¹³. Le narrateur nous dit à propos de Jean : « Une fois devant son papier, il écrivait ce qu'il ne connaissait pas encore, ce qui l'invitait sous l'image où c'était caché (et qui n'était en quoi que ce soit un symbole) et non ce qui par raisonnement lui aurait paru intelligent et beau » (*JS*, p. 703). Les deux dimensions de la sensualité et de l'intelligence sont encore des domaines inconciliables pour le héros. En outre, l'évacuation de toute poétique symboliste signale la volonté de la part de l'auteur d'abandonner l'héritage littéraire des correspondances baudelairiennes, et montre la nécessité de forger une poétique inédite. Cependant, la sensation du lecteur est que Jean, au fond, comprend très peu de cette expérience.

La limite structurale du texte se manifeste dans l'absence de transition d'un ensemble de fragments à l'autre, suivant la succession qui dans l'édition de la Pléiade est ainsi articulée : « Enfance

¹¹ *Corr.* II, p. 125.

¹² *Corr.* II, p. 52 : « Je vous avais apporté de petites choses de moi et le début du roman que Yeatman lui-même près de qui j'écrivais a trouvé très poney ».

¹³ Ce que Finn définit comme « the hero's sensuous nature » (« *Jean Santenil* and *À la recherche du temps perdu*: Instinct and Intellect », *Forum for Modern Language Studies*, XX, n. 2, April 1975, p. 124).

et adolescence », « À Illiers », « Beg-Meil », « Les Réveillon », « Villes de garnison », « Le scandale Marie », « Autour de l’Affaire », « La vie mondaine de Jean », « Figures mondaines », « De l’amour », « La vieillesse des parents de Jean », et d’autres textes réunis sous la définition de « Fragments divers ». Dans l’édition de Pierre Clarac, le récit est précédé d’un fragment-préface où le narrateur affirme que ce qui suit n’est que le manuscrit d’un écrivain rencontré dans une station balnéaire, le véritable auteur de l’histoire de Jean. Ce récit-cadre ne contribue guère à conférer une unité narrative au texte, abandonné par Proust sans qu’il puisse en faire un ensemble cohérent.

L’inconséquence narrative de *Jean Santeuil* n’est pas reconnue seulement par son auteur, mais aussi par la plupart des critiques qui ont analysé ces fragments¹⁴. Si, selon de Fallois, cet ouvrage inachevé a contribué à changer la perception d’un Proust dilettante, exclusivement voué à la vie mondaine jusqu’à la rédaction des premières amorces de la *Recherche*¹⁵, il n’en reste pas moins que ce projet n’a, avec celle-ci, qu’un lien au niveau du contenu. En effet, la progression qui va de la sensation au souvenir, et du souvenir à la vérité existe déjà dans *Jean Santeuil*, dans des termes qui ne changent guère tout au long de la vie de son auteur. En particulier, Proust arrive très tôt à concevoir le lien entre lieu, désir et mémoire, si bien que la narration a sa propre géographie, suivant la biographie du protagoniste.

Proust comprend très tôt que l’expérience qu’il veut décrire commence à partir d’une « sensation qui enferme un passé », ou de la « transmutation du souvenir en une réalité directement

¹⁴ L’une des analyses les plus complètes de ce point de vue est celle de Jean-Marc Quaranta dans son livre *Le Génie de Proust. Genèse esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé* (Paris, Honoré Champion, 2011). Dans cet ouvrage, Quaranta parle de *Jean Santeuil* comme d’un roman impossible, où « [l]a logique philosophique entre ainsi en concurrence avec les impératifs d’un roman autobiographique et avec la nécessité de donner à la mise en scène de l’inspiration un caractère romanesque » (p. 138). Les fondements théoriques du roman, pour l’auteur, dérivent surtout de la philosophie de Schopenhauer.

¹⁵ « Mais en regardant ce que je venais de découvrir, j’éprouvai une des impressions les plus fortes que j’ai eues dans ma vie. La légende du jeune oisif était en miettes. Il fallait tout repenser. On ne pouvait plus désormais parler de Proust comme on l’avait fait jusque-là. Il n’était pas le dilettante qu’on avait dit, puisque, à vingt-cinq ans à peine, ne doutant de rien, il avait formé le projet d’écrire un livre unique et total, où il y aurait l’enfance, les passions, les grandes heures, la comédie des vanités, mais aussi la beauté secrète de la nature, ce livre qui serait un roman, mais beaucoup plus et même le contraire d’un roman, puisqu’il s’efforcerait d’atteindre ‘l’essence des choses’ et non leur apparence » (Nathalie Mauriac Dyer, « art. cit. », 2013 ; URL : <https://genesis.revues.org/1135>).

sentie » (*JS*, p. 399). Face à cette découverte, pourtant, le héros a une réaction double : si d'un côté il ressent « la fatigue de l'ombre traversée » (*ibid.*, p. 244) à la recherche de la vérité et il en est fasciné, de l'autre, il se laisse transporter par une sorte de paresse qui interdit toute prise de conscience. Par exemple, devant le lac de Genève, il empêche ses pensées de s'épanouir : « Ce lac qui est devant moi n'est plus un spectacle dont j'ai à chercher la beauté, c'est l'image d'une vie longtemps vécue et dont la beauté et le charme [retentissent] trop vivement dans mon cœur pour que j'aie besoin de chercher en quoi elle consiste » (*ibid.*, p. 399). Même en ce qui concerne la fréquentation des lieux, la fonction de l'écriture est de permettre l'enregistrement des perceptions issues des cinq sens et du souvenir correspondant, ainsi que de rendre compte d'une expérience de « contemplation poétique »¹⁶ fondée par moments sur un « panthéisme spinoziste »¹⁷. C'est ainsi que le narrateur trace – au moins superficiellement – la géographie existentielle de Jean, lequel semble à de nombreux moments se trouver dans plusieurs endroits à la fois, dans de différents endroits aussi bien qu'à de différents moments de sa vie, « dans le présent et dans le passé »¹⁸ simultanément.

Le lecteur entrevoit ici une première réflexion sur l'espace comme métaphore du temps : la dislocation constante de Jean – le fait de désirer la mer lorsqu'il se trouve à la montagne, de voir la Manche au bord de la Mer Baltique¹⁹, etc. – représente une condition existentielle, celle qui nous fait passer à travers la vie comme à travers plusieurs couches temporelles inextricables et superposées.

¹⁶ Selon Anne Henry, la contemplation poétique est « le sujet profond du livre » de Proust (*Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 99).

¹⁷ *Ibid.*, p. 109. D'où le vitalisme du premier roman de Proust.

¹⁸ *JS*, éd. Gallimard, « Quarto », préface de Jean-Yves Tadié, p. 25.

¹⁹ « Il est singulier de voir les lieux que nous ne connaissons qu'en imagination. Il est peut-être plus singulier encore de revoir les lieux que nous avons vus mais comme s'ils avaient changé de place, là où nous ne nous attendions pas à les trouver, développant la figure bien connue de leur rivage découpé sous un ciel gris que nous [croyions] couvrir de bien d'autres choses, mais certes pas celle-là (...) Tel était l'étonnement que Jean éprouvait à trouver ici la mer du Nord. Dans son voyage il poussa plus loin, alla jusqu'à des plages de la Baltique qu'il n'avait jamais vues. (...) et pourtant ces petites vagues il les connaissait (...) c'étaient bien les mêmes qu'il avait vues tant de milliers de fois, sur la Manche, dans tant de plages qu'il connaissait » (*JS*, p. 392-393).

Maintenant, il nous reste à voir si le texte confirme et développe cette identification suggérée a priori entre les données spatiales et temporelles du vécu.

2.1.1. « Le difficile problème de donner à Jean de la volonté »

Comme le remarque Mahieu dans une récente biographie du jeune Proust, « [l]es héros de Marcel sont anéantis par leur manque de volonté, submergés par leurs souvenirs, perclus de culpabilité, victimes des illusions de l'amour »²⁰. Dans ce sens, Jean n'est pas différent. En lisant *Jean Santeuil*, le lecteur s'aperçoit bientôt que la réalité où le jeune homme est plongé est faite d'objets qui le fascinent et sont mentionnés en vertu de cette fascination, mais dont il ignore encore l'usage intellectuel, si bien qu'il a souvent l'air de subir leur présence presque passivement. Prenons par exemple le fragment sur le farniente, le « temps qui suit un repas copieux » où Proust situe pour la première fois ces « dormeurs éveillés » destinés à ouvrir les premières pages de la *Recherche*. L'auteur les place dans une salle sur la côte, d'où ils assistent au « spectacle de la mer » (*ibid.*, p. 287). Le mot « spectacle », répété peu après dans l'expression « le spectacle des choses », renvoie à un « plaisir passif » (*ibid.*, p. 288), qui est brusquement déplacé de la mer à la salle à manger d'Illiers. Le dormeur éveillé est donc exposé à une série de stimulations externes, à un spectacle donné qui se caractérise aussi par son unité, au moins dans le souvenir isolé²¹. L'attitude passive de Jean se manifeste à d'autres moments de la narration, par exemple lorsque ce farniente le conduit avec son ami Henri sur une plage au clair de lune. Le narrateur souligne la naïveté de quelqu'un qui s'attend, comme le héros, à approfondir le secret de ces « heures » de « jour répandu » en pleine nuit : « Nous nous penchons vers les choses avec avidité comme si elles pouvaient nous donner, la mer sa force inépuisable, le vent son souffle, l'air de mer sa pureté » (*ibid.*,

²⁰ Jean-Pascal Mahieu, *Marcel Proust à 20 ans. Le temps de la recherche*, Vauvert, Au diable vauvert, 2010, p. 123.

²¹ « Ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire » (*J.S.*, p. 294).

p. 369). Le clair de lune, donc, cliché inefficace d'une esthétique romantique surannée, participe à la nature incertaine d'une réalité extérieure reçue comme spectacle.

L'indolence de Jean face au réel revient aussi dans un passage assez long qui prépare les pages célèbres de la description de l'épine rose dans *Du côté de chez Swann*. Déjà à ce stade de sa production, Proust réalise la convergence entre « le génie de [la] nature » dont les fleurs sont la preuve et le motif religieux. Comme déjà relevé par Agosti, « la religion est la dépositaire par excellence de l'ordre symbolique : on peut même dire qu'elle tend à récupérer dans le langage, que de cet ordre constitue le fondement, sa fonction symbolique originaire »²².

Le résultat de ce rapprochement est pourtant assez différent si nous le comparons au passage de la *Recherche*. D'abord, le jeune Proust insiste beaucoup sur le caractère passif de cette découverte, évident surtout à partir des choix lexicaux et grammaticaux : ainsi Jean « était à chaque pas arrêté par le surjet d'une branche embaumée ou l'érection d'un arbre en fleurs », alors que les verbes actifs sont pour la plupart attribués à l'épine rose (« faisait luire »), à l'arbre (« laissant passer », « exprimait ») ; au contraire, suivant les mots du narrateur, Jean a « un esprit paresseux », des yeux « pas observateurs », et ce qu'il ressent n'est qu'une « sensation confuse » (*ibid.*, p. 330-331). Le narrateur, lui, ne comble pas l'écart de conscience comme le fait d'habitude le moi mûr du narrateur de la *Recherche*, ce moi qui est en mesure de lire l'expérience du héros et d'en faire une œuvre d'art. Cela se comprend par l'absence presque totale de procédés rhétoriques, si l'on exclut le thème religieux qui progresse avec la description de l'arbuste, mais qui n'aboutit pas à ce que Stefano Agosti a appelé le « précipité lexical » des métaphores proustiennes les plus élaborées (notamment, « l'arbuste catholique et délicieux » que nous allons analyser plus loin). Le précipité lexical, ce culminant sémantique de la phrase, est « la somme des relations mentales et perceptives »²³ associées à un objet en particulier, généralement

²² Stefano Agosti, *Realtà e metafora : indagini sulla Recherche*, Milano, Feltrinelli, p. 69. Notre traduction.

²³ *Ibid.*, p. 74.

concentrées dans le choix d'un mot ou d'une expression, synthèse de ce réseau de sens. La conformation rhétorique du passage tiré de *Jean Santeuil* s'explique aussi par la pauvreté du contexte : l'objet en lui-même ne peut activer aucun réseau de sens, il a besoin de l'espace environnant pour que d'autres objets établissent une relation avec lui. C'est donc sur le traitement de l'espace qu'il faut s'interroger pour comprendre les raisons de la nature encore trop vague de la vérité dans *Jean Santeuil*.

2.1.2. La description de l'espace : l'isolement des sensations et des lieux

L'absence d'un culminant sémantique produit une conséquence importante sur les stratégies descriptives mises en place par le jeune auteur. Les descriptions du narrateur semblent parfois errer dans l'espace et déterminer un simple effet d'accumulation. Si d'une part Proust cherche à conférer à sa phrase une structure à travers des éléments anaphoriques tirés d'une diction qui semble plutôt poétique – on le voit très bien dans la description de la mer du Nord²⁴, ou encore dans le passage où les lieux sont assimilés aux personnes (*ibid.*, p. 534-535) – d'autre part il entame de longues digressions qui n'entretiennent qu'un rapport très faible avec la narration (on peut donner comme exemple le début pédantesque de la section sur l'amour, qui commence comme un petit traité sur Stendhal)²⁵.

Le long moment de contemplation que Jean passe dans le jardin de son oncle à Illiers offre un exemple du plan unique de l'écriture, qui n'est qu'une « moisson d'images »²⁶, ou bien un entassement de données :

²⁴ « Ainsi [Jean] se souvenait de la mer du Nord, de la Baltique, tandis qu'il tisonnait le feu de la cuisine pour se réchauffer par du vin chaud avant de se coucher ; ainsi [il] se souvenait, emporté par le vent, dont le premier bruit tout à l'heure lui avait fait battre le cœur, l'avait rempli de joie, avait gonflé ses ailes, comme s'il était de la race des mouettes et se [sentait] appelé vers les tempêtes et, quand le vent grossissait, était invité par les lames et les rivages. Ainsi tout en [tisonnant] le feu, s'était-il rappelé etc. » (*JS*, p. 396, nous soulignons).

²⁵ Non que l'auteur de la *Recherche* soit complètement étranger à la digression ; pourtant, pour reprendre des expressions de Tadié, dans *Jean Santeuil* le romancier n'avait pas encore triomphé de l'idéologue, et Proust apprendra seulement après à limiter la longueur de ses abstractions (cf. J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 414). Nous ajoutons que les digressions dans la *Recherche* ont un lien plus évident avec la progression des découvertes esthétiques du héros, comme par exemple la longue digression sur la littérature du XIX^e siècle dans *La Prisonnière*, qui prépare l'audition du Septuor de Vinteuil.

²⁶ Mireille Marc-Lipiansky, *op. cit.*, p. 52. En fait dans *Jean Santeuil* l'exploration de la surface du réel se fait dans la croyance en l'impromptu des images, qui peuvent surgir dans l'instant d'un moment d'inspiration. Ce stade de la réflexion

les fleurs semblaient comme les innombrables anges d'une sorte de Jour, comme ceux qu'ont représentés les grands peintres de la Renaissance, des anges peints d'un rose, d'un bleu, d'un orange aussi vifs, *les uns*, capucines, pois de senteur, volubilis, semblant dans les airs se glisser à terre en s'entrelaçant, *les autres* comme les violettes et les pensées à l'ombre dans la terre chaude semblant dormir ou paresser à terre, *les uns* entrelacés comme ici deux pensées gardant à l'ombre les plus merveilleuses couleurs de la lumière, *les autres* seuls, dans toutes les poses mais toujours bienheureuses, donnant à qui les regarde un bonheur inouï, l'idée que le jardinier est un bienheureux, que ce jardin est le paradis, mais ayant moins l'air de célébrer cette joie que de la ressentir, d'y participer. (*ibid.*, p. 298 ; nous soulignons)

Jusque-là, le narrateur nous laisse dans le domaine des sensations, animées par le recours au langage du sacré et par la médiation artistique de la peinture. Le vocabulaire religieux est l'un des premiers champs d'expérimentation rhétorique de l'auteur. Cependant la religiosité, cliché longuement exploité par les écrivains du XIX^e siècle avant Proust²⁷, semble plutôt avoir la fonction d'enrichir le décor de son style. Surtout, nous le verrons bientôt, cette religiosité est encore préalable à l'expérience ruskinienne des cathédrales, où la spatialité joue un rôle fondamental.

Jean Santenil semble déployer sous les yeux du lecteur un espace qui ne se fonde pas sur la recherche d'une synthèse mais sur une énumération binaire où les deux termes de l'analogie restent parallèles. Également, il faut mettre en évidence *l'absence de matière* de ce passage : le lecteur ne sait rien de l'apparence de ces fleurs, sauf pour une anthropomorphisation obtenue par le choix des verbes, aussi bien que pour des attributs chromatiques. Comme exemple d'une possible transcendance de la matière (et de la matérialité) par la synthèse du style, prenons la description de l'épine rose. Sa présentation dans *Du côté de chez Swann* est construite à partir de données différentes qui convergent vers une définition formée par plusieurs couches sémantiques superposées : nous avons le lien contextuel avec le mois de Marie, qui fait que l'épine a « une parure de fête », et le lien synesthétique

proustienne est explicité dans l'exergue du roman : « Ce livre n'a jamais été fait, il a été récolté » (*JS*, p. 181), selon l'illusion de ce que Blanchot définit comme un « récit pur (...) sans autre matière que l'essentiel » (*Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 32).

²⁷ « Un double risque menace l'écrivain désireux de recourir à l'emploi du vocabulaire religieux. Le premier est celui du cliché : au tournant du siècle, le symbolisme et la pose mystique font bon ménage ; les poètes se nourrissent volontiers de mystère pour dessiner les contours vagues d'une connaissance supranaturelle dont l'art serait le prestigieux truchement. (...) Le second risque est tout aussi grand. Le vocabulaire religieux est la propriété d'une église catholique déstabilisée par le monde moderne et soucieuse de ne renoncer en rien à ses prérogatives traditionnelles » (Stéphane Chaudier, *Proust et le langage religieux. La cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 22-23).

avec le « fromage à la crème rose » où l'on permettait au héros « d'écraser des fraises », si bien que l'épine devient *nécessairement*, aux yeux du narrateur, un « arbuste catholique et délicieux » (RTP I, p. 138). Dans le passage de *Jean Santeuil* que nous venons de lire, les couples se composent automatiquement : les fleurs sont des anges, celui qui observe est bienheureux dans cette contemplation céleste, et le jardinier qui l'a créée de même ; dans une progression tautologique, le jardin devient le paradis. Autrement dit, toutes ces images ne résument aucun réseau de sensations se formant dans un espace commun.

Le narrateur fait ensuite un bond temporel, par le moyen du rayon de soleil, objet, nous venons de le voir, auquel Proust consacra des pages fondamentales de *Contre Sainte-Beuve* et de la *Recherche*. À chaque fois qu'il verrait un rayon de soleil, Jean sentirait ce même bonheur et « tant d'espérances » au cœur de l'hiver, tout cela en vertu de la « douce impression » qui s'engendrerait :

Grâce [au rayon], sans avoir besoin pour cela d'en retrouver les jeux, le jardin, la santé, les espérances, nous retrouvons pour un moment la douceur même de notre enfance. Aussi la couleur que nous pouvons dire vraiment belle, c'est-à-dire qui sans avoir besoin de raisonner nous remplisse d'une sorte de rêve heureux, ce n'est pas celle de l'or, ce n'est pas celle des belles étoffes, ce n'est pas même celle des pierres précieuses, de l'améthyste ou de l'opale. Non, c'est celle de toute chose à l'ombre, fût-ce au fond d'une pauvre chambre, sur laquelle le soleil donne, c'est aussi la couleur brune, mais inimitable et que sans ce soleil vous ne verriez pas, de l'ombre qu'une chose qui est devant elle y projette. (...) Grâce à elle, (...) Jean, sans avoir besoin pour cela des jeux, du jardin, de la santé, des espérances de son enfance, en retrouvait un moment toute la douceur. (JS, p. 299-300)

La vue de la lumière du soleil déclenche le souvenir et permet donc de remonter à la sensation de bonheur de l'enfance. Toutefois, on est bien loin d'une reconstitution *totale* du passé. Proust nous dit clairement que ce qui est reconstitué est la sensation de douceur, non pas le contexte qui l'abritait et la nourrissait. Si l'on voulait faire un parallèle avec *Combray*, on pourrait dire que la magie (métaphorique et métonymique à la fois) du jeu japonais qui s'étire dans un bol d'eau n'est pas encore ressentie par le héros, ni envisagée par le narrateur²⁸. Autrement dit, le bond en arrière n'est pas élaboré

²⁸ « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés, s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (RTP I, p. 47). Cette image fait de Proust le précurseur du pli deleuzien, notion théorique qui exalte l'épaisseur de

intellectuellement à travers l'expérience spatiale du passé. Tout ce dont Jean *n'a pas besoin* (les jeux, le jardin, la santé, les espérances de l'enfance) pour matérialiser le sentiment lié au souvenir est précisément ce dont le héros de la *Recherche* fera expérience dans ses épiphanies involontaires, fondées sur un véritable *transport*, aux sens qu'en donne le dictionnaire : « action de porter d'un lieu à un autre » et « vive émotion, sentiment passionné »²⁹.

L'exploration isolée des sensations dans *Jean Santeuil* est confirmée par le fait que le héros développe un culte du sensualisme en tant que tel, sans véritable ouverture à une dimension transcendante. Dans le meilleur des cas, cette ouverture n'est qu'une intuition. Bien que le narrateur rapporte constamment ses sensations, Jean éprouve une sorte de méfiance envers la possibilité que matière et esprit soient en communication l'une avec l'autre et la vérité dont il parle n'est pas forcément la manifestation du relief métaphysique du souvenir – passage qui sera au contraire la pierre de touche de toute la *Recherche*. Plusieurs fragments du roman renvoient à cette circonspection, par exemple lorsque le narrateur parle de la lecture pour Jean comme de « l'anéantissement de tout son corps » et d'un enchantement à cause duquel « il perdait par moments tout sentiment du reste des choses » (*ibid.*, p. 310). Ces considérations sont en contraste avec ce que suit dans la production proustienne : en fait, la lecture devient une expérience spatiale et spirituelle à la fois, dont l'auteur va retenir tout autre chose – notamment les conditions concrètes dans lesquelles elle se déroule³⁰. En outre, Jean comprend que notre rapprochement des autres est une illusion, étant donné qu'il est impossible, au fond, de sortir de nous-mêmes ; c'est pourquoi l'amour disparaît soudain tout comme « la fumée de nos sens » (*ibid.*, p.

la surface et qui revient dans tant de réflexions sur l'art contemporain (cf. Giuliana Bruno, *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2014).

²⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales ; URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/transport>. Dernière visite : mars 2020.

³⁰ Adam Watt analyse toutes les implications de l'acte de lecture dans le roman proustien, sans négliger évidemment sa nature sensorielle. Voir à ce propos son commentaire de la citation suivante, tirée du *Temps retrouvé* : « Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets, et de climats » (RTP IV, p. 467-468). Watt écrit : « An hour spent reading, according to the vase metaphor, is never just that : it is an amalgam of all that is evoked, and set in motion during the interaction between the reader and the text. (...) even an instant becomes a vessel for the sensory or ideational content of what we read » (*op. cit.*, 2009, p. 138).

387), prêts à éteindre leur désir lorsqu'il est assouvi. Les sens restent aléatoires, comme l'amour et le désir, si bien que l'espace ne peut donner au moi que des ancrages incertains, à la longue stériles. Par conséquent, les données spatiales ne serviront pas à garantir au personnage une quelque forme d'enracinement ni de continuité, comme il arrive dès le tout début de la *Recherche*, où l'espace est le premier agent de fixation de l'identité.

Enfin, l'exploration du réel dans *Jean Santeuil* correspond à un mouvement incessant parmi les lieux et les êtres, où nous ne nous retrouvons jamais les mêmes, aussi instables que nos désirs³¹ :

les lieux sont des personnes, et nous savons que toutes les plus belles choses de la terre ne nous donneraient pas ce que le vent nous fait en ce moment tellement désirer, aller à ***. Les lieux sont des personnes, mais des personnes qui ne changent pas et que nous retrouvons souvent après bien longtemps, en nous étonnant de ne plus nous y retrouver les mêmes, n'ayant rien fait depuis que nous les avons quittés, n'ayant rien fait pour nous rapprocher du bonheur où nous invitaient leurs flots aussi bleus, aussi enfantins alors qu'ils le sont aujourd'hui. Les lieux sont des personnes à qui l'humanité qui est en nous a donné une physionomie – non pas humaine, car c'est une physionomie de lieux, mais une physionomie de personne, de personne qui se configure avec une cathédrale sur une falaise, [etc.] (*ibid.*, p. 534-535)

Nous voyons que le mouvement en tant que tel ne frappe pas le narrateur, qui ne le relate pas dans son discours : comment peut-on s'empêcher de penser au trajet vers Beg-Meil, si concis lorsqu'on le compare au voyage en train vers Balbec dans la *Recherche* ? L'auteur le liquide en quelques mots, se focalisant plutôt sur l'état d'âme du protagoniste :

L'heure de partir était arrivée. Jean, laissant Réveillon dans l'antichambre, revenait sans cesse demander d'une voix irritée si sa valise était prête. « Tu n'avais qu'à prévenir plus tôt de ton départ, c'est ridicule », répondait Mme Santeuil très haut. La porte était ouverte. Jean sentit que Réveillon avait entendu, et voyant la valise prête posa vite les lèvres indifférentes sur les joues de sa mère qu'enflammaient désagréablement la hâte et la mauvaise humeur et descendit vite avec Réveillon qui devait l'accompagner jusqu'à la gare. Quatre heures après, à Trouville, à l'hôtel des Roches-Noires, il montait à la chambre où il allait porter ses affaires. (*ibid.*, p. 356)

Cette concision reflète une attitude de Jean : le changement de perspective qu'impose le voyage ne l'intéresse pas autant que l'unicité du lieu qu'il rejoint. La superposition de lieux différents par le moyen de sensations communes qui s'y présentent est subordonnée au paradigme de l'isolement comme moment d'intuition instantanée – encore une fois, plus poétique que narrative. L'unicité du lieu

³¹ L'interchangeabilité de l'objet du désir est l'un des piliers de l'esthétique proustienne, surtout si l'on prend les dynamiques amoureuses comme le véritable centre structurel de la *Recherche*. C'est l'hypothèse avancée par Jean-Claude Dumoncel, *op. cit.*

suggère à Jean « l'impossibilité d'y revenir de toute la vie », et malgré sa ressemblance avec un autre lieu, « ce ne sera pas le même » (*ibid.*, p. 470-471). C'est ainsi que la conscience de Jean frappe le lecteur surtout pour la fragilité de ses mouvements : « Quelle illusion » s'écrie-t-il « de s'attacher aux paysages, aux êtres, et quelle misère que de ne pas pouvoir jeter loin de soi cette illusion ! » (*ibid.*, p. 386). Dans cette phrase, Jean met sur le même plan êtres et espaces, en spécifiant que c'est surtout l'imagination – dans la forme de l'illusion – à alimenter nos désirs pour eux. La correspondance entre l'individu et le paysage est confiée au hasard, reconduit à son tour à la notion générale de nature. Dans le passage suivant, le recours au lieu est tout à fait littéral (on parle de lieux en tant que lieux et rien d'autre), bien que sans doute il se rattache à une dimension affective, entraînée par le désir :

Tant la nature sait où est ce que nous avons à exprimer et nous y conduit à coup sûr, vérité exprimée en disant que le poète travaille mieux à la campagne qu'à la ville où qu'il est plus inspiré dans la solitude que dans la société. Et en effet, comment saurais-je que, tandis que toute ma vie passée à entretenir tant d'amitiés et de plaisirs, qui me semble offrir perpétuellement tant d'idées justes, de remarques générales, de faits permanents, ne m'inciterait (et m'inciter est trop fort, car je n'y sens aucune incitation) qu'à écrire des pages banales, comment saurais-je que sur le sable de telle plage de Belgique vue une seule fois sans grand plaisir pendant une heure, gît une vérité précieuse, si un bon vent ne m'y conduisait, par les seules voies qui y mènent, celles de l'imagination, en me donnant un enthousiasme à sa vue, signe de son prix et force prêtée pour m'y arrêter, m'y acharner, cette fois me mettre à travailler ? La nature sait où sont ces vérités. Et elle le sait seule. Seule, en nous faisant sentir ce que nous avons senti une fois, elle nous mène droit à quelque point de ce monde fabuleux de nos souvenirs qui est devenu le monde de la vérité. Et qu'un jour vous sentiez seulement en prenant une serviette l'odeur fine du linge propre, et vous vous souviendrez de l'arrivée à la campagne, quand après le dîner votre mère vous couchait après vous avoir revêtu d'une fine chemise blanche, dans des draps blancs, la tête sur un oreiller blanc, la fenêtre donnant sur un petit jardin que vous ne pouviez pas voir à cause de l'heure où l'on était arrivé (on vous avait servi à dîner après le dîner « de tout le monde ») mais qui demain matin vous montrerait sa corbeille de pensées et, le long du mur chauffé de soleil qui vous invite à sortir et à aller dans les champs, près de la pompe, ses pois de senteur. (*ibid.*, p. 396-397)

Dans ce fragment, où les échos aux textes ultérieurs de Proust se multiplient, l'auteur développe sa théorie du rapport entre un temps apparemment perdu et le temps retrouvé de la révélation du sens. La densité métopoétique du passage est accentuée par l'indétermination du sujet en question : la première personne (« comment saurais-je etc. ») oblige le lecteur à se demander si l'on est confronté à une sorte de monologue intérieur de Jean ou si c'est bien le narrateur qui prend une pause du récit pour parler de son art. Au-delà de ces aspects narratologiques, la négligence spatiale qui caractérise cet extrait a des répercussions aussi au niveau du contenu. En fait, le monde du souvenir est encore

« fabuleux », adjectif qui complique son rapport au réel et contredit – du point de vue conceptuel – la suite du paragraphe, si profondément nouée à la réalité. L'imagination est tirillée entre la mémoire des perceptions passées et l'inconsistance de ses implications spirituelles³².

2.1.3. Image d'une absence, absence de l'image

Dans *Jean Santeuil* Proust n'arrive jamais à définir vraiment quel est le produit esthétique de la réminiscence involontaire. Cette absence creuse toute la distance entre ces fragments juvéniles et la *Recherche*, entraînant aussi une amputation esthétique, puisque Proust fait de son esthétique le contenu même du roman. Ce produit, est-il une *image* du passé ? Le recours à ce terme nous met aux aguets, étant donné qu'il évolue dans la production proustienne : du sens purement visuel, il acquiert une valeur que l'on peut considérer de préférence comme rhétorique. En fait, dans l'économie de *Jean Santeuil*, l'image est plutôt une étape à dépasser dans le parcours vers la vérité, puisqu'elle est associée exclusivement au sens de la vue : « je sens la trame de ma vie d'autrefois (...) palpiter en moi, plus haut que la mémoire et que le présent, non point plate comme une image, mais pleine comme une réalité et vague comme un sentiment » (*ibid.*, p. 401). L'image, en tant que reproduction bidimensionnelle du passé, ne suffit pas à secouer le moi. Nous n'y trouvons pas l'image au sens que Proust lui-même donne implicitement à ce mot en parlant de Mallarmé dans une lettre à Reynaldo Hahn de 1896 :

Pourtant puisque cela amuse mon petit Kunst de me voir patauger et puisqu'il s'intéresse à tout ce qui vient de Mallarmé, je lui dirai, de ce poète en général, que ses images *obscur*es et *brillantes* sont sans doute encore les images des choses, puisque nous ne saurions rien imaginer d'autre, mais reflétées pour ainsi dire dans le miroir sombre et poli du marbre noir. Ainsi dans un grand enterrement par un beau jour les fleurs et le soleil brillent à l'envers et en noir au miroitement du noir. C'est pourtant toujours le « même » printemps qui « s'allume » mais c'est un printemps dans un catafalque.³³

³² Voir aussi la métaphore suivante, empruntée au domaine de l'exploration géographique : « Jean était à cet âge où la terre n'est pas devenue quelque chose de parfaitement connu et réel, où l'on ne serait pas étonné qu'un endroit nouveau, un endroit bien réel planté d'arbres et où on peut marcher donnât accès sur un monde irréel » (*JS*, p. 305). Pour Jean la possibilité d'un passage d'une dimension géographique essentiellement matérielle à une autre, plus intime, n'est pas encore concevable. Il s'agit encore d'une dimension magique – comme celle des noms pour le héros à venir.

³³ Lettre à Reynaldo Hahn, 28 ou 29 août 1896, *Corr.* II, p. 111.

L'image est l'*inverse* de la chose, mais c'est encore la chose, transformée par la médiation du style. C'est aussi le *reflet* de la chose. Plus tard, Proust reconduit l'image aux dynamiques de la mémoire involontaire, jusqu'à dire qu'« [u]ne image offerte par la vie nous apportait en réalité, à ce moment-là, des sensations multiples et différentes », se référant par exemple à la vue de la couverture d'un livre chéri (RTP IV, p. 467). Cependant, le vrai enjeu de l'image proustienne est un autre : ce n'est pas l'imitation du réel – comme le suggère l'étymologie même du mot et comme le rappelle justement Roland Barthes³⁴ – mais plutôt une logique de superposition et de réflexion visant à la création d'objets verbaux en mesure de changer notre perception du monde. C'est ainsi que Proust nous montre dans la *Recherche* ce que la littérature *fait* par des éléments discrets – spatiaux – qui ne comportent pas l'abolition de la linéarité du temps mais permettent tout simplement sa lisibilité.

Pour mieux comprendre l'importance de la notion d'image comme *surimpression*³⁵ d'images dans la pleine réalisation de l'esthétique proustienne – profondément enracinée dans le réel, en opposition avec les résistances de Jean – il suffit de remettre en ordre certains éléments qui, comme une constellation désordonnée, occupent l'espace du manuscrit. Nous remarquons d'abord que les objets chéris de l'auteur sont presque tous présents dans *Jean Santeuil* : nous citons à ce propos le cadran solaire (p. 305), le panorama (p. 306), la lanterne magique (p. 316), la bille d'agate (p. 768). Dans la *Recherche*, tous ces objets deviendront soit le métaphorisé, soit le métaphorisant d'un procédé analogique. Examinons de près l'image de la lanterne magique. Dans *Jean Santeuil*, elle est présentée comme un objet qui fait partie du quotidien du protagoniste et se caractérise par sa nature aléatoire : « Tel est le seul tableau dont se décore, et bien passagèrement (tableau apparition, tableau rien qu'en reflets, tableau fantôme), la chambre de Jean » (*ibid.*, p. 317). Le choix du terme « fantôme », renvoyant au « monde fabuleux » dont l'accès est interdit dans le passage cité plus haut, évoque un sens de

³⁴ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n. 4, 1964, « Recherches sémiologiques », p. 40.

³⁵ Nous reprenons le terme utilisé par Anne Simon comme synonyme, *de facto*, de métaphore dans son ouvrage *Proust ou le réel retrouvé* (*op. cit.*, 2011).

mystère que Jean n'arrive pas à pénétrer ; néanmoins, la lanterne magique devient un des objets signifiants de son enfance, objet qui cache et d'où émane la magie d'une identification incommode – la même que celle que le protagoniste éprouve lors de ses promenades avec Henri : « On craint de toucher à ce qui est à ce point soi-même » (*ibid.*, p. 471). La démarche de la conscience de Jean est toujours pareille et ressemble plutôt à une accumulation. La lanterne magique, « c'était sa vie, c'était ce goût que les choses ont eu pour nous et que pour nous seuls elles ont gardé » (*ibid.*, p. 318) et, à ce propos, il faut souligner que la dynamique affective qui engage le sujet avec des objets en particulier ne se distingue pas de celle qui le lie aux lieux : l'espace fait un avec les objets qui l'occupent et la réflexion sur le réel est tout d'abord une réflexion sur l'espace – sur la dimension discrète à intégrer avec la dimension temporelle de l'intériorité. Le narrateur répètera ensuite : « quand nous connaissons depuis longtemps les choses, ce sont elles qui semblent nous connaître » (*ibid.*, p. 394).

À ce point, la question est la suivante : qu'est-ce qui fait de la lanterne magique une véritable image et non un simple objet dans la *Recherche* ? Il est curieux de remarquer que dans *Du côté de chez Swann* la lanterne magique se fait l'emblème du problème théorique et rhétorique à la base de la création romanesque pour Proust : comment incorporer le réel dans un discours qui puise au cœur d'une impossibilité³⁶ ? Dans l'obscurité de la chambre de Combray, où le héros vit son drame du coucher, la lanterne projette la figure tournoyante du chevalier Golo, qui est décrite ainsi :

Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration. (RTP I, p. 8)

³⁶ Nous citons à ce propos un passage éclairant de Walter Benjamin sur Proust : « The outstanding literary achievement of our time is assigned a place in the heart of the impossible, at the center – and also at the point of indifference – of all dangers, and it marks this great realization of a 'lifework' as the last for a long time. The image of Proust is the highest physiognomic expression which the irresistibly growing discrepancy between literature and life was able to assume. This is the lesson which justifies the attempt to evoke this image » (« The image of Proust », *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, p. 201-202).

Tout en gardant sa précarité, la figure de Golo *englobe* les objets de l'espace et en fait son *ossature*. Par sa projection sur les éléments concrets du réel, qui fonctionnent de surface reflétante, elle acquiert *un volume dans l'espace*. Parallèlement, on sait qu'une partie cruciale de l'apprentissage du héros sera l'intériorisation subjective de toute entrave extérieure par le biais d'une intégration du réel au vécu personnel. Dans ce passage, l'effet d'optique produit par les projections de la lanterne est indiqué par le mot – métaphorique et littéral à la fois – de « transvertébration », néologisme par lequel Proust signale un processus de transformation du réel. Nous y voyons nettement l'image même du changement que le corps de Golo, comme peint « dans un vitrail vacillant et momentané » (*ibid.*, p. 7), incarne. Nous assistons à une tout autre attitude par rapport à l'expérience qui, réveillant le pouvoir de présentification du langage, est réélaboree et transformée dans la *Recherche* en image d'une absence (celle de l'objet, réchappé du passé où il était englouti par une synthèse métaphorique) – alors que dans *Jean Santeuil* nous assistons à une simple réification verbale de l'objet, mais non pas à une véritable création de l'image, qui reste douloureusement absente. Anne Simon explique bien comment l'auteur se meut ainsi entre surface et profondeur du réel : « [s]i la *Recherche* est bien le roman de l'apparence, il s'agit d'une apparence qui n'est pas une plane esquisse, mais la pointe extrême d'un enracinement. Car la sensation véritable est relation à l'absence dans la perception effective de l'objet »³⁷.

Réel, objet, espace : tout reste séparé de Jean comme s'il désirait le monde derrière une vitre, ou comme s'il l'entrevoyait dans un rêve, alors que sa vie intérieure bouillonne de vérités inexprimables. On pourrait résumer ainsi l'intrigue de cet ensemble de fragments. Pour l'instant, la seule arme de Jean est l'épanouissement lyrique reflété dans la prose de Proust pendant tous ces moments isolés d'accumulation descriptive. Au bout d'un fragment amoureux au style encore très elliptique – presque un mémorandum d'écriture – le narrateur nous dit : « La première forme du papillon est la chrysalide, du poème le rêve » (*JS*, p. 830). Nous ne sommes qu'à l'état d'une ébauche,

³⁷ Anne Simon, *op. cit.*, p. 185-186.

dont le produit final, pourtant, ne sera pas évidemment un poème. Proust doit encore découvrir dans quelle direction procéder.

2.2. Quel genre ? Proust entre poésie et philosophie

La tendance à isoler les sensations comme les lieux montre effectivement une certaine hésitation par rapport au genre littéraire que Proust veut adopter, comme le note très justement Marc-Lipiansky à un niveau plus général : « il ne voit pas comment opérer la fusion des vérités de l'intelligence et des vérités d'intuition. C'est pourquoi nous avons pu relever dans *Jean Santenil* deux genres distincts : le poème en prose (...) et un ensemble d'essais »³⁸, où il universalise et encadre dans une plus vaste théorie les vérités héritées de l'expérience. La description est certainement le lieu de la poésie, en ce qu'elle interrompt pour un instant l'écoulement du récit en y imposant une pause, tout comme la poésie abolit ou donne l'illusion de pouvoir abolir le temps. Ce qui attire Proust vers la forme poétique, pourtant, est sa capacité d'évoquer immédiatement un autre ordre d'idées. Comme dit Bachelard, « la poésie est une métaphysique instantanée »³⁹, et l'instant poétique la concentration d'une complexité articulée – notamment, « une relation harmonique de deux contraires »⁴⁰. La poésie, aux yeux de Proust, se meut sur l'axe de la verticalité et de la profondeur – effet qu'il devra obtenir par la prose romanesque. Surtout, la poésie a son temps, selon Bachelard un temps vertical qu'il faut décortiquer avant de plonger dans les allers-retours du souvenir.

En outre, étant donnée la capacité des signifiants de participer à la construction du contenu du message véhiculé par le poème, la langue poétique est une langue *d'action*. Dans un poème, la langue *fait* ce qu'elle dit, et la forme suit le contenu. À l'autre extrémité, se situe le traité philosophique, comme on vient de souligner, dont la langue est au contraire une langue d'analyse – celle dont Proust avait

³⁸ Mireille Marc-Lipiansky, *op. cit.*, p. 220-221.

³⁹ Gaston Bachelard, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992, p. 103.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

également besoin pour le déploiement de ses théories. « Pour un philosophe comme Jean » (*ibid.*, p. 643), il faut une certaine systématisation des concepts. C'est de l'harmonisation de ces deux contraires, en tout cas, que naît l'écriture de Proust la plus achevée.

Jean est un personnage double comme l'auteur qui l'a créé et son moi est encore déchiré entre des poussées contraires : d'un côté il est poète – dont le style est condamné par M. Beulier, son enseignant modelé sur le célèbre philosophe et professeur de Proust, Alphonse Darlu. Selon Beulier, Jean a recours à une poétique de la suggestion entamée par l'affectation stylistique et la présence d'images vagues, suivant la mode de l'époque. De l'autre côté, il détient une théorie proprement philosophique sur la convergence entre sensation, souvenir et vérité. Une poésie affectée, donc trop raisonneuse, aussi bien qu'un excès de zèle philosophique, sont également dangereux, ce que Proust reconnaît dans son article « Contre l'obscurité », paru en 1896 dans la *Revue Blanche* :

Le romancier bourrant de philosophie un roman qui sera sans prix aux yeux du philosophe aussi bien que du littérateur, ne commet pas une erreur plus dangereuse que celle que je viens de prêter aux jeunes poètes et qu'ils ont non seulement mise en pratique, mais érigée en théorie.

Ils oublient, comme ce romancier, que si le littérateur et le poète peuvent aller, en effet, aussi profond dans la réalité des choses que le métaphysicien même, c'est par un autre chemin, et que l'aide du raisonnement, loin de le fortifier, paralyse l'élan du sentiment qui seul peut les porter au cœur du monde. (*CSB*, p. 392)

Le danger majeur pour un poète (et, dans ce cas spécifique, pour les poètes hermétiques auxquels Proust s'adresse) est de « négliger les 'accidents de temps et d'espace' pour ne nous montrer que des vérités éternelles » sans considérer qu'« il méconnaît une autre loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou éternel, mais seulement dans des individus » (*ibid.*, p. 394). Pensons aux fragments qu'il est en train d'écrire à ce moment de sa vie : une idée de temps est bien présente dans *Jean Santeuil*, alors qu'une vision globale de la spatialité n'est pas intégrée au tissu de la narration, si bien que Proust, en parlant de ces jeunes poètes, parle surtout de son propre travail. Justement, c'est dans ces « accidents d'espace » que se reflète le vécu ; c'est dans l'exploration spatiale du passé que l'écriture gagne son épaisseur – le temps écoulé dont le lecteur a une *sensation spatiale*, donc *physique*. Que la poésie soit l'instrument privilégié pour la transmission de la sensation du temps est clair aussi de l'éloge de Victor

Hugo et de son *Booꝝ endormi* dans le texte sur Baudelaire : « Tout le temps, des impressions personnelles, des moments vécus soutiennent ce grand poème historique. C'est dans une impression ressentie sans aucun doute par Victor Hugo et non dans la Bible, qu'il faut chercher l'origine des vers admirables [etc.] » (*ibid.*, p. 619).

Dans cette phrase apparaît le mot « impression », dont la portée a été soulignée dans le premier chapitre : pour Proust, qui écrit le texte sur Baudelaire pendant ses années de maturité, donc bien après la rédaction de *Jean Santeuil*, l'impression est ce qui suit la sensation, et ce qui « personnalise » notre rapport au réel en l'englobant déjà dans les dynamiques de la remémoration. *L'impression est déjà le produit d'un réseau spatio-temporel* et constitue l'articulation principale du sens dans la *Recherche* – quelque chose qui dans *Jean Santeuil* est encore une fois énoncé mais qui n'est appliqué ni à la narration ni à la construction du personnage : « Mais tant qu'une chose n'est pas arrivée là pour nous, à quoi servirait de la décrire froidement ? » (*JS*, p. 556). Revenons par exemple sur la crème aux fraises associée à la vision de l'épine rose, déjà mentionnée plus haut : la remémoration gourmande de ce fromage est insérée dans le tissu d'un souvenir associatif, où l'expérience botanique et gastronomique se fondent – le souvenir de l'une entraîne nécessairement le souvenir de l'autre, puisque l'impression les a figés ensemble. Dans *Jean Santeuil*, ce fromage est intégré aux données d'une narration du passé non encore construite selon cette logique de l'impression :

Après avoir mangé un biscuit rose, Jean écrivait des fraises dans un fromage à la crème jusqu'à ce que la couleur lui fit toutes les promesses que traduirait dans un instant le goût rêvé et obtenu. En attendant, il remettait des fraises et de temps en temps un peu de crème, dans des proportions définies, avec des regards mêlés d'attention et de plaisir, toute l'expérience d'un coloriste et la divination d'un gourmand. (*ibid.*, p. 312-313)

Ce n'est qu'après qu'il mentionne les pétales roses tombés du marronnier du curé d'Illiers, suivant la logique d'une continuité chromatique. Il n'y a pourtant qu'une juxtaposition après le point final de la phrase, si bien que l'impression est celle d'une série d'éclairs sans liens. Les deux souvenirs, qui restent deux souvenirs distincts, n'en créent pas un troisième où ils sont fondus pour stimuler une impression poétique. Ce principe, longuement ressassé par Proust, est rapporté aussi dans une lettre à André Gide.

Dans sa correspondance, il se demande où l'auteur des *Caves du Vatican* trouve la patience de s'attarder sur les boutons de Fleurissoire, détail très distant de l'enchantement poétique qui, au contraire, lui sert d'inspiration et dépend, forcément, de l'activité de la mémoire⁴¹.

Le passage de *Jean Santeuil* que nous venons d'analyser a ironiquement un effet de réalisme, que Proust ne cherchait pas. La question du genre, donc, est surtout une hésitation au seuil d'une poétique réaliste, mal pernicieux duquel Proust ne s'est pas encore complètement détaché. L'auteur de *Jean Santeuil* sait bien que « les romans perdent de leur charme quand ils entrent dans la réalité » (*ibid.*, p. 598), mais ce principe est inscrit dans la nature même du genre romanesque. Seulement du point de vue esthétique, donc théorique, il reconnaît que l'inspiration est un événement de la vie spirituelle : « [l]es seules belles choses qu'un poète puisse trouver c'est en lui », alors que « [l]es richesses, [l]es honneurs, [l]es plaisirs » (*ibid.*, p. 568) ne pourront jamais constituer l'essence de son bonheur, qui est tout intérieur. C'est la thèse, célèbre, de *Contre Sainte-Beuve*, colorisée ensuite de tant de tonalités différentes. Le problème, malgré tout, demeure : comment décrire une expérience spatiale qui ne soit pas anodine, inessentielle, mais qui reste romanesque ? Que faut-il retenir de notre interaction constante avec l'espace et ses objets ? À ceci, s'ajoute la complication du dogme spiritualiste : rien n'existerait en dehors de nous, y compris la vérité, ce qui pose un problème par rapport à l'extériorisation de la beauté⁴².

⁴¹ Lettre à André Gide, 6 mars 1914, *Corr.* XIII, p. 108. Nous citons le passage en entier : « Il y a certaines choses que je ne peux aimer, dans vos *Caves du Vatican*, qu'en me forçant. Je ne parle pas seulement des boutons de Fleurissoire, mais de mille détails matériels ; moi je ne peux pas, peut-être par fatigue, ou paresse, ou ennui, relater, quand j'écris, quelque chose qui ne m'a pas produit une impression d'enchantement poétique, ou bien où je n'ai pas cru saisir une vérité générale. Mes personnages n'enlèvent jamais leur cravate, ni même n'en renouvellent le 'jeu' (...). Mais je crois que c'est vous qui avez raison. Cet effort que je suis obligé de faire en suivant Fleurissoire chez le pharmacien, Balzac longtemps me l'imposa, et la réalité, la vie ».

⁴² Quaranta résume ainsi le problème : « On peut, et il faut, lire *Jean Santeuil* comme ce qu'il est : le manuscrit de la tentative romanesque d'un apprenti écrivain qui possède une large culture, une sensibilité certaine – une névrose assez solide aussi, sans doute – mais qui ne sait pas écrire ; il ne maîtrise pas l'usage des images, ne sait pas utiliser le récit, les paroles rapportées et les personnages pour illustrer et surtout approfondir les idées qu'il veut leur faire exprimer. Il ne sait pas écrire, dans le sens où il ne sait pas que l'écriture n'est pas l'expression de la toute-puissance de l'auteur sur son texte mais un espace et un temps où les choix, les renoncements, les surprises construisent une œuvre » (« art. cit. »).

À ce propos, un très jeune Proust – très jeune et singulièrement platonicien – s’exprimait ainsi, autour de 1891 : « [la Beauté] ne peut être si extérieure, la véritable Beauté, on doit la pressentir et l’aimer comme une âme à travers des ombres infinies, plutôt que de la saisir matérielle, si directement, si parfaitement qu’en vérité on en ferait des équivalentes contrefaçons » (*CSB*, p. 342). Nous pourrions dire que Jean est en quelque sorte l’incarnation romanesque de la méfiance du jeune écrivain face au réel, dont il reconnaît pourtant toute l’importance. Cette ambiguïté devient ‘l’éléphant dans la pièce’ de l’écrivain et marque l’inexorabilité d’une opposition au sein de son esthétique, entre les deux catégories d’intériorité et extériorité. Cette opposition est axée sur celle entre temps et espace dans le genre romanesque, dont la résolution est, nous l’avons vu, centrale dans les propos de Proust.

Pour résumer, tout au long de la rédaction des fragments qui constitueront le projet de *Jean Santeuil*, Proust doit faire face au hiatus qui se forme entre le contenu de son esthétique et son application dans la forme romanesque, hiatus qui, dans une perspective philosophique – ou, plus généralement, conceptuelle – se transforme en l’incapacité d’accommoder l’idée d’un temps hors le temps (ou bien d’un temps tout simplement retourné en arrière, comme soutient Benjamin) avec l’exigence d’une représentation spatiale en vertu de la nature même de ce temps.

Il faut donc se demander quelles pourraient être les sources d’une réflexion autour de cette impasse qui bouche toute communication entre la pensée et la langue. Nous proposons de réfléchir à l’idée d’une organisation poétique du texte, point de départ de Proust, et pour ce faire, nous avons recours à la sémantique de Michel Bréal. En fait, notre hypothèse est que la réflexion générale de Bréal sur les significations permet d’encadrer la conception proustienne (encore intermittente) de métaphore dans une théorie à la fois linguistique et philosophique.

2.3. La sémantique, science des significations

Dans les études proustiennes, Michel Bréal (1832-1915) est souvent cité en relation avec la question de la langue soulevée dans la *Recherche* à travers « ce beau français un peu individuel » dont Sylvie Pierron a bien considéré toutes les implications⁴³. Étant à la fois linguiste et philologue, Bréal ne peut pas envisager l'objet de son analyse, la langue, sans revenir sur la créativité linguistique dont la littérature s'est chargée dès ses débuts, approche qui fait toute la richesse de ses travaux. Cet intérêt pour les changements entraînés dans la langue par l'action individuelle de l'artiste devait frapper Proust, avec qui, d'ailleurs, Bréal avait des liens de parenté : en fait, les deux étaient cousins du côté de la famille des Weil, dont faisait partie la mère de l'écrivain. Il est évident que ce lien familial n'est pas une raison suffisante pour croire que Proust connaissait tous les écrits du linguiste. Cependant, plusieurs critiques ont déjà avancé et soutenu cette hypothèse. En fait, à la lumière de l'ampleur des intérêts et des lectures du jeune Proust, et de l'importance que la réflexion linguistique a toujours eue pour l'auteur, il est difficile de penser que les théories de Bréal l'aient laissé complètement indifférent ou qu'il ne se soit pas aperçu des innovations apportées à l'époque dans le domaine de la linguistique moderne.

Dans une des premières analyses à ce sujet, Georges Matoré, avec la collaboration d'Irène Mecz, affirme qu'« aucun autre écrivain, semble-t-il, n'a accordé tant d'importance aux phénomènes linguistiques », si bien que le « problème de la communication »⁴⁴ monte à la surface du texte comme l'une des préoccupations majeures de l'auteur. Les deux critiques ajoutent que les remarques linguistiques sont, comme il arrive souvent chez Proust, disséminées dans le texte, de manière à démasquer tel trait du caractère ou bien tel phénomène social par le biais de la conversation mondaine.

⁴³ Nous nous référons au volume de Sylvie Pierron cité plus haut.

⁴⁴ Georges Matoré, Irène Mecz, « Proust linguiste », *Festschrift Walter von Wartburg zum 80 Geburtstag*, n. 18, mai 1968, p. 292.

Quant à l'influence que les théories de Bréal ont pu avoir sur Proust, il faut se remettre à d'autres moyens, certes plus subtils. Notamment, il faut l'appui de la correspondance, où le linguiste est cité en 1908 dans une lettre adressée à Mme Straus⁴⁵. Proust se réfère à l'élection manquée de l'historien Gustave Schlumberger à l'Académie Française, personnalité qu'il méprise au plus haut degré ; il est surpris de voir que l'on cherche à ouvrir les portes de l'Académie à un tel « buffle »⁴⁶ quand il y a des savants comme « un Boutroux, un Bergson, un Maspéro, un Bréal, un Alfred Croiset et tant d'autres »⁴⁷ qui mériteraient davantage ce privilège. Bréal est inséré dans une liste qui n'est pas du tout fortuite, si l'on pense aussi que comme « sciences voisines » à la littérature « Proust nomme uniquement la philosophie – Bergson et Boutroux, justement – la linguistique avec Bréal, la philologie et la critique littéraire »⁴⁸ avec Maspéro et Croiset. La recette du bon romancier est ainsi servie. Selon Sylvie Pierron, le travail de Proust et Bréal sur la langue va dans la même direction sans forcément se croiser, en marquant un passage de « la Langue idéologique à la langue des linguistes : non plus emblème identitaire mais matérialité des faits de langage sur laquelle repose la spécificité des œuvres littéraires »⁴⁹.

Le rapport entre individu, langue et société est matière de révision et de réflexion pour Bréal, dont l'apport majeur à la science du langage vient sans doute de son *Essai de sémantique*, publié pour la première fois en entier en 1897. Nous devons la naissance même de la sémantique en tant que branche indépendante des études linguistiques à Bréal, qui introduit officiellement le substantif désignant la

⁴⁵ Lettre citée dans Marisa Verna, « Proust et l'art de la langue : la synonymie comme idolâtrie linguistique », S. Cigada, M. Verna (éds.), *La Sinonimia tra lingua e parole nei codici italiano e francese*, Milano, Vita e pensiero, 2008, p. 234 ; à celle-ci, il faut ajouter une autre lettre, citée dans Davide Vago, « Synonymie et quasi-synonymie dans les *ekphrasis* de Proust : 'La vérité, même littéraire, n'est pas le fruit du hasard' » (G. Henrot Sostero, I. Serça, éds., *Marvel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 287n), où Bréal est mentionné à propos du débat sur l'existence d'Homère « en tant que 'savant' et personne de 'bon sens' ». Vago conclut à juste titre que « Proust semble avoir une confiance absolue en Bréal en tant qu'intellectuel ».

⁴⁶ Lettre du 22 juin 1908 à Mme Straus, *Corr.* VIII, p. 145 ; ailleurs, Proust l'appelle « crapule » (lettre du 6 juin 1908, toujours à Mme Straus, p. 133) et « pachyderme désabusé » (lettre du 9-10 mai 1909 à Reynaldo Hahn). « Schlumberger », comme l'appelle l'écrivain, avait fait à Mme Straus le tort de désertir son salon à l'époque de l'affaire Dreyfus.

⁴⁷ *Corr.* VIII, p. 140.

⁴⁸ Marisa Verna, « art. cit. », p. 234n.

⁴⁹ Sylvie Pierron, *op. cit.*, p. 64.

discipline dans un article de 1883 (« Les lois intellectuelles du langage. Fragment de sémantique »). Pour ce qui concerne notre propos, il y a deux aspects de son vaste appareil théorique à retenir : d'une part, le rôle foncier accordé à la créativité comme moteur qui permet au langage de progresser – créativité qui agit autant par le génie d'un peuple que par le génie individuel, si bien que le rapport entre langue et littérature (à lire, entre la règle et l'expression) est complètement reconfiguré ; d'autre part, il y a un deuxième aspect qui nous conduit au cœur du problème *Jean Santeuil* : en helléniste et philologue, Bréal s'occupe non seulement de soutenir l'hypothèse sur la véridicité historique d'Homère, ou bien d'étudier la mythologie comparée, mais aussi de réexaminer le rapport entre la pensée et le langage à partir du système de connaissances grec, où une correspondance logique entre les deux était supposée. Or, l'idée qu'il puisse y avoir une superposition parfaite entre l'organisation de la pensée et l'organisation du langage secoue le jeune Proust : comment peut-on *logiquement* transposer la pensée du Temps dans son expression achevée ? Il fallait interroger non Bréal, mais l'expérience linguistique que ses textes produisent. Cette expérience, nous le verrons, permet une réflexion inédite sur le rapport entre temps et espace.

2.3.1. Les lois psychologiques du langage : l'épaisseur du sens

Le point de départ des études de Bréal se résume en un principe assez simple : il faut ramener le langage à l'homme, c'est-à-dire expliquer les changements qu'il traverse non pas par des causes matérielles, mais intellectuelles. Comme l'a bien souligné Christian Puech, sa visée était aussi pédagogique⁵⁰. Bréal écrit en 1866 : « Il ne faut pas que la description du langage humain nous fasse oublier l'homme, qui en est à la fois le principe et la fin, puisque tout, dans le langage, procède de lui

⁵⁰ Voir Christian Puech, « Des idées latentes à l'*Essai de Sémantique* : sens, conscience et volonté chez M. Bréal », G. Bergounioux (éd.), *Bréal et le sens de la sémantique*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000, p. 141.

et s'adresse à lui »⁵¹. Plus spécifiquement, il essaie « d'aborder l'histoire des langues comme un long déploiement de la *volonté* humaine »⁵², c'est-à-dire en adoptant une méthode comparative qui présuppose la possibilité de soumettre les codes aux mêmes lois psychologiques. Bréal raisonne en fait par groupes de langues et non par limites nationales. Selon lui, la langue dépend surtout de la façon de penser, ce qui affranchit les études linguistiques à la fois de la primauté du sens étymologique et de la notion même d'origine – en faveur, par contre, de celle de progrès⁵³ et d'une approche synchronique⁵⁴.

Au lieu de penser à la langue comme à une autorité imposée du haut vers le bas, Bréal entreprend le chemin à l'envers, du bas vers le haut, en établissant un lien direct entre l'individu, la société et le code. Le fait de reconnaître à chaque individu le pouvoir de contribuer à l'évolution d'une langue implique évidemment que la littérature devienne le lieu privilégié du changement, ou bien « l'atelier intellectuel »⁵⁵ que le linguiste-philologue doit pénétrer pour comprendre les secrets de ces variations. C'est ce que Pierron met en évidence lorsqu'elle couple Bréal et Mallarmé dans la longue lignée qui, du symbolisme, conduit à un de ses possibles aboutissements critiques, c'est-à-dire une vision structuraliste du texte poétique. D'autre part Mallarmé est l'initiateur de la disparition progressive de l'auteur de son énoncé au service d'une autonomie textuelle qui met le langage au cœur du discours poétique⁵⁶. L'hermétisme dont il est l'initiateur se fonde sur l'opacité du rapport référentiel instauré par le poème, dont la structure, au niveau d'une première couche de signification, se fonde

⁵¹ « De la forme et de la fonction des mots », dans Michel Bréal, *De la grammaire comparée à la sémantique. Textes de Michel Bréal publiés entre 1864 et 1898*, introduction, commentaires et bibliographie par P. Desmet et P. Swiggers, Leuven, Paris, Peeters, 1995, p. 67. Dorénavant *DS*.

⁵² *Ibid.*, p. 15.

⁵³ Cf. Brigitte Nerlich, « La sémantique et la polysémie : de la conceptualisation à la désignation de domaines et concepts linguistiques nouveaux », G. Bergounioux (éd.), *op. cit.*, p. 183-184.

⁵⁴ Ce qui permet, évidemment, de ranger Bréal parmi les précurseurs de la linguistique du XX^e siècle et de le rapprocher de Ferdinand de Saussure, qui travaille à la même époque sur des notions qui apparaissent déjà dans les écrits de Bréal. Cf. Marina de Palo, *La conquista del senso: la semantica da Bréal a Saussure*, Roma, Carocci, 2001, p. 122 : bien que Saussure vise à dépasser le subjectivisme introduit par Bréal, sa conception même de *langue* déborderait les limites d'une notion objective.

⁵⁵ « Comment les mots sont classés dans notre esprit », *DS*, p. 555.

⁵⁶ Mallarmé avance cette théorie dans un texte célèbre, « Crise de vers », paru en 1897 aux éditions Fasquelle.

sur un réseau de renvois internes. Cette réduction opérée sur le texte poétique, reconduit ainsi à des dynamiques purement linguistiques, offre pourtant un point de départ fécond pour revenir au rapport entre les théories bréliennes et le dépassement de *Jean Santeuil*. En pensant au langage en termes de fonctions, nous pouvons avancer deux hypothèses : soit Bréal ne voyait aucune différence entre le langage adopté par le poète ou l'homme de lettres en général, et le langage de la communication ordinaire ; soit il voyait une correspondance entre la façon dont s'organise le langage dans un contexte d'autonomie et celle dont il s'organise dans un contexte de référentialité. La première hypothèse étant assez simpliste, nous supposons que Bréal partage la deuxième ; ainsi nous pouvons mettre sur le même niveau d'importance dans la hiérarchie communicative la fonction poétique et la fonction référentielle du langage, avec des conséquences intéressantes pour notre propos : si la poésie contribue concrètement à la construction du sens (à celle que Pierron appelle « l'architecture sémique »⁵⁷ des mots), et si les catégories de la pensée et du langage se superposent, la rhétorique structurera à la fois la pensée et le langage.

C'est dans cette continuité qu'une solution se profile à l'impasse narrative de Proust : elle correspond à une structuration rhétorique de la pensée, donc du roman. Si l'objet de ce dernier est le temps, il faudra en projeter sur la ligne du texte une série d'équivalences, de façon qu'une fonction poétique et référentielle soit activée en même temps. On ajoutera ceci : non seulement le texte se composera d'une série d'équivalences, dont la principale sera celle entre temps et espace, mais le texte lui-même sera équivalence de la notion de temps et de l'intériorité en général, ce qui est impliqué dans le passage du genre poétique au genre romanesque – le genre long, ou analytique, que Proust vise à réinventer. Une fois cette équivalence établie, le roman peut accueillir tout ce qui est associable à la dimension spatiale (soit ce qui est externe au sujet, donc les objets, les perceptions physiques, la conversation mondaine, etc.), *puisque tout participera à cette équivalence structurale*. Nous voyons à quel point

⁵⁷ Sylvie Pierron, *op. cit.*, p. 248.

l'expérience poétique moule l'esthétique proustienne, non tant en vertu de ses compositions juvéniles (qui sont en vérité assez maladroites), mais dans sa capacité d'avoir pensé *poétiquement* à la structure de son roman.

Ainsi conçu, le langage est pour Bréal une construction progressive par laquelle il devient possible de retracer une sorte d'histoire de l'esprit humain ; l'idée de construction laisse supposer que du point de vue de la sémantique un mot soit le résultat d'une superposition de significations. La survivance des différentes couches de cette évolution sémantique est ce qui donne naissance au phénomène de la polysémie, autre notion que Bréal fixe dans son *Essai*. Cette « multiplication » du sens d'un mot a une valeur à la fois historique et expressive, si bien que pour lui « [t]outes les langues des nations civilisées y participent »⁵⁸. Symptôme de la richesse d'une langue, la polysémie peut exister en vertu d'une pensée sélective, qui permet d'activer tout naturellement le bon sens d'un mot en dépendance avec le « contexte d'utilisation », décisif au détriment de la « signification d'origine des composants »⁵⁹. Ceci ne fait que confirmer la primauté des lois intellectuelles sur les lois matérielles, « l'association des idées se faisant heureusement chez la plupart des hommes d'après le fond des choses, et non d'après le son »⁶⁰. Nous touchons ici à un autre pilier de cette (tentative de) révolution linguistique. En fait, Bréal tient à spécifier que l'homme ne fonctionne pas comme les dictionnaires font croire : « nous suivons à présent l'ordre inverse des dictionnaires : au lieu d'aller du mot à la chose, nous allons de la chose au mot. C'est par cette voie que chacun de nous s'est rendu maître du langage et l'a fixé dans sa mémoire »⁶¹. L'intimité du rapport entre le parlant et sa propre langue déstabilise le cadre préalable :

Comme la matière du langage ne se renouvelle pas, mais entre seulement en d'autres combinaisons, comme les parties mortes d'un idiome sont remplacées par d'autres toujours tirées du même fonds, comme d'ailleurs ces

⁵⁸ Michel Bréal, *Essai de sémantique : science des significations*, Paris, Genève, Slatkine, 1976, p. 155. Dorénavant, *ES*.

⁵⁹ Heinz-Helmut Lüger, « Michel Bréal, un linguiste entre tradition et innovation », H.-H. Lüger, H. W. Giessen, B. Weigel (éds.), *Entre la France et l'Allemagne : Michel Bréal, un intellectuel engagé*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012, p. 74.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁶¹ « Comment les mots sont classés dans notre esprit », *DS*, p. 290.

phénomènes n'ont lieu que par altérations insensibles et par mouvements graduels, comme tous les faits se rapportent à des principes généraux, et que même les exceptions sont régies par des lois constantes, enfin, comme tout s'enchaîne et s'explique sans qu'aucun agent personnel intervienne d'une façon visible, on pourrait croire parfois qu'en vérité on lit un traité de géologie du monde grammatical ou qu'on assiste à une série de cristallisations de la parole. (...) Mais faut-il croire que la science que nous étudions consiste uniquement dans cette observation extérieure des formes du langage ?⁶²

Le retour à l'origine ne se fait plus dans un sens strictement étymologique ; il se profile comme le dévoilement d'une opération cognitive remontant à la formation même d'une exigence communicative. C'est pourquoi pour Bréal ce mouvement en arrière ne peut pas suffire au linguiste, qui doit s'interroger sur les raisons profondes du changement pour pouvoir ensuite l'expliquer ou le catégoriser. Revenir au fonds commun des mots à partir d'une cristallisation présente équivaut pour le philologue à retomber sur la chose en tant que rayonnement de signifiés – ce qui dans une optique proustienne correspond à réfléchir sur le signe linguistique dans des termes déjà saussuriens, avec une pleine conscience de l'influence que la parole a sur la langue. Pour Roland Barthes, c'est dans l'espace creusé par la rêverie entre signifiant et signifié que Proust construit l'univers de la *Recherche*⁶³. C'est en vertu de cet écart que le signifiant peut développer des « virtualités de signification »⁶⁴.

La démarche cognitive et contextuelle de Bréal par rapport au mot a des répercussions inévitables sur sa conception de la syntaxe, dont il a une conception *volumétrique*. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1868, « Les idées latentes du langage », Bréal souligne la différence entre une vue d'ensemble du discours – sa manifestation en tant que totalité indivisible – et la décomposition étymologique qu'on peut en faire ; à ce propos, il affirme que « [s]i nous ramenons tous les mots à leur valeur première, si nous disjoignons les flexions et défaisons les soudures, nous aurons devant nous, au lieu du savant agencement qui nous charmait, une série de racines, (...) les

⁶² « De la forme et de la fonction des mots », *DS*, p. 67.

⁶³ « Le signifié, voilà la place de l'imaginaire : c'est là, sans doute, la pensée nouvelle de Proust, ce pour quoi il a déplacé, historiquement, le vieux problème du réalisme, qui ne se posait guère, jusqu'à lui, qu'en termes de référents : l'écrivain travaille, non sur le rapport de la chose et de sa forme (ce qu'on appelait, aux temps classiques, sa 'peinture', et plus récemment, son 'expression'), mais sur le rapport du signifié et du signifiant, c'est-à-dire sur un signe » (Roland Barthes, « art. cit. », 1967, vol. I, p. 157).

⁶⁴ Jean Milly, « Sur quelques noms proustiens », *Littérature*, n. 14, 1974, p. 81.

ellipses les plus fortes et les sens les plus décousus », si bien que ce charme se dissiperait. Pour bien expliquer cet aspect du discours, il *spatialise* son idée de syntaxe par une comparaison qui ne manque pas de rappeler l'un des passages les plus denses du point de vue esthétique de toute la *Recherche*, celui du petit pan du mur jaune observé par Bergotte juste avant de mourir :

C'est la même illusion qui s'empare de notre vue en présence d'un tableau de Titien ou de Véronèse : nos yeux croient apercevoir des oppositions de lumière et d'ombre sur une toile partout éclairée du même jour ; ils voient des lointains là où tout est sur le même plan, ils distinguent des actions successives quand tout est simultané, et ils supposent un drame vivant et des mouvements qui se croisent, lorsqu'ils n'ont devant eux que des personnages juxtaposés et des attitudes immobiles. Si nous approchons de quelque pas, les lignes que nous pensions reconnaître s'interrompent et se perdent, et à la place de figures diversement éclairées, nous trouvons seulement *des couches de couleur figées sur la toile*, et des traînées de points lumineux qui se suivent sans se joindre. Mais il suffit que nous retournions en arrière, pour que notre vue, cédant à une longue habitude, forme de nouveau les groupes, *fonde les tons*, distribue le jour, relie les traits et recompose l'œuvre de l'artiste.⁶⁵

Le dynamisme du discours n'est qu'une illusion de la perspective, alors qu'en l'observant de près ses composants sont réduits, pour ainsi dire, à des ensembles de couches de signification isolées l'une de l'autre. Il est intéressant de voir qu'avec la cristallisation avant, et la peinture après, Bréal métaphorise des questions de langage en puisant à deux domaines que Proust lui-même exploite considérablement dans ses digressions esthétiques : ce sont la géologie d'une part et les arts figuratifs de l'autre.

Bréal ouvre ainsi une ère nouvelle, suggérant que l'objet de la linguistique comparative est un « objet 'mental', l'esprit de la langue, qui est incarné dans les idées latentes sous-tendant les structures formelles », et non pas un objet matériel comme, notamment, les changements phonétiques ou l'origine étymologique des mots. Ces objets matériels existent et sont pris en considération, mais, comme nous l'avons déjà souligné, il s'agit de s'interroger sur les causes des phénomènes linguistiques et non pas sur les phénomènes en tant que tels⁶⁶. En introduisant la notion d'idée latente, la théorie sémantique de Bréal révèle la nature sous-terrainne, voire *inconsciente*, de ces besoins ; il s'ensuit que la

⁶⁵ Michel Bréal, *Les Idées latentes du langage*, Paris, Hachette, 1868, p. 29-30. Nous soulignons.

⁶⁶ Hans Aarsleff nous devance à ce propos, tout en énonçant le véritable enjeu de la sémantique telle qu'elle est conçue par le linguiste : « [Bréal] did not wish to dismiss or depreciate the outward and observable phenomena of language, but he did argue that it is the central problem of linguistics to understand how they serve the needs of speakers » (*From Locke to Saussure : Essays on the Study of Language and Intellectual History*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1982, p. 383).

langue se trouve conditionnée par une activité subjective, imprévisible, par rapport à laquelle la dimension de la créativité est non seulement congénitale (aux dépens de la normativité comme principe régulateur) mais aussi terrain d'interaction partagé par le locuteur et son allocutaire. La communication est donc bien plus complexe que l'on ne pense, parce que dans cet acte deux subjectivités sont mises l'une face à l'autre.

Enfin, la science des significations de Bréal va bien au-delà de la simple signification et se dépasse elle-même, ce qui revient à expliquer la centralité, pour sa théorie, de cette concentration-déperdition de sens qu'est la poésie. Encore une fois, au cours des mêmes années, Proust semble suivre le fil rouge du linguiste dans les nouvelles régions de la sémantique, lorsqu'il fait la distinction entre une « stricte signification » des mots et leur « puissance d'évocation » ; celle-ci est augmentée par la subjectivité du récipient, étant donné que « [c]e sont ces affinités mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable » (*CSB*, p. 88-89). Cette variabilité n'implique pas du tout l'anarchie des langues, réglées dans leur fonds – pour utiliser le mot de Bréal – par des normes stables. Proust lui-même le reconnaît quand il critique les raisons, apportées par les poètes de sa génération, de l'obscurité de leurs textes, justifiée par les changements de la sensibilité et de la pensée. Pour l'écrivain comme pour le linguiste, les langues subjectives puisent avec toute évidence au même fonds. Pourtant, il faut souligner que Bréal augmente immensément les possibilités et la liberté linguistique dont peut jouir l'écriture littéraire, comme le relève très justement Pierron :

L'Essai de sémantique a permis au champ littéraire de sortir de la « crise du français » en s'opposant à l'exclusion du sens par 'la linguistique', et en plaçant l'homme, comme « auteur de la langue », au cœur de la création et de l'évolutions verbales, tout en maintenant l'idée classique d'une stabilité régulatrice de l'écrit. Plus précisément, en s'opposant *de facto* par son travail sur la variation sémantique et la polysémie, à l'idée classique de sens unique et

de mot 'juste', le travail de Bréal libère des réflexions sur les potentialités de la langue, qui élargissent l'esthétique de la création verbale.⁶⁷

Par « crise du français », Pierron entend surtout l'immobilité stérile de la diction poétique à la fin du XIX^e siècle, causée par la superposition erronée de deux idées : la finitude des signifiants, imposée par la pauvreté quantitative des mots utilisés en poésie, est identifiée avec la finitude des signifiés. Cette superposition est avec toute évidence fautive. L'exemple le plus saillant est encore une fois l'œuvre poétique de Mallarmé, dont le vocabulaire est assez restreint, alors que les possibilités de signification sont presque infinies. Une fois cette idée déracinée du champ poétique, on envisage un renouvellement. L'un des procédés qui mettent l'accent sur les possibilités de l'élaboration individuelle dans le domaine du langage est l'analogie, opération mentale qui se lie étroitement à l'espace pour Proust.

2.3.2. L'analogie, processus créateur

Avant de réserver à l'analogie une section de son *Essai*, et donc de ranger définitivement ce procédé parmi les lois⁶⁸ de transformation des langues, Bréal consacre à ce sujet un texte de 1878. Dans cet article, il souligne que par ce terme il se réfère à un procédé touchant à la formation des mots. Elle « apparaît ainsi à la fois comme un mécanisme de régularisation et de simplification de structures, et comme une recette de multiplication de formes »⁶⁹ ; il souligne « avec quelle inépuisable richesse l'analogie multiplie le type que le langage a une fois adopté »⁷⁰. En d'autres termes, l'analogie agit par ressemblance, en constituant ainsi un principe d'économie interne au langage. Dans l'*Essai*, il peut en analyser les causes de plus près ; à des raisons d'économie, pour lesquelles « [l]a mémoire ne se charge pas volontiers de deux mécanismes fonctionnant concurremment pour un seul et même résultat » (*ES*,

⁶⁷ Sylvie Pierron, *op. cit.*, p. 248.

⁶⁸ Comme tient à préciser Bréal, ce terme n'est pas à prendre « au sens impératif » (*ES*, p. 6) ; au contraire, il envisage des lois souples ayant pour but une explication des phénomènes langagiers, ou plutôt des « tendances », en opposition avec les comparatistes allemands et les absolutismes des néogrammairiens (cf. Bertil Malmberg, *Histoire de la linguistique de Sumer à Saussure*, Paris, PUF, coll. « Fondamental », 1991, p. 410).

⁶⁹ « Introduction », *DS*, p. 218-219.

⁷⁰ Ces mots sont de Bréal, cette fois-ci (*DS*, p. 234).

p. 69), il ajoute l'objectif d'obtenir plus de clarté – c'est-à-dire « [l]e désir de formes explicites » (*ibid.*, p. 73) – et, comme le dit Bréal, « [p]our souligner soit une opposition, soit une ressemblance » (*ibid.*, p. 76). Cette dernière raison est très significative, parce qu'elle permet de montrer à quel point la double définition de causes *intellectuelles* et *psychologiques* est pertinente pour le philologue ; il l'explique en disant que « [l]e langage nous révèle ici un fait de psychologie : l'esprit, qui associe volontiers les idées par couples, aime à souder entre eux les contraires, en leur donnant même extérieur » (*ibid.*). Une dernière raison est identifiée enfin avec l'exigence de se conformer à des règles anciennes ou nouvelles, ce qui est pour Bréal fondamental afin de préserver l'intelligibilité d'une langue. Il loue cette tendance des hommes à se conformer à des règles non écrites : « l'analogie remplit ici un office nécessaire sans lequel bientôt il n'y aurait plus qu'obscurité et désordre » (*ibid.*, p. 81).

Bréal ne se borne pas à voir l'analogie dans le processus de formation des mots mais aussi dans l'évolution de leur signification – ce qui lui permet d'introduire la métaphore dans la section de l'*Essai* où il tâche de rendre compte de « comment s'est fixé le sens des mots ». Ainsi, il nous explique que « [c]e qui est bon » est « ce qui va droit et en mesure (*recte atque ordine*) », ou bien « ce qui est plein et a du poids (*integer, gravis*) », que « la légèreté est un mauvais signe (*levis, vanus, nullius momenti*) » (*ibid.*, p. 136), etc.

Il est particulièrement intéressant pour nous de prendre en considération la façon dont une pensée analogique se lie à l'activité linguistique individuelle. En fait, la métaphore qui amène la translation du sens d'un mot à un autre se fonde sur une *intuition* évidemment *analogique*. En plus, la métaphore en tant que procédé linguistique change aux yeux des parlants avec le temps. Nous lisons dans l'*Essai* :

(...) la métaphore change le sens des mots, crée des expressions nouvelles de façon subite. La vue instantanée d'une similitude entre deux objets, deux actes, la fait naître. Elle se fait adopter si elle est juste, ou si elle est pittoresque, ou simplement si elle comble une lacune dans le vocabulaire. Mais la métaphore ne reste telle qu'à ses débuts : bientôt l'esprit s'habitue à l'image ; son succès même la fait pâlir, elle devient une représentation de l'idée à peine plus colorée que le mot propre. (*ibid.*, p. 135)

Nous tirons de ce passage plusieurs conclusions : tout d'abord, il est évident que la contribution individuelle arrive à influencer la perception du langage dans une dimension collective ou sociale ; de même, nous remarquons la productivité de la métaphore, l'enrichissement qu'elle apporte à une langue ; enfin, Bréal met l'accent sur le fait que – la langue n'étant pas du tout un appareil communicatif parfait et sans failles – la métaphore a le mérite de combler les trous qu'elle garde par rapport à certaines sections de l'expérience. Parmi les raisons du comportement analogique des langues, nous avons déjà mentionné l'importance d'un principe d'économie, qui est d'ailleurs loué par Bréal, surtout pour son relief pédagogique :

Le philologue, l'écrivain, seront toujours, par goût comme par profession, du côté des vaincus, c'est-à-dire des formes que l'analogie menace d'absorber. Mais c'est grâce à l'analogie que l'enfant, sans apprendre l'un après l'autre tous les mots de la langue, sans être obligé de les essayer un à un, s'en rend maître dans un temps relativement court. (*ibid.*, p. 86)

Nous pourrions dire aisément que l'envers de cette apparente réduction – que certains linguistes ont regardé avec méfiance à cause du fait qu'elle conduit aussi à l'effacement de mots ou expressions préexistantes – est l'enrichissement que le procédé analogique garantit lorsqu'il permet, grâce à la métaphore, d'*identifier quelque chose qui n'avait pas de correspondant langagier auparavant*, et cette conclusion est pour nous extrêmement importante.

Le rapprochement avec l'apprentissage des langues pendant l'enfance nous suggère aussi le peu d'importance qu'a, dans ces translations de sens, la logique proprement dite. Comme le relève Paul Valéry dans son compte-rendu de l'ouvrage de Bréal paru dans *Mercure de France* en 1898, la logique et l'intuition ne s'accompagnent pas toujours, puisqu'« aucun chemin rationnel ou empirique ne peut mener du signe au sens »⁷¹. Le poète se rallie avec toute évidence à la conception saussurienne du signe, fondée sur l'arbitraire du rapport entre signifiant et signifié. En outre il nous rappelle que, tout comme Bréal, Saussure ne rattache plus les études de linguistique au domaine de la science

⁷¹ Paul Valéry, compte-rendu paru dans *Mercure de France*, n. 25, janvier 1898, p. 259.

naturelle, tout simplement pour la raison que la langue n'est pas un phénomène naturel. Ce passage oblige à relier les langues à l'homme, c'est-à-dire à des faits de psychologie. Les langues ne fonctionnent pas que rationnellement – et en fait la psychologie est bien plus que l'application d'axiomes logiquement fondés : elle s'ouvre non seulement à l'intuition, ou à l'inconscient, comme nous l'avons déjà avancé précédemment, mais aussi au domaine de la perception physique, qui est encore en deçà de toute spéculation rationnelle, ainsi que de toute élaboration mentale – consciente ou inconsciente. Bréal explique la naissance d'une métaphore en des termes très simples : lorsqu'il nous dit qu'elle est occasionnée par « [l]a vue instantanée d'une similitude entre deux objets », il entend que *la simple perception physique est à la base de la métaphore – donc de l'expression qui a la fonction, dans certains cas, de combler une lacune dans la communication.*

De la perception, la pensée fait une expression, si bien que le corps aussi participe à la formation du langage. Dans le cas proustien qui nous intéresse, le corps doit donc forcément avoir le rôle d'alimenter les possibilités expressives de la pensée, pour que l'impasse communicative soit contournée. Remettre le corps au centre d'une théorie du langage fondée sur un procédé analogique signifie pouvoir réintroduire l'espace dans la construction du temps – ou bien, pour utiliser une terminologie spatialisante, l'horizontalité du roman dans la verticalité de la poésie. C'est ainsi que Bréal semble parler au jeune Proust d'une équivalence qu'il est possible d'appliquer à tout objet semblable. De plus, le rôle de premier plan de l'imagination dans la formation de l'analogie tourne forcément le dos à une approche modelée sur les sciences naturelles, puisqu'elle ajoute aux données préalables d'une langue l'opportunité d'explorer les possibles intersections des sens des mots sur la base de ce qu'on appellera ensuite, en matière d'analyse componentielle, les sémèmes⁷². En d'autres termes, les mots pourront partager un terrain sémantique commun duquel s'engendreront des sens ultérieurs.

⁷² Dans sa *Sémantique structurale*, A. J. Greimas définit le sème comme l'unité minimale du plan du contenu, dont la jonction avec le plan de l'expression donne naissance à « l'événement-communication » (Paris, PUF, 1986, p. 30). L'analyse de la « structure de signification » de chaque mot se fonde sur une « activité métalinguistique » propre à une « logique linguistique »

Nous nous approchons ainsi du cœur de la question de la métaphore, de son relief structural dans la théorie bréalienne. Celui-ci revient sur ce sujet dans la section suivante de l'*Essai*, pour montrer l'action de l'analogie sur la syntaxe. Il tient tout d'abord à spécifier, comme l'a bien noté Valéry, que « [l]e langage a sa logique », une logique « qui ne se confond pas avec ce que nous appelons ordinairement de ce nom » (*ibid.*, p. 243). Cette logique interne au langage nous permet de réunir dans une même expression des informations qui sont contradictoires pour la pensée. En fait, Bréal arrive à dire qu'on ne peut réduire les catégories grammaticales « à aucune conception abstraite » (*ibid.*, p. 244). Il ajoute ce qui suit :

La logique populaire ne procède pas ainsi [d'une façon que l'on peut saisir par le raisonnement, *nda*]. Elle avance, pour ainsi dire, par étapes. Partant d'un point très circonscrit et très précis, elle pousse droit devant elle, et parvient, sans s'en douter, à une étape où, par la nature des choses, – je veux dire par le contenu du discours, – un changement se produit. Dès lors, on a un relais qui peut fournir à une nouvelle marche sous un angle différent, sans que d'ailleurs pour cela la première direction soit interrompue. (...) En toute cette procédure, il n'y a pas de généralisation, mais marche en ligne brisée, où chaque point d'arrêt présentant l'idée sous une incidence différente, devient à son tour tête de ligne. (*ibid.*, p. 245)

Comme exemple de cette logique « populaire » (et artistique, nous ajoutons), il prend le cas de l'accusatif de direction en latin, où le cas est utilisé avec « sa valeur originare » (*ibid.*, p. 248), et d'où est né à un certain moment l'accusatif de durée, « [l]'espace et le temps étant, pour la logique du langage, des choses toutes semblables ». Par conséquent, selon l'auteur, « on dira de la même façon jusqu'à quelle époque une action s'est continuée et jusqu'à quel endroit s'est prolongé un mouvement » (*ibid.*, p. 251). Dans sa spéculation Bréal pense avant tout en linguiste, en reconnaissant au langage un fonctionnement qui lui est propre en dehors de tout préjugé de la raison. Aussi situe-t-il ses théories en deçà de la littérature et au-delà de la philosophie, dans cet espace que Proust lui-même cherchait à explorer dans sa recherche d'une forme romanesque.

immanente » (p. 31-32). Pour chaque lexème, cette structure se définit comme un système sémique (ou sémème) auquel participent toute les possibles manifestations de celui-ci sur le plan du contenu.

La lecture de Bréal invite à aborder les deux notions d'espace et de temps en tant qu'objets de langage, si bien qu'il est légitime de les manipuler et, comme il l'écrit dans le passage que nous venons de citer, de changer le cours des significations – et non pas des choses, ou de la réalité en tant qu'expérience – dans un contexte donné et avec un but communicatif spécifique, comme c'est le cas de Proust. D'ailleurs, Bréal affirme dans une phrase programmatique de l'*Essai* d'où part sa révolution : « [q]uand la linguistique tournera vers le sens des mots une partie de l'attention qu'elle porte trop exclusivement sur la lettre, elle pourra créer pour les diverses langues un curieux et instructif relevé » (*ibid.*, p. 166), celui du discours en action – axiome à la base de toutes les études de linguistique du XX^e siècle, dont il est pour certains aspects le précurseur. Il vaut la peine de souligner encore une fois que pour Bréal la langue ne constitue pas un sujet de recherche en elle-même, dans l'immobilisme poussiéreux des dictionnaires, mais comme instrument répondant au besoin humain de la communication. C'est ainsi que Proust abordera à son tour le genre du roman, discours complexe suivant, lui aussi, la logique toute particulière du langage.

2.3.3. Transparence et opacité : Proust devient traducteur

Un autre aspect de la sémantique de Bréal à analyser de près est sa conception de l'*événement-communication* comme le résultat d'une stratification qui, à partir de la phonétique, s'épanouit dans des formes plus complexes, discursives. Tous les niveaux du langage contribuent à la construction du sens sous-entendue dans l'étude de la sémantique, condition que nous appliquons à la construction du sens chez Proust : une fois l'analogie spatio-temporelle adoptée comme fondement du roman (analogie où le temps est l'aboutissement d'un discours plus vaste sur l'intériorité du sujet), en vertu de la qualité propre à tout procédé analogique de se répandre et d'engloutir tout cas semblable, nous n'aurons plus de simples tentatives ponctuelles de montrer le rapport entre espace et temps en action, comme il arrive dans *Jean Santenil* ; en revanche, nous aurons une extension de l'analogie à tous les plans de la

narration, si bien que l'objet final – le roman – témoignera en entier de la construction du sens et se fera lui-même signifiant du sens. Ceci implique que la construction doit être *visible* dans le texte et procéder par étapes rhétoriques.

En revenant sur la conception moderne de la structure sémantique de la communication, nous dirons que les sèmes du lexème *espace* sont déplacés dans le lexème *temps* ; ce déplacement sémique, déjà présent dans l'expérience commune de la langue, peut ainsi devenir le *common ground* de la métaphore spatio-temporelle. Si, comme nous avons des raisons de le croire, Proust connaissait les théories de Bréal, il est légitime de penser qu'il a considéré le potentiel d'une incorporation linguistique du temps dans l'espace. Cette justification, sur laquelle Proust a fondé à notre avis sa théorie du roman, marque le dépassement du problème philosophique par le biais de l'instrument dont elle se sert, le langage, qui, dans une dimension romanesque, devient sujet-objet de l'entreprise. Penser au roman comme à une question, à la base, purement linguistique entraîne la primauté de la composition, ou de la discursivité, sur le mot isolé, problème qui occupe Proust tout au long des années de lecture et de traduction des ouvrages de John Ruskin. Le fait que le problème linguistique absorbe l'écrivain à ce moment de sa vie – le moment de transition de l'entre deux siècles – est démontré aussi par le fait que, pour la plupart, ses notes du traducteur au-dessous du texte de *Sésame et les lys* sont de nature linguistique, et c'est ce que nous verrons bientôt.

La portée de la leçon de Bréal, de supposée, devient manifeste si nous considérons les années ruskiniennes de Proust à la lumière de la sémantique. Dans le passage des « Idées latentes du langage » où le philologue parle, en citant Adolphe Regnier, d'une « syntaxe intérieure »⁷³, nous voyons *in nuce* la réflexion sur le « dictionnaire »⁷⁴ de chaque écrivain, fil rouge du paratexte proustien qui lui fait aborder, ouvertement et pour la première fois, la tension entre une conception de la langue désormais

⁷³ DS, p. 177.

⁷⁴ John Ruskin, *Sésame et les Lys : des trésors des rois, des jardins des reines*, préface, notes et traduction de M. Proust, Paris, Mercure de France, 1906, p. 94-95. Dorénavant, SL.

anachronique – penchée du côté de l'étymologie – et une autre, plus moderne, centrée désormais sur les conquêtes de la sémantique⁷⁵.

Dans ce sens procède un autre point de l'argumentation bréalienne, celui du rapport étroit du parlant avec sa propre langue, rapport qu'il exprime par la métaphore binaire opposant transparence et opacité, et qui nous permet de dresser un pont idéal entre les travaux du linguiste et la pratique proustienne de la traduction :

C'est par là qu'on reconnaît si l'on est complètement maître d'une langue : le charme de la langue maternelle, outre tous les autres points par où elle saisit notre âme, vient de la parfaite limpidité qu'a pour nous son vocabulaire. Quand nous sommes aux prises avec une langue étrangère, les mots nous opposent de faux reflets, qui font paraître la pensée sous un jour tremblant et douteux.⁷⁶

Proust fait de cette opposition le paradigme de son travail sur les textes de Ruskin, comme il affirme dans une note capitale de sa préface à *La Bible d'Amiens*, note qu'il ajoute lorsqu'il parle, entre parenthèses, de la tendance de Ruskin à antéposer le plaisir de l'écriture à l'ordonnance de la pensée :

Je n'ai pas le temps de m'expliquer aujourd'hui sur ce défaut, mais il me semble qu'à travers ma traduction, si terne qu'elle soit, le lecteur pourra recevoir *comme à travers le verre grossier mais brusquement illuminé d'un aquarium*, le rapt rapide mais visible que la phrase fait de la pensée, et la déperdition immédiate que la pensée en subit.⁷⁷

La transparence est troublée par la médiation d'une autre langue, qui s'interpose entre le lecteur et la langue d'origine, vue ici comme un univers séparé par un verre qui reste grossier malgré les efforts du traducteur. Du domaine esthétique nous passons à un autre – celui de la mondanité et du rapport à l'autre – si nous comparons ces fragments à un moment très significatif de la *Recherche*, celui où Marcel entend Gilberte parler en anglais avec Odette, sa mère :

⁷⁵ Il vaut la peine de citer à ce propos la lettre que Proust écrit à Mme Straus le 6 novembre 1908 au sujet des 'attaques' à la langue française dénoncées par les puristes (souvent des nationalistes aussi) : « Les seules personnes qui défendent la langue française (comme l'Armée pendant l'affaire Dreyfus) ce sont celles qui l'attaquent'. Cette idée qu'il y a une langue française, existant au dehors des écrivains, et qu'on protège, est inouïe. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son 'son'. » (*Corr.* VIII, p. 276).

⁷⁶ « Comment les mots sont classés dans notre esprit », *DS*, p. 291.

⁷⁷ John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, préface, notes et traduction de M. Proust, Paris, Mercure de France, 1904, p. 85-86. Dorénavant, *BA*. Nous soulignons.

Aussitôt ce fut comme si un mur m'avait caché une partie de la vie de Gilberte, comme si un génie malfaisant avait emmené loin de moi mon amie. Dans une langue que nous savons, nous avons substitué à l'opacité des sons la transparence des idées. Mais une langue que nous ne savons pas est un palais clos dans lequel celle que nous aimons peut nous tromper, sans que, restés au dehors et désespérément crispés dans notre impuissance, nous ne parvenions à rien voir, à rien empêcher. Telle, cette conversation en anglais dont je n'eusse que souri un mois auparavant et au milieu de laquelle quelques noms propres français ne laissaient pas d'accroître et d'orienter mes inquiétudes, avait, tenue à deux pas de moi par deux personnes immobiles, la même cruauté, me faisait aussi délaissé et seul, qu'un enlèvement. (*RTP I*, p. 583)

Dans ce cas, l'adoption d'une perspective langagière centrée sur la primauté du vocabulaire cache le péril de l'exclusion. Ce qui nous intéresse, pourtant, se révèle dans la métaphore choisie pour rapporter au lecteur cette sensation d'« enlèvement » : dans sa manifestation, ou dans son événement, la langue présente un certain degré de transparence ou d'opacité, qui lui est inné. À l'instar d'une théorie bergsonienne, la langue, en tant que phénomène dégradé par rapport à l'esprit, peut compromettre la transmission du contenu. Nous verrons que la traversée de Ruskin se fonde sur des présupposés complètement différents, qui contournent ce péril en adoptant un point de vue inédit : non plus traduction comme *expertise* de langage, mais comme *expérience* de langage vécue au cœur de la pensée de l'auteur – pensée entendue comme contenus profonds (la cathédrale en tant que lieu de confluence de temps et espace⁷⁸) et comme sémantique de l'œuvre (les modalités textuelles de cette identification).

Notre digression dans l'univers de la sémantique nous met sur un chemin qui comprend, pour l'instant, trois étapes fondamentales : Bréal entend le sens comme une construction dont la langue porte témoignage. Parmi les procédés qui contribuent au développement d'une langue, il y a l'analogie – loi psychologique et cause intellectuelle des modifications que les mots subissent au fil du temps ; l'analogie agissant aussi au niveau du sens des mots, elle arrive, dans la forme de la métaphore, à relier des ordres d'idées apparemment éloignés l'un de l'autre. Enfin, la métaphore se sert comme point de

⁷⁸ Diane R. Leonard parle de l'interpénétration du temps et de l'espace dans l'imaginaire des deux auteurs en relation avec les colonnes de la Piazzetta de Saint-Marc, qui figureraient l'expérience de lecture elle-même. Celle-ci permet de voyager dans le temps, tout comme la cathédrale qui contient les vestiges de plusieurs époques en un seul endroit (« art. cit. », 2011, p. 171). Voir aussi l'Introduction.

départ des perceptions physiques, qui se transforment après et par la médiation de la pensée en expressions – dont les plus aptes à durer deviennent des dispositifs expressifs permanents.

Du point de vue du jeune Proust, chaque étape pourrait se traduire dans ces passages : si le sens est une construction dont la langue porte les traces, le roman doit témoigner de la construction *linguistique* de la notion de temps, non pas comme un donné ou un a priori, mais comme si elle était vue à travers un chantier rétrospectif. Le temps est déjà un acquis de l'auteur, alors qu'il doit se construire sous les yeux – fictifs – du héros, et ceux – réels – du lecteur. Étant donné que le temps se construit par analogie, il doit trouver son deuxième terme de comparaison, qui ne peut qu'être l'espace si nous considérons que, dans une perspective bréalienne, l'expression se forme à partir de la perception physique. L'espace est bien cette dimension où la perception a lieu. Nous voyons que par un raisonnement purement linguistique espace et temps se retrouvent dans le même circuit expressif, formes non plus concurrentes et presque antagonistes comme dans la philosophie de Bergson, mais, au contraire, deux moitiés inséparables pour que la coïncidence poétique entre la forme et le contenu se réalise dans le genre hybride du roman selon Proust. C'est à partir de ces réflexions que nous analyserons l'expérience de l'espace chez Ruskin, aussi bien que ses implications pour le jeune auteur qui se donne comme tâche de traduire ses œuvres.

Chapitre 3

D'une géométrie plane à une géométrie dans l'espace : les années Ruskin

« It is very interesting, at least to myself, to find how, so early as this, while I never drew anything but in pencil outline, I *saw* everything first in colour, as it ought to be seen. »

John Ruskin, *Praeterita*

3.1. Ruskin et Proust : histoire d'un long pèlerinage

Au moment où Proust entreprend la traduction de *La Bible d'Amiens* (1904) et de *Sésame et les Lys* (1906), le prestige de John Ruskin en France est déjà établi. Avec la complicité d'une anglophilie générale qui influence plusieurs domaines de la vie sociale, les idées de ce penseur de l'époque victorienne font bientôt le tour des salons parisiens et de la presse. De ce point de vue, la contribution majeure vient de Robert de La Sizeranne, qui publie en 1897 le volume *Ruskin et la religion de la beauté*, explicitement écrit pour combler « l'intérêt de curiosité » suscité par la vie et les œuvres du « grand esthéticien », aussi bien que pour rendre hommage à un théoricien si important dans son domaine que « [l']on ne saurait toucher désormais à aucune question d'art, sans y toucher »¹.

Ruskin avait déjà attiré l'attention de Joseph A. Milsand, qui lui avait consacré une monographie en 1864 (*L'Esthétique anglaise, étude sur M. John Ruskin*) et, successivement, d'Hippolyte Taine, qui le mentionne dans ses *Notes sur l'Angleterre* (1890) ; entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e suivent le tome de Jacques Bardoux (*Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIX^e siècle. John Ruskin*, 1900), l'étude sur l'intertexte biblique de Henriette et Jean Brunhes (*Ruskin et la Bible : pour servir à l'histoire d'une pensée*, 1901) et, plus récent donc moins intéressant pour nous, le volume

¹ Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1898 (3^e édition), p. 8-9.

d'André Chevrillon (*La Pensée de Ruskin*, 1912)². Tous ont été cités par Proust dans ses traductions sauf le Chevrillon, qui paraît après leur publication. Ces citations nous indiquent clairement que l'auteur était bien conscient de la portée de son projet éditorial, dont les motivations sont à chercher à la fois dans ses ambitions mondaines et dans son parcours esthétique personnel.

La voix de John Ruskin (1819-1900) a été l'une des plus puissantes et originales de la prose anglaise du XIX^e siècle, bien que son œuvre soit au centre de plusieurs controverses, pendant sa vie et après. Bardoux situe Ruskin parmi les partisans de « ce groupe 'idéaliste et social' »³ qui compte l'autre grand prosateur en langue anglaise de l'époque, Thomas Carlyle, et tous leurs disciples. La production de Ruskin traverse des phases différentes. Parmi les œuvres de jeunesse, il faut citer les deux premiers volumes de *Modern Painters* (1843-1846), réalisés par un « graduate of Oxford » qui se livre à la défense de William Turner. Ensuite, après la publication de ses ouvrages majeurs (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849, *The Stones of Venice*, 1851-1853, et les trois volumes finals de *Modern Painters*, 1856-1860) se produit son « *unconversion* », qui a lieu en 1858 devant les œuvres de Véronèse et qui consiste en l'éloignement – jamais définitif, pourtant – de la tradition évangélique, à laquelle il doit sa formation⁴. Certainement la question religieuse reste toujours au centre de la production ruskinienne.

Le penseur anglais façonne son écriture en la qualifiant d'acte interprétatif opéré sur la réalité, tantôt orienté vers la prédication politique et sociale en faveur des classes subalternes, tantôt visant à corroborer ses théories esthétiques. Parmi les différentes personnalités de cette intelligence multiforme, celles de l'esthéticien et du prophète de la beauté sont les plus appréciées outre-Manche,

² Pour une liste complète des ouvrages et des articles consacrés à Ruskin pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle en France, nous renvoyons à Jean Autret, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève, Droz, 1955, p. 10-15. Cf. aussi Jérôme Bastianelli, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2016.

³ Jacques Bardoux, *Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIX^e siècle. John Ruskin*, Coulommiers, Brodard, 1900, p. 15.

⁴ Pendant sa vieillesse, Ruskin conclut : « There was no sudden conversion possible to me, either by preacher, picture, or dulcimer. But, that day, my evangelical beliefs were put away, to be debated of no more » (*Præterita*, *CW* 35, p. 496). Toutefois, nous sommes d'accord avec Finley quand il affirme que « Ruskin's whole life is actually a story of his urgent need to accommodate the ingrained structures of Evangelicalism to something he could love » (Stephen C. Finley, *Nature's Covenant : Figures of Landscape in Ruskin*, University Park Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992, p.78).

en particulier après la polémique autour des Préraphaélites, défendus par Ruskin et à leur tour voyant dans les écrits du théoricien une source d'inspiration pour leur peinture. C'est grâce à cet épisode que Ruskin se fait connaître en France, où sa bataille devient immédiatement une bataille pour la sauvegarde de la beauté et du renouvellement esthétique dans les arts figuratifs.

De tous les aspects de cette polémique Proust est le témoin attentif, lui qui de Ruskin fera une critique dont plusieurs points sont soulignés par d'autres intellectuels avant lui. La Sizeranne, dans son étude, insiste beaucoup sur le Ruskin esthéticien et il n'était pas le seul, puisque dans son ouvrage Milsand avait déjà mis l'accent sur la redéfinition du champ esthétique préconisée par le maître anglais. Pour Ruskin, idéalisme et matérialisme seraient également à refuser, au profit d'une enquête sur le relief psychologique de la notion de Beau. Cette recherche – et cela devient évident dans ses travaux sur l'architecture médiévale – aboutit à la restauration de l'état moral de l'artiste qui a conçu l'œuvre d'art, se reliant ainsi au vaste projet de réforme des mœurs au sein de la moderne société industrielle⁶. Bardoux s'arrête plutôt sur des questions stylistiques, notamment sur la centralité du procédé rhétorique comme transposition textuelle de la vision – ou sensation. En fait, l'auteur suggère que l'analyse de Ruskin s'applique plus volontiers à des sensations qu'à des sentiments, qui représentent pour le critique anglais une ultérieure (et gênante) médiation subjective dans le rapport existant entre le monde sensible et la vérité⁷. Le seul sentiment admis est « le sentiment d'affection pour l'objet créé et de reconnaissance pour la Divinité, qui le créa »⁸.

⁵ Dans *Jean Santeuil*, Proust pressentait déjà cette vérité, bien qu'elle le conduise trop tôt à une dévalorisation de la dimension corporelle de l'écriture : « Jean percevait confusément que ce qu'il y a de réel dans la littérature, c'est le résultat d'un travail tout spirituel, quelque matérielle puisse en être l'occasion (...) la littérature n'est nullement dans la matière déroulée devant l'écrivain, mais dans la nature du travail que son esprit opère sur elle » (*JS*, p. 481).

⁶ Les problématiques sociologiques et économiques soulevées par Ruskin au sommet de sa popularité se trouvent surtout dans *Unto This Last* (1860), *Time and Tide* (1867) et *Fors Clavigera* (1871-1884) ; ces ouvrages font l'objet d'une bonne partie de l'étude de Bardoux, avec un panoramique général de sa pensée – qui paraît centrée sur la superposition des deux livres parallèles de Dieu, la Bible et la nature, et sur leurs interconnexions constantes.

⁷ Bardoux est très net sur ce point : « Ruskin n'avait à aucun degré le don de l'observation subjective. Et en effet, noter une sensation, scruter un sentiment, sont deux choses différentes » (*op. cit.*, p. 181).

⁸ *Ibid.*, p. 287.

De la toute dernière partie de la vie de Ruskin, marquée par la pathologie psychiatrique qui l'atteint pour la première fois en 1878, il faut retenir sans hésitation *Praeterita*, autobiographie qui témoigne du passage d'un engagement moral et moralisant plein de fureur à un sens de sérénité et de paix que la maladie n'entame pas⁹. Ensuite, le lecteur français de l'époque trouve évidemment de l'intérêt dans le premier volume du dernier projet intenté par Ruskin, *Our Fathers Have Told Us*, qui est conçu comme une introduction à l'héritage chrétien en Europe et une célébration de tout ce qu'il a aimé le plus au cours de sa vie. Nous n'avons que le premier tome de ce projet, qui aurait dû en compter dix. Il s'agit bien sûr de *The Bible of Amiens*, complété en 1885. Ruskin ne cesse pas de faire parler de lui jusqu'au moment de sa mort le 20 janvier 1900, lorsqu'un jeune littérateur français lui dédie deux articles nécrologiques sur *La Chronique des arts et de la curiosité* (le 27 janvier) et *Le Figaro* (le 13 février). Cet homme répond justement au nom de Marcel Proust, qui s'était intéressé au maître de Coniston à partir du début des années 90.

Si d'une part Leonard considère l'année 1893 comme le commencement du long apprentissage ruskinien¹⁰, il est d'autant plus vrai que la parution du livre de Robert de La Sizeranne en 1897 marque une montée significative de l'intérêt de Proust vers les œuvres de l'écrivain anglais¹¹, comme l'auteur lui-même le souligne dans un article paru le 1^{er} avril 1900, en affirmant que « Ruskin a été considéré jusqu'à ce jour, et à juste titre, comme le domaine propre de M. de La Sizeranne », ce qui ne l'empêche pas d'en critiquer l'approche juste après. Selon Proust, en fait, Ruskin n'est pas seulement l'esthète dont La Sizeranne esquisse le portrait dans son livre.

⁹ John D. Rosenberg parle ainsi de la dernière entreprise ruskinienne : « Although the book was written in periods of pathological gloom, Ruskin recaptures the past with crystalline lucidity and grace. Stylistically, the book represents the triumph of a deceptively easy style over a painfully complex subject », c'est-à-dire le manque, pour lui, de véritables objets d'amour pendant son enfance (« Style and Sensibility in Ruskin's Prose », G. Levine, W. Madden, eds., *The Art of Victorian Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 195).

¹⁰ Cf. Diane R. Leonard, « art. cit. », p. 165.

¹¹ Cf. Jérôme Bastianelli, *op. cit.*, p. 384.

Dans la conclusion de son étude consacrée au rapport entre les deux auteurs, Autret signale que le jeune écrivain rencontre les textes de Ruskin à un moment de sa vie où il perd le fil de sa vocation¹². Malgré la ligne trop nette qu'il trace entre la vie mondaine qui précéderait la lecture de Ruskin et l'apprentissage presque érémitique auquel il se serait soumis pour suivre l'exemple du maître, il est évident que le contact avec ses ouvrages a suscité une réaction chez Proust. Pour ce qui concerne les approches critiques à ce sujet, nous avons d'un côté les proustiens de France, qui hésitent à accepter l'idée que Ruskin ait eu une influence définitive sur Proust (à savoir, une influence qu'il n'ait pas réfutée dans la *Recherche*)¹³, alors qu'à l'étranger la question reste ouverte, ainsi que les réflexions qui en découlent. Leonard arrive à affirmer que « la réticence à reconnaître la structure profondément ruskinienne du récit proustien provien[t] de deux facteurs : en général la méconnaissance de l'œuvre de Ruskin, et plus particulièrement le fait que Proust lui-même ait caché les traces de Ruskin dans sa *Recherche* en effaçant presque toute référence explicite à l'écrivain anglais »¹⁴, pour conclure après que cette disparition peut avoir d'autres causes que celle de renier son « engouement »¹⁵ de jeunesse. En faveur de cette ignorance supposée par Leonard, il faut reconnaître que Ruskin n'est souvent identifié par les proustiens que comme « un des grands esthètes du XIX^e siècle »¹⁶, ce qui risque à la fois d'aplatir son rapport au courant de l'*Aestheticism* en Angleterre et de réduire sa présence dans la *Recherche* à une de ses facettes, notamment à la figure du dilettante par excellence, Charles Swann. Au contraire, il faut

¹² Jean Autret, *op. cit.*, p. 159-160.

¹³ Cf. Jo Yoshida, qui soutient une thèse intitulée *Proust contre Ruskin* à la Sorbonne en 1978 ; Antoine Compagnon, qui parle de Ruskin comme d'une « note dans la vie et l'œuvre » de Proust (Antoine Compagnon, « Proust contre Ruskin », F. Douar, M. Waschek, édés., *Relire Ruskin : cycle de conférences organisé au musée du Louvre du 8 mars au 5 avril 2001*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2003, p.149) ; Anne Henry, qui consacre un chapitre de son volume *Marcel Proust : théories pour une esthétique (op. cit.)* au dépassement de Ruskin.

¹⁴ Diane R. Leonard, « L'église de Combray et ses avant-textes ruskiniens », I. Enaud-Lechien, J. Prunghaud (édés.), *Postérité de John Ruskin : l'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011, p. 261.

¹⁵ Antoine Compagnon, dans *ibid.*, p. 149.

¹⁶ Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et la critique d'art au XIX^e siècle », N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa, P.-E. Robert (édés.), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle : tradition et métamorphose*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 139.

adopter une stratégie de la projection et, à la lumière des lacunes identifiées dans *Jean Santenil*, se mettre dans la position du romancier inachevé qu'est Proust à ce moment de sa vie.

Qu'est-ce qui l'a frappé au point de décider de travailler à l'opus ruskinien à travers la pratique de la traduction ? Sur les répercussions de cette pratique beaucoup d'encre a déjà coulé. Gamble a encadré les traductions de *La Bible d'Amiens* et de *Sésame et les lys* dans le réseau de connaissances proustiennes, au double sens du mot : d'une part sa connaissance de l'anglais, donc l'attribution de la traduction effective des deux textes, de l'autre ses connaissances anglophones – tous ceux qui pourraient l'avoir initié à Ruskin puis aidé dans son travail. Cette reconstruction entraîne l'auteure à considérer l'apport de Proust surtout à un niveau de réécriture et de paratexte. Dans ce dernier aspect résiderait l'action critique proprement dite de l'écrivain : « The fundamental basis of Proust's 'theory' of translation was this essential use of notes »¹⁷, si bien que la traduction fait un avec la réflexion déclenchée par le texte de départ. Par conséquent, la traduction acquiert une valeur esthétique de premier plan.

Sur ce point, d'autres critiques ont beaucoup insisté. Edward Bizub suggère que la pratique de la traduction déchaîne chez Proust le développement d'une « stratégie créatrice »¹⁸ ; en fait, la traduction serait pour lui l'équivalent de la métaphore – étant donnée la superposition de leur étymologie¹⁹. La traduction, donc, comme paradigme de la création. La même idée revient chez Nathalie Aubert²⁰, pour qui la traduction est à entendre au sens large – non seulement interlinguistique ; en fait, l'effort requis par les textes de Ruskin permet à l'auteur d'étendre cette difficulté à une préoccupation plus générale, celle qui est engendrée par l'obstacle d'une traduction de l'expérience sensible dans le roman. Ainsi la traduction devient-elle l'instrument d'une recherche

¹⁷ Cynthia J. Gamble, *Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation*, Birmingham, Alabama, Summa Publications, 2002, p. 139.

¹⁸ Edward Bizub, *La Venise intérieure : Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991, p. 16.

¹⁹ Du latin *trānsducĕre* et du grec *metaphĕrō* (« transporter »).

²⁰ Nathalie Aubert, *Proust : la traduction du sensible*, Oxford, Legenda, 2002.

personnelle, qui doit forcément passer par l'impossibilité de traduire l'autre : « L'expérience de l'obscurité deviendra pour lui le mobile de la créativité. C'est dans ces plongées dans l'intraduisible que Proust verra naître sa propre voix »²¹. Dans toutes ces tentatives d'explication, pourtant, les effets priment sur la cause. Notre question de départ doit être posée directement aux textes que nous avons à disposition, c'est-à-dire les deux traductions réalisées par Proust, et se développe en deux branches : la première est historique et porte sur certains contenus de la pensée ruskinienne ; la deuxième a trait à la fonction épistémologique de la traduction.

3.2. L'interprétation du lieu : *La Bible d'Amiens*

La première question préalable à poser au pèlerinage proustien est très concrète : quelles sont les phases de cette plongée ? Au début Proust ne fait que lire Ruskin, dans les traductions disponibles à l'époque aussi bien que des originaux en anglais ; la lecture coïncide dès le début avec une posture critique, si bien que l'écrivain arrive bientôt à cerner les aspects principaux de l'œuvre de Ruskin dans sa totalité²². Quand Proust commence à s'intéresser publiquement à Ruskin en 1900, il a déjà isolé ce qui est essentiel pour lui. Notamment, le discours de Ruskin autour des cathédrales de France, sujet sur lequel il est bien préparé en février 1900, lorsqu'il écrit cette fameuse lettre à son amie Marie Nordlinger :

Merci de tout, de tant de pensées exquises et des précieux envois d'articles. (Si jamais vous m'envoyez aussi des fragments de lettres ou des passages de Ruskin, ce qui m'intéresse de lui en ce moment surtout, c'est qu'il a écrit sur les cathédrales françaises excepté celle d'Amiens – en dehors des *Sept lampes de l'architecture*, de *La Bible d'Amiens*, de *Val d'Arno*, des *Lectures d'architecture et de peinture* et de *Praeterita*, car je connais par cœur ces livres. Mais si jamais vous lisez quelque chose de lui dans d'autres ouvrages ou des mémoires à vos universités sur la Poésie ou l'architecture, ou ailleurs, je ne sais – sur Chartres, Abbeville, Reims, Rouen, etc., etc., cela m'intéresse beaucoup).²³

²¹ Edward Bizub, *op. cit.*, p. 39.

²² Cf. Cynthia J. Gamble, *op. cit.*, p. 24 : « by February 1900, he was able to write to Nordlinger that he knew several of Ruskin's works 'by heart' (...). By knowing Ruskin 'by heart' he meant that he had been able to reconstruct the essential elements of Ruskin's thought (...). Proust's motivation was not unlike Mallarmé's: both learned English originally for a specific purpose, as a tool to enable them to perform a clearly defined task: Mallarmé to translate Poe, Tennyson and Whistler, Proust in order to translate Ruskin ».

²³ *Corr.* II, p. 387.

Nous voyons que l'activité critique de Proust à cette époque, documentée surtout par les nombreux articles sur Ruskin qu'il fait publier à partir de 1900²⁴, se penche déjà sur des intérêts concrets, qui nous frappent parce qu'ils portent sur un espace, celui de la cathédrale, ouvrant à un vaste réseau de significations. Au-delà de l'influence aléatoire des idées esthétiques du penseur anglais, qui reste impossible à établir, cette lettre nous montre concrètement que c'est le discours de Ruskin sur les cathédrales à attirer l'attention de Proust²⁵. D'ailleurs, l'écrivain nous le dit : « Que l'adoration de la Beauté ait été, en effet, l'acte perpétuel de la vie de Ruskin, cela peut être vrai à la lettre ; mais j'estime que le but de cette vie, son intention profonde, secrète et constante était autre » (BA, p. 53).

D'un côté cette passion pour les monuments religieux a déjà été interprétée à la lumière d'une autre lettre, adressée cette fois-ci à Jean de Gaigneron le 1^{er} août 1919. Elle laisse entendre que Proust attribuait à la cathédrale une valeur (rhétorique) structurale :

Et quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à mon livre le titre de *Porche, Vitraux de l'abside*, etc., pour répondre d'avance à la critique stupide que l'on me fait de manquer de construction dans des livres où je vous montrerai que le seul mérite est dans la solidité des moindres parties²⁶

De l'autre côté, il faut préciser que le prestige de l'association entre la cathédrale et l'œuvre littéraire a une longue tradition au XIX^e siècle, non seulement liée à Ruskin, mais aussi à Hugo, Huysmans et Mâle²⁷. Nous pouvons bien dire que « les monuments médiévaux sont d'abord pour [Proust] une invitation à l'écriture »²⁸, surtout si l'on considère les articles qui feront partie de la longue préface à *La Bible d'Amiens* et « La mort des cathédrales », parus entre 1900 et 1904.

²⁴ Pour une liste complète de ces articles, voir Jérôme Bastianelli, *op. cit.*, p. 51-52.

²⁵ Cf. Richard Bales, *Proust and the Middle Ages*, Genève, Droz, 1975, p. 24-25.

²⁶ *Corr.* XVIII, p. 359. La cathédrale devient ainsi l'une des métaphores privilégiées pour parler de la *Recherche*.

²⁷ Cf. Stéphanie A. Glaser, « Construire comme une église. *À la recherche du temps perdu* et l'analogie architecturale », S. Duval, M. Lacassagne (éds.), *Proust et les 'Moyen Âge'*, Paris, Hermann, 2015, p. 179 : « il convient tout d'abord d'analyser les modalités, les fonctions et les significations de l'analogie livre/cathédrale, *topos* du XIX^e siècle, de façon à comprendre comment Proust s'inscrit dans cette tradition qu'il connaît fort bien ».

²⁸ Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2014, p. 17.

Le jeune auteur chercherait à faire irruption sur la scène littéraire par une polémique qu'il flairait déjà en 1892, lorsqu'il écrit un article pour *Le Banquet* intitulé « L'irréligion d'état ». En lisant cette courte invective contre une politique socialiste anticléricale, que Proust n'a pas signée de son vrai nom et qui lui a été attribuée seulement après par son ami Robert Dreyfus, il serait facile de se laisser transporter par l'attitude réactionnaire de son auteur. Pourtant, aller au-delà du contenu purement politique pourrait aider à mettre en perspective un texte si peu proustien dans les tons : en fait, du plan politique la question est immédiatement dirigée vers une réflexion esthétique, notamment par la mention au réalisme romanesque, à travers Paul Bourget au début et Gustave Flaubert à la fin ; ces citations instaurent déjà la possibilité d'une lecture double du texte, l'une liée à la nécessité de préserver un sentiment chrétien, auquel la France « doit ses plus purs chefs-d'œuvre » (*CSB*, p. 102), l'autre au besoin de trouver une alternative au réalisme romanesque. Aux yeux de Proust, le Christianisme constitue ainsi un héritage fondamental parce qu'il permet de dépasser la dichotomie réaliste entre matière et transcendance, corps et esprit, d'une façon que Ruskin articulera bientôt sous ses yeux.

Chez l'écrivain anglais, l'art sacré (animé par le sentiment religieux de l'artiste) est la seule synthèse possible en mesure de concilier l'amour pour la nature et la foi dans un dieu créateur. La lecture de la préface de *La Bible d'Amiens* nous confirme que Proust avait bien remarqué le thème de la religion comme système symbolique de raccord entre le corps et l'esprit dans les textes de Ruskin. L'espace de la cathédrale sert à cette réconciliation, elle l'incarne par sa présence : « Le portail d'une cathédrale gothique, et plus particulièrement d'Amiens, la cathédrale gothique par excellence, c'est la Bible » (*BA*, p. 33).

Sur ce symbolisme propre à l'art chrétien, qui semble pouvoir matérialiser ce qui en principe est transcendant, Proust revient dans un texte de 1904 qui fait encore écho à Ruskin, « La mort des cathédrales »²⁹. Né comme la dénonciation de la dérive laïciste au moment même où en France se

²⁹ *Le Figaro*, 16 août 1904.

débat la loi de séparation entre l'église et l'état (ratifiée l'année suivante, en 1905), l'article réagit aux effets d'une disparition de la liturgie catholique, « qui ne fait qu'un avec l'architecture et la sculpture de nos cathédrales » (CSB, p. 144), faisant ainsi appel aux valeurs de la communauté. Ce qui se produit à l'intérieur des édifices religieux pendant les services a pour Proust les contours d'une « complète résurrection intégrale » : les symboles adoptés dans le contexte d'une cérémonie sont des symboles encore vivants, dont les doubles (ou triples, comme dans le cas du cierge pascal) sens sont tous activés en même temps. C'est par leur capacité d'incarner un sens que les symboles liturgiques sont à préserver, et c'est bien cet aspect de leur permanence historique qui fascine Proust.

De ce point de vue, l'auteur semble subir le charme des théories ruskiniennes, qui se fondent moins sur l'exigence de valoriser le patrimoine culturel du Moyen Âge que sur celle de restaurer le sentiment religieux d'où ces monuments jaillissent, comme contrepartie morale qui s'oppose aux tendances du monde moderne. Comme Proust l'a bien remarqué, Ruskin finit par tomber dans le piège de l'idolâtrie à cause de cette mission, déterminée en réalité par ses goûts esthétiques³⁰ :

Les doctrines qu'il professait étaient des doctrines morales et non des doctrines esthétiques, et pourtant il les choisissait pour leur beauté. Et comme il ne voulait pas les présenter comme belles mais comme vraies, il était obligé de se mentir à lui-même sur la nature des raisons que les lui faisaient adopter. (BA, p. 80)

D'ailleurs, Proust revient sur ce court-circuit intellectuel dans *Le Temps retrouvé*, en l'attribuant cette fois-ci au baron de Charlus. Lors de sa rencontre avec le héros à Paris pendant la guerre, celui-ci déplore la destruction de la chapelle des Guermantes à Combray à cause d'une action militaire, en mettant au-dessus de la destinée des hommes des principes esthétiques. Le narrateur lui rappelle ainsi qu'« il serait absurde de sacrifier au symbole la réalité qu'il symbolise » (RTP IV, p. 374). Nous avons là une trace de la critique acérée que Proust avait adressée à l'idolâtrie de Ruskin des années auparavant. Pour cultiver son intérêt vers les cathédrales, pourtant, Proust n'avait pas besoin que l'écrivain soit

³⁰ Il faut souligner que Milsand avait déjà attribué à Ruskin une confusion entre vérité et sincérité, en critiquant donc l'écrivain anglais en des termes semblables à ceux de Proust (*L'Esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*, Paris, Baillière, 1864, p. 275).

cohérent dans l'ensemble de sa doctrine. Cet intérêt a une nature bien différente, qui touche au *caractère spatial de l'expérience symbolique médiévale*.

Ruskin insiste beaucoup dans ses textes sur le rapport entre littéralité et symbolisme, deux systèmes interprétatifs entre lesquels il flotte sans cesse. Cette oscillation s'impose par la présence au monde du Christ, qui nous ramène à la littéralité de sa chair martyrisée tout en étant le fils de Dieu. D'une part, Ruskin s'attache à sa doctrine jusqu'à développer un « fétichisme dans l'adoration des symboles eux-mêmes » (BA, p. 64), pris dans leur littéralité ; de l'autre tous ses écrits constituent une application de la théorie figurale dont il est l'héritier par sa formation évangélique. Milsand explique :

ce qu'il a le plus à cœur de prouver, c'est que le Gothique n'a pas eu sa source dans une intention mystique, qu'il est parti purement des besoins de chaque jour et des conditions du climat. (...) Le Gothique n'est point une pure tradition ecclésiastique, ni un grimoire de symboles énigmatiques ; il n'est point un art à l'usage des chevaliers et de la noblesse : il est un art pour tout le monde et pour toute circonstance, un art d'applications infinies et de renouvellement perpétuel, un art avant tout pratique, de bon usage et domestique.³¹

Cette vision anti-intellectualiste est celle que Proust épouserait ensuite lorsqu'il décrirait l'église de Combray, dans le premier volume de la *Recherche*, comme complètement intégrée au contexte : « L'église ! Familière ; mitoyenne, rue Saint-Hilaire, où était sa porte nord, de ses deux voisines, la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loiseau, qu'elle touchait sans aucune séparation ; simple citoyenne de Combray qui aurait pu avoir son numéro dans la rue si les rues de Combray avaient eu des numéros » (RTP I, p. 61-62).

La littéralité des symboles – inconséquence que l'église d'Amiens semble résoudre – est évoquée dans ce passage de la *Bible*, où la façade de la cathédrale non seulement représente la Parole de Dieu, mais la matérialise par la pierre sculptée :

As you look full at the façade in front, the statues which fill the minor porches are either obscured in their narrower recesses or withdrawn behind each other so as to be unseen. And the entire mass of the front is seen, literally, as built on the foundation of the Apostles and Prophets, Jesus Christ Himself being the chief corner-stone. Literally *that*; for the receding Porch is a deep "angulus," and its mid-pillar is the "Head of the Corner."

Built on the foundation of the Apostles and Prophets, that is to say of the Prophets who foretold *Christ*, and the Apostles who declared him. Though Moses was an Apostle, of *God*, he is not here—though Elijah was a

³¹ Joseph Milsand, *ibid.*, p. 72. L'auteur parle aussi de « rébus » et d'« ingénieux hiéroglyphe » (p. 133).

Prophet, of *God*, he is not here. The voice of the entire building is that of the Heaven at the Transfiguration, « This is my beloved Son, hear ye Him ». (*CW* 33, p. 144)

Le titre, « Interpretations », donne à la section où ce passage se situe l'épaisseur d'une mission ouverte à la transcendance. Sur cette mission se fonde la construction des monuments religieux. Ruskin tient à souligner la continuité directe qui existe entre les arts pratiques appliqués par l'homme en architecture et la valeur spirituelle qu'ils arrivent à véhiculer. Un exemple de cette continuité est le clocher de Giotto à Florence, auquel l'écrivain anglais consacre une section de *Mornings in Florence* (1875). Dans son analyse des bas-reliefs qui décorent la base du clocher, réalisés pour la plupart par Andrea Pisano et par les artistes de son atelier, il y en a un qui représente l'art de la géométrie, que nous avons déjà rencontrée parmi les fondations de la géographie de la *Recherche*. Ruskin annonce son importance lorsqu'il dresse une liste introductive des bas-reliefs du côté oriental du clocher : « Again the angle sculpture, introductory to the following series. We shall see presently why this science must be the foundation of the rest » (*CW* 23, p. 420). Ensuite, il ajoute :

Geometry. Not "mathematics": *they* have been implied long ago in astronomy and architecture: but the due Measuring of the Earth and all that is on it. Actually done only by Christian faith—first inspiration of the great Earth-measurers. (...) first inspiration, I say, of these; constant inspiration of all who set true landmarks and hold to them, knowing their measure; (...) This, then, is the first of the Christian sciences: division of land rightly, and the general law of measuring between wisely-held compass points. (*ibid.*, p. 429-430)

Ruskin présente la géométrie comme le premier parmi les arts chrétiens, ce qui ne doit pas surprendre le lecteur. Pour lui, cette discipline pourvoit les conditions mêmes du savoir, un savoir qui est par sa nature plus solide qu'une intuition abstraite. Il tient à préciser que Giotto n'a illustré par son clocher que ce qu'il sait avec *certitude*, si bien que sa Bible est bâtie à partir de connaissances sûres. Il nous dit ailleurs, dans les *Lectures on Architecture and Painting* :

the metaphysician weaves from field to field his analogies of gossamer, which shake and glitter fairly in the sun, but must be torn asunder by the first plough that passes: geometry measures out, by line and rule, the light which is to illustrate heroism, and the shadow which should veil distress; and anatomy counts muscles, and systematizes motion, in the wrestling of Genius with its angel. (*CW* 12, p. 169-170)

Ce passage nous permet de comprendre à quel point le monde sensible contribue à la révélation de la présence de Dieu dans l'expérience humaine. Non seulement dans la nature, mais aussi dans ces

édifices qui ont la fonction de remplacer l'émanation divine de la nature au sein des villes. La foi serait ainsi l'inconnue d'une équation que le constructeur applique à l'érection des monuments religieux.

Ruskin pose cette différence dans un autre texte, où elle est articulée à un niveau non plus esthétique mais épistémologique : d'une part il y a ce qu'il appelle le « bodily sense », soit la sensation physique stimulant des inférences par rapport à un objet ; de l'autre, il y a le « material sense », qui applique des calculs et des mensurations aux objets pour en définir les qualités (*CW* 23, p. 237-239). Or, cette théorie sert à Ruskin pour corroborer son idolâtrie, en quelque sorte ; au fond, il cherche à conférer de l'objectivité à des considérations esthétiques ; de cette façon, le plaisir que lui donne l'art médiéval est soutenu par l'irréfutabilité d'une science exacte. Proust a donc raison lorsqu'il nous prévient, Ruskin vit effectivement un conflit entre le symbolisme comme « perception intuitive de la vérité »³² et la littéralité d'une vérité démontrable à travers l'observation³³. La recherche d'une vérité *visible* mène Ruskin à *spatialiser* sa pensée :

L'objet auquel s'applique une pensée comme celle de Ruskin et dont elle est inséparable n'est pas immatériel, il est répandu çà et là sur la surface de la terre. (...) Une telle pensée qui a un autre objet qu'elle-même, *qui s'est réalisée dans l'espace*, qui n'est plus la pensée infinie et libre, mais limitée et assujettie, qui s'est incarnée en des corps de marbre sculpté, de montagnes neigeuses, en des visages peints, est peut-être moins divine qu'une pensée pure. (*BA*, p. 91 ; nous soulignons)

Proust le 'pèlerin' prend ici les distances du maître : une pensée comme celle de Ruskin a le seul mérite d'embellir l'univers.

Ce rapport de continuité entre géométrie et métaphysique ne pouvait pas, pourtant, rester inaperçu, ni leur interchangeabilité dans certains écrits de Ruskin. Cela est d'autant plus vrai que Proust y revient lorsqu'il réfléchit à propos d'une gravure présente dans l'édition originale en anglais de la *Bible*, intitulée *Amiens, le jour des Trépassés*. Cette vue de la ville d'Amiens des bords de la Somme se

³² Floris Delattre, *Ruskin et Bergson, de l'intuition esthétique à l'intuition métaphysique*, Oxford, Clarendon Press, 1947, p. 9.

³³ Chez Proust, l'opposition existe plutôt entre la volonté d'établir des lois empiriques et la subjectivité de l'impression. En fait, « la fracture qui sépare constitutivement science et littérature n'est pas facile à estomper » (Jean-Pierre Ollivier, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 29) : le problème de l'écrivain consiste surtout à réconcilier ces deux pôles du savoir.

caractérise par un effet de perspective qui est le suivant : les distances entre les éléments du paysage étant annulées, l'impression générale est celle d'un aplatissement des formes sur un même plan. Celui qui regarde peut bien dire que Ruskin a été fidèle à la perception fautive de la réalité, une perception que chacun de nous aurait pu partager si nous avions contemplé le paysage du même point d'observation que le sien. Proust décrit ainsi cette gravure :

Si, étant à Amiens, vous allez dans la direction de l'abattoir, vous aurez une vue qui n'est pas différente de celle de la gravure. Vous verrez l'éloignement disposer, à la façon mensongère et heureuse d'un artiste, des monuments, qui reprendront, si ensuite vous vous rapprochez, leur position primitive, toute différente ; vous le verrez, par exemple, inscrire dans la façade de la cathédrale la figure d'une des machines à eau de la ville et faire de la géométrie plane avec de la géométrie dans l'espace. Que si néanmoins vous trouvez ce paysage, composé avec goût par la perspective, un peu différent de celui que relate le dessin de Ruskin, vous pourrez en accuser surtout les changements qu'ont apportés dans l'aspect de la ville les presque vingt années écoulées depuis le séjour qu'y fit Ruskin, et, comme il l'a dit pour un autre site qu'il aimait, « tous les *embellissements* survenus, depuis que j'ai composé et médité là ». (*ibid.*, p. 67)

Ce court passage atteste un intérêt naissant pour la géométrie dans la description spatiale, un intérêt plus éloigné dans le temps, donc, que les notes de l'Agenda de 1906. En particulier, Proust esquisse une opposition entre « géométrie plane » et « géométrie dans l'espace ». Cet extrait n'amorce pas seulement le thème de l'apprentissage à la vision par la figure et l'art d'Elstir, mais aussi la prise de conscience d'un modèle rhétorique et stylistique qui puisse décrire le rapport entre temps et espace. Proust se place dans le domaine artistique en encadrant les effets de perspective dans le contexte « mensonger et heureux » de l'œuvre d'art – la réflexion, donc, est proprement esthétique ; ensuite, il invite le lecteur à excuser les infidélités de la gravure, déterminées par les « changements » survenus à cause de l'écoulement du temps, ce qui inscrit la dimension temporelle dans celle de l'espace. Nous comprenons que cette opposition sert à Proust comme paradigme esthétique quand il reprend les mêmes termes pour décrire une autre opposition cruciale entre « psychologie *plane* » et « psychologie dans le temps » (*CSB*, p. 557), utilisée pour justifier le choix d'une forme romanesque longue lors de la parution de *Du côté de chez Swann* en 1913. L'aplatissement opéré par la gravure est renversé, puisque l'auteur semble au contraire rechercher la profondeur, une profondeur qui se veut évidemment temporelle. La comparaison – donc l'instauration explicite au niveau linguistique du lien analogique –

entre géométrie et psychologie a lieu dans *Albertine disparue*, quand le narrateur affirme que « comme il y a une géométrie dans l'espace, il y a une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts parce qu'on n'y tiendrait pas compte du Temps » (RTP IV, p. 137), avec un « T » majuscule : c'est exactement le type de temps que Proust veut représenter, un temps qui appelle aussi des notions spatiales. Nous sommes confirmée dans notre hypothèse quand l'espace se transmue complètement en temps en devenant son métaphorisant dans *Le Temps retrouvé*. Le narrateur y explique que pour raconter une vie « il faudrait user, par opposition à une psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace » (*ibid.*, p. 608) : enfin, « espace » figure pour « temps ».

Dans le passage ci-dessus, à lire en gardant à l'esprit la description de l'église de Combray, alors que l'auteur semble brouiller les deux dimensions à travers un échange constant d'attributs, il ne vise qu'à préparer le terrain pour cette identification finale, que Proust avait incluse déjà dans la première rédaction du *Temps retrouvé* – dans un cahier de 1910-1911³⁴. Nous pouvons considérer cette superposition comme un moment de synthèse entre la leçon ruskinienne sur l'espace, tremplin d'où bondir vers une dimension transcendante, et la leçon bréalienne sur la nature du langage : maintenant interchangeable au temps, l'espace devient une expérience métaphorique de révélation. La cathédrale proustienne pourrait se définir ainsi, comme la démonstration tangible d'une vérité esthétique fondamentale. Il s'agit d'une vérité de départ, ainsi que pour Ruskin la cathédrale est le centre d'un rayonnement spatial qui investit tout le paysage de ses ouvrages. C'est dans l'intratextualité caractérisant toute la production de Ruskin que Proust démontre son habileté de traducteur-critique.

Dans la vaste littérature portant sur le rapport entre Proust et Ruskin, les critiques donnent (justement) beaucoup d'importance à ce que le premier écrit dans les notes en bas de page, alors qu'il

³⁴ Comme le relève Henri Bonnet dans son édition de la première version du *Temps retrouvé* telle qu'elle nous reste dans les cahiers 57 et 58 – et connue sous le nom de *Matinée chez la Princesse de Guermantes* – le paragraphe où se trouve cette expression « est d'ailleurs barré ; vraisemblablement parce que Proust veut se souvenir qu'il l'a utilisé » (p. 229).

est encore plus intéressant, d'une certaine manière, d'analyser quels sont les mots de Ruskin qu'il décide d'ajouter au texte. Dans la préface il explique son choix :

En mettant une note au bas du texte de *la Bible d'Amiens*, chaque fois que ce texte éveillait par des analogies, même lointaines, le souvenir d'autres ouvrages de Ruskin, et en traduisant dans la note le passage qui m'était ainsi revenu à l'esprit, j'ai tâché de permettre au lecteur de se placer dans la situation de quelqu'un qui ne se trouverait pas en présence de Ruskin pour la première fois, mais qui, ayant déjà eu avec lui des entretiens antérieurs, pourrait, dans ses paroles, reconnaître ce qui est, chez lui, permanent et fondamental. (*BA*, p. 10)

Les notes ouvrent des pistes à l'intérieur de la vaste production ruskinienne, dont le traducteur isole certains thèmes majeurs, comme l'interprétation figurale des symboles classiques, la manie étymologique, et, bien évidemment, l'architecture religieuse médiévale. Proust cite en particulier les cathédrales de Bourges – définie comme « la cathédrale de l'aubépine » (*ibid.*, p. 263) – et celle de Chartres, dont Ruskin parle ailleurs, par exemple dans *The Two Paths* (p. 260 et suivantes), *The Stones of Venice* (p. 263), *Val d'Arno* (p. 175). L'éventail de citations choisies par Proust s'ouvre petit à petit, à partir d'un rapprochement qui se fait aussi par le recours lexical : à ce propos, nous renvoyons à la note où le traducteur remarque le retour du mot 'pierre' se référant, dans les écrits de Ruskin, à la fois à Venise, à Chamonix et, enfin, à Amiens. Dans *Praeterita*, nous informe Proust, Ruskin avait écrit : « Si le jour où je frappai à sa porte le portier de la Scuola san Rocco ne m'avait pas ouvert, j'aurais écrit les *Pierres de Chamounix* au lieu des *Pierres de Venise* » (*ibid.*, p. 336). Cet aveu de la part de Ruskin ne doit pas surprendre : dans son système de pensée l'esprit des constructeurs de Venise est la continuation directe sur terre de l'œuvre de Dieu, si bien que la nature trouve dans l'architecture chrétienne son équivalent humain³⁵.

Des paysages de Chamonix à ceux de la France médiévale, le croyant respire le même air, en dépit des changements d'altitude et en vertu de l'élan vertical qui caractérise les cathédrales autant que les montagnes. À partir de cette correspondance, Proust trace les contours de la géographie

³⁵ Cf. Patricia Ball, *The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in Coleridge, Ruskin and Hopkins*, New York, London, etc., Bloomsbury publishing, 1971, p. 101: « In his practice [Ruskin] demonstrates that there is a poetry of statement and that a religious vision can be stimulated by its 'singular veracity,' feeding on the wonder of the fact as it is, rather than transforming it into a psychological symbol ».

existentielle de Ruskin. Au début de la *Bible*, le traducteur cite *Praeterita* pour montrer quelles sont les étapes fondamentales de l'itinéraire spirituel de celui-ci, masquées sous l'apparence du voyage en chemin de fer qui sert à rejoindre Amiens :

Vers le moment de l'après-midi où le moderne voyageur fashionable, parti par le train du matin de Charing Cross pour Paris, Nice et Monte-Carlo, s'est un peu remis des nausées de sa traversée, et de l'irritation d'avoir eu à se battre pour trouver des places à Boulogne, et commence à regarder à sa montre pour voir à quelle distance il est du buffet d'Amiens, il est exposé au désappointement et à l'ennui d'un arrêt du train à une gare sans importance où il lit le nom : 'Abbeville'.

Au moment où le train se remet en marche, il pourra voir, s'il se soucie de lever pour un instant les yeux de son journal, deux tours carrées que dominent les peupliers et les osiers du sol marécageux qu'il traverse (...) je ne sais guère jusqu'à quel point je pourrai arriver à faire comprendre au lecteur, même le plus sympathique, l'influence qu'elles ont eue sur ma propre vie.

Je dois ici, d'avance, dire au lecteur qu'il y a eu, en somme, trois centres de la pensée de ma vie : Rouen, Genève et Pise. (...) pour Abbeville, qui est comme la préface et l'interprétation de Rouen, j'étais déjà alors en état de la comprendre et je sentis qu'il y avait là, pour moi, accès immédiat dans un travail sain et dans la joie.

... Mes bonheurs les plus intenses, je les ai connus dans les montagnes. Mais comme plaisir joyeux et sans mélange, arriver en vue d'Abbeville par une belle après-midi d'été, sauter à terre dans la cour de l'hôtel de l'Europe et descendre la rue en courant pour voir Saint-Wulfran avant que le soleil ait quitté les tours, sont des choses pour lesquelles il faut chérir le passé jusqu'à la fin. (*ibid.*, p. 105-106)

Il vaut la peine de s'arrêter sur ce long passage ruskinien que Proust a soudé au corps du texte de la *Bible* pour se demander quels aspects de cette réflexion sur les lieux sont mis en relation ici. Le thème de l'architecture religieuse et de son assimilation – par leur verticalité – au paysage montagneux est confirmée dans ce bref extrait, qui est tout de même coupé par Proust pour que ce rapprochement monte à la surface. Les annotations historiques, que Ruskin transforme souvent en longues digressions, sont omises, au profit de cette reconstruction géographique. Celle-ci, associée à un itinéraire religieux, est aussi sentimentale³⁶, dans la mesure où elle se forme en fonction de la narration signifiante du passé – comme il arrive dans *Praeterita*. Chez Ruskin, les lieux sont à la fois lieux de révélation spirituelle, voire mystique, et lieux de mémoire. Par conséquent, le symbolisme du lieu sera toujours accompagné par la littéralité de l'expérience individuelle. Proust peut bien parler d'une pensée spatialisée, donc, et amener l'attention du lecteur sur cet aspect en particulier de l'écriture ruskinienne. Avant même de « tirer un filet attentif d'un endroit à un autre (d'une époque à une autre) de sa

³⁶ Selon Nichols, Ruskin bâtit au cours de sa vie et dans son œuvre « a theology of holy places, a saving geography » (*op. cit.*, p. 393).

production » (*ibid.*, p. 300), Proust sait déjà que la distribution spatiale de ses théories a une valeur spécifique. En fait, il nous prévient : le vrai pèlerinage ruskinien se fait à Venise, à Amiens, à Padoue, dans tous ces lieux qu'il a à la fois aimés et intégrés dans son argumentation morale, non pas dans l'endroit où son corps est enterré. Le rapport personnel au lieu, que Ruskin cherche à stimuler dans le voyageur naturellement paresseux, constitue une partie fondamentale de cette argumentation, voire de toute sa pensée religieuse et morale.

Dans sa préface, donc, Proust perçoit les préoccupations spatiales de Ruskin qui, à différence de bien d'autres écrivains, donne à ses lecteurs tous les instruments pour le suivre dans ses voyages. Le traducteur rassure les pèlerins ruskiniens qui veulent se rendre à Amiens : « vous ne courrez pas le risque d'y être venu passer un après-midi sans avoir su le trouver dans la cathédrale : il est venu vous chercher à la gare » (*ibid.*, p. 18). Proust se réfère aux indications très précises laissées par Ruskin dans son ouvrage, où il conseille le meilleur itinéraire pour arriver devant la façade sud du transept de la cathédrale, y compris une étape pour acheter « quelques tartes ou des bonbons pour les enfants », pensée pour « l'intelligent voyageur anglais » qui fait souvent l'objet de ses moqueries (*ibid.*, p. 259, p. 105). D'ailleurs, Ruskin ne sépara jamais « les cathédrales de ce fond de rivières et de vallées où elles apparaissent au voyageur qui les approche, comme dans un tableau de primitif » (*ibid.*, p. 65), en offrant à ses lecteurs des vues d'ensemble qui vont progressivement se focaliser sur des éléments de plus en plus spécifiques. La cathédrale est donc le centre d'un *rayonnement descriptif*. Ensuite, chez Ruskin revient souvent l'idée d'une *description-palimpseste*, c'est-à-dire d'une description qui se superpose à la description d'autres lieux, liés par analogie à l'endroit décrit par l'auteur. La célèbre description du rapprochement en gondole de Venise en est un exemple :

Now we can see nothing but what seems a low and monotonous dockyard wall, with flat arches to let the tide through it;—this is the railroad bridge, conspicuous above all things. *But at the end of those dismal arches there rises, out of the wide water, a straggling line of low and confused brick buildings, which, but for the many towers which are mingled among them, might be the suburbs of an English manufacturing town.* Four or five domes, pale, and apparently at a greater distance, rise over the centre of the line; but the object which first catches the eye is a sullen cloud of black smoke brooding over the northern half of it, and which issues from the belfry of a church. It is Venice. (*CW* 9, p. 415 ; nous soulignons)

Le profil de l'Angleterre se montre souvent sous les descriptions-palimpseste de Ruskin, pour qui la parabole décadente de Venise doit servir d'exemple à son propre pays³⁷. Nous verrons que toutes ces techniques descriptives sont présentes aussi dans la *Recherche* ; à ce propos, Gérard Genette met l'accent sur la métonymie comme figure principale de l'écriture proustienne, où la reconstruction des lieux est activée à partir d'un rayonnement pluri-sensoriel : c'est ainsi que l'espace physique de Combray est réédifié à partir d'une simple madeleine, et nous avons là un exemple de l'articulation rhétorique indispensable à l'expérience spatiale dont il est question, en négatif, dans *Jean Santeuil*.

Les notes de Proust, donc, où les citations de Ruskin sont soigneusement choisies, orientent le lecteur vers une expérience spatiale de nature moderniste, où passé et présent – d'une ville comme pour Venise, de l'individu dans *Praeterita* – rompent leur linéarité. Enfin, par ses notes, Proust rend visible le lien de la *Bible d'Amiens* avec d'autres lieux et d'autres temps, en retraçant par son méticuleux travail de pêcheur la trajectoire concrète qui unit chaque lieu à un autre, et en reconstituant ainsi le paysage mémorial de Ruskin. Nous verrons que la différence la plus remarquable se fait dans un autre domaine, celui de la métaphore : Ruskin confirme Proust dans son intention de mettre en dialogue corps et esprit – espace et temps ; ce qui va les éloigner est certainement la façon dont cette rencontre se fait dans le texte. Cette escrime rhétorique fait l'objet du paratexte de *Sésame et les Lys*, que nous prenons maintenant en considération.

³⁷ Sur le rapport entre Venise et Londres chez Ruskin, Jennifer Scappettone parle d'«interférences» : « Reciprocal interference distinguishes a phenomenon I have traced throughout this chapter : the way in which the material complex of Venice—as a continual interchange of stone and water, distinguished not by contour, but by light—interferes with the production of an orderly linear chronicle. We can read as 'reciprocal' the dynamic of interference through which, as Ruskin introduces 'the entanglement of memory' into views of the nineteenth-century city, modern Venice repeatedly overruns the spatiotemporal bounds that would distinguish 'past' from 'current.' This interference is reflected at length in the ostensible opposition of England and Venice, for the "interval" between these sites, to which Ruskin insistently points, is under constant risk of collapse » (*Killing the Moonlight. Modernism in Venice*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 65).

3.3. La restitution du paysage : de *Modern Painters* à *Sésame et les Lys*

La deuxième question préalable à poser au paratexte proustien est épistémologique : qu'est-ce qui implique une traduction ? Entre la traduction et une simple lecture il y a toute la différence qui éloigne un séjour de travail d'un voyage de plaisir. On entreprend une traduction soit pour gagner de l'argent, soit pour la gloire, soit pour *comprendre*. Sans exclure la deuxième raison, qui a de toute évidence joué un rôle³⁸, la troisième nous semble consubstantielle à la décision même de s'adonner à ce labeur.

En passant d'une phase caractérisée par la réception du texte à une autre où l'on peut opérer sur le texte lui-même, l'auteur a franchi le seuil de la sémantique de l'œuvre. Le niveau des contenus est, au cours d'un travail difficile comme celui de la traduction, pris en tant qu'échantillon du réseau de significations créées par la langue d'un auteur. Toutes les remarques de Proust vont dans la direction d'une connaissance qui se fait comme dans un système fermé, qu'il est possible d'explorer par les seuls instruments linguistiques qu'on y trouve. Dans une lettre de janvier 1903, où Proust se réfère à son propre travail de traduction comme à une « reconstitution », il écrit : « Je ne sais pas un mot d'anglais parlé et je ne lis pas bien l'anglais (...) Je ne prétends pas savoir l'anglais. Je prétends savoir Ruskin »³⁹. Selon Proust, la reconstitution de la pensée d'un auteur donne accès à sa langue personnelle, qu'on peut connaître en dépit de toute barrière linguistique. Sur cette idée, il revient dans une note de *Sésame et les Lys* portant sur l'érudition, souvent nuisible, dont Ruskin fait étalage dans ses textes. Pour un écrivain, nous dit Proust, la connaissance de « son dictionnaire », c'est-à-dire du réservoir linguistique dont il se sert, est naturelle. L'exemple de Victor Hugo montre « qu'un homme de génie peut être

³⁸ Cela, avec la nécessité qu'avait Proust de montrer à ses parents la volonté de trouver une occupation convenable après l'échec de l'emploi à la Bibliothèque Mazarine (cf. William C. Carter, *Marcel Proust. A Life*, New Haven, London, Yale University Press, 2000, p. 293 ; Benjamin Taylor, *Proust*, New Haven, London, Yale University Press, 2015, p. 65).

³⁹ Lettre à Constantin de Brancovan de janvier 1903, *Corr.* III, p. 220-221. Suivant l'anecdote racontée dans la même lettre, Proust défend le choix d'avoir entrepris ce travail après avoir entendu le destinataire exprimer des doutes sur son anglais et, donc, sur la qualité de sa traduction.

érudit » (*SL*, p. 94), mais que son talent n'est qu'une forme d'improvisation sur un clavier commun, qu'il garde en lui sans y penser vraiment pendant qu'il écrit :

en effet un grand écrivain sait son dictionnaire et ses grands écrivains avant d'écrire. Mais en écrivant il ne pense plus à eux, mais à ce qu'il veut exprimer et choisit les mots qui l'expriment le mieux, avec le plus de force, de couleur et d'harmonie. Il les choisit dans un vocabulaire excellent, parce que c'est celui qui, dans sa mémoire, est à sa disposition, ses études ayant solidement établi la propriété de chaque terme. (*ibid.*, p. 94)

Comme nous avons déjà suggéré plus haut, la pensée ne se subordonne pas à la langue. Il n'y en a pas besoin, parce que les pensées formant l'œuvre d'art sont des pensées qui « élisent elles-mêmes à tout moment, fabriquent et retouchent la forme nécessaire et unique où elles vont s'incarner » (*ibid.*, p. 85). Le lien direct entre le mot et la pensée met à l'abri de toute hiérarchisation, puisque « l'écrivain de premier ordre est celui qui emploie les mots mêmes que lui dicte une nécessité intérieure, la vision de sa pensée à laquelle il ne peut rien changer » (*ibid.*). Dans cette annotation Proust renoue les fils entre la dimension discrète du langage et la dimension spirituelle des contenus de l'œuvre d'art – des contenus et non pas des idées, terme qui serait trop platonicien. La révolte proustienne contre Ruskin est engendrée par l'incapacité de celui-ci de respecter cette non-hiérarchie, d'où son « insincérité intellectuelle » (*ibid.*, p. 89). Le souci d'érudition de Ruskin – que Bréal, comme nous l'avons vu, aurait critiqué avec Proust – renvoie à l'oreille du disciple une fausse note. De cette fausse note, il reconstruit à rebours, du langage au contenu, les véritables limites de la pensée de Ruskin, qui sont à la fois des limites et des promesses de richesse : d'une part l'écrivain anglais cherche l'effet d'une continuité absolue entre matière et esprit, incarnée par les apôtres en pierre de nos jours, les cathédrales ; de l'autre, il se laisse transporter par leur littéralité, qui devient la source d'un plaisir purement intellectuel, dénué de réalité. Pour Proust, le rapport de Ruskin au langage figuré se fait synthèse de ce court-circuit, et c'est sur le dispositif rhétorique qui l'intéresse le plus que le traducteur se concentre dans sa critique de *Sésame et les Lys* : la métaphore.

Vue en perspective, la métaphore ruskinienne⁴⁰ suit un cours de dégénérescence qui atteint, dans *Sésame et les Lys*, son point culminant. Au début, il y a la prose riche d'invention de *Modern Painters I et II*, où la description de la nature, médiatisée surtout par les toiles de Turner, déborde du domaine de la simple peinture verbale du paysage pour errer dans le territoire de l'ekphrasis et du sacré. Dans certaines descriptions ruskiniennes de cette époque, la métaphorisation par le recours à un vocabulaire religieux est la forme nécessaire qu'assume le style lorsque le langage ne tient plus au rythme de la révélation. Il est évident que, dans la description de la nature, la simple reproduction mimétique de la réalité n'est plus suffisante.

Le procédé analogique est sans doute l'élément essentiel du style du premier Ruskin et il est dans la plupart des cas appliqué à la métaphorisation du paysage, raison pour laquelle nous l'analysons ici. Il en suit la centralité de la notion d'imagination. Parmi les trois types d'imagination distingués par Ruskin, il y a l'imagination analytique, qu'il décrit comme la faculté qui permet de saisir une vérité spirituelle à travers la combinaison signifiante des éléments représentés dans l'œuvre d'art. Cette méthode est appliquée à la *Crucifixion* (1575) de Tintoret, où deux exigences communicatives coexistent dans l'espace de la toile : la présence du corps du Christ renvoie à un contenu atemporel et iconique, alors que la foule donne l'impression d'un mouvement narratif⁴¹. Ruskin explique que Tintoret, en demandant l'aide de l'observateur pour que cette tension se manifeste, a recours à un réalisme non de circonstance, ni formel, mais dicté, au contraire, par la vérité même du sujet. L'exemple de Tintoret, qui est élevé ainsi au rang de Turner par son imagination analytique ou pénétrative, montre la complexité dans la construction du sens ultime de l'art et de la vérité, un sens

⁴⁰ Différence stylistique qui marque un passage très important dans la production de Ruskin : « Sur son propre usage de la métaphore, Ruskin fondait la différence qu'il reconnaissait entre son style de jeunesse dans la prose poétique et celui de la maturité : le premier, comme il est naturel, plus gai et spontané que celui de ses ouvrages de l'âge mur, étant donnés aussi le changement dans le choix du sujet et l'adaptation à celui-ci des moyens expressifs » (Claudia Ruggiero Corradini, *Saggio su John Ruskin : il messaggio nello stile*, Firenze, Olschki, 1989, p. 93). Notre traduction.

⁴¹ Cf. analyse de la *Crucifixion* de Tintoret dans *Modern Painters II* (CW 4, p. 270-271).

qui franchit nécessairement le seuil du transcendant et de l'atemporel pour se dévoiler dans le monde sensible. Dans la *Crucifixion*, Ruskin trouve un point de soudure entre la nature iconographique du sujet et la narration réaliste de la scène dans la présence de cet homme qui, sur le fond, derrière la croix, donne de l'avoine à un âne tout en regardant le Christ. La participation aux deux dimensions à la fois fait de ce personnage le centre de la composition, d'où rayonne le sens du tableau. Ruskin ne se réfère pas à un point concret de l'œuvre – nous pouvons plutôt penser à un point de fuite mentale, qui révèle la sémantique des éléments représentés. Dans d'autres textes, l'instrument principal de l'imagination analytique est sans doute la couleur, surtout dans les tableaux de Turner. L'exemple le plus parfait de *rayonnement chromatique* laissé par le peintre anglais est *The Slave Ship*, dont Ruskin propose une interprétation dans le premier volume de *Modern Painters*. La description que l'écrivain en fait montre clairement que dans la critique ruskinienne l'idée d'imitation est supplantée par celle d'une réinvention⁴². En fait, l'artiste a comme objectif de réinventer, à travers les instruments de la peinture, la présence de Dieu dans la nature. Dans ce cas, l'instrument choisi par Turner est la couleur.

The Slave Ship « is a sunset on the Atlantic, after prolonged storm »⁴³. L'attention de Ruskin s'arrête alternativement sur le mouvement des nuages et sur la houle qui soulève la surface de l'océan. L'interaction de ces masses agitées engendre des effets de lumière (le soleil dans son dernier rayonnement avant que la nuit tombe constituant le centre de la scène coupée en deux), dont Ruskin énumère toutes les teintes visibles, du coin sombre qui annonce le crépuscule à la couleur résultant de l'interpénétration des vagues et des effilochements des nuages dans le ciel. Voyons la première partie de cette description, qui commence par le jugement glorieux de l'exploit artistique de Turner :

⁴² À propos du pouvoir d'invention et de *recréation* de l'imagination, nous renvoyons à la théorie de l'imagination secondaire de Coleridge, dans sa *Biographia Literaria* : « The secondary Imagination I consider as an echo of the [primary], co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate: or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital* even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead » (Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, London, Toronto, New York, J. M. Dent and son, E. P. Dutton, 1930, p. 159-160).

⁴³ Le titre complet est le suivant : *The Slave Ship: Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying - Typhoon coming on* (1840).

But, I think, the noblest sea that Turner has ever painted, and, if so, the noblest certainly ever painted by man, is that of the *Slave Ship*, the chief Academy picture of the Exhibition of 1840 ... the storm is partially lulled, and the torn and streaming rain-clouds are moving in scarlet lines to lose themselves in the hollow of the night. The whole surface of sea included in the picture is divided into two ridges of enormous swell, not high, nor local, but a low broad heaving of the whole ocean, like the lifting of its bosom by deep-drawn breath after the torture of the storm. (*CW* 3, p. 571)

Ruskin introduit comme premier élément du paysage les nuages gros de pluie, qui désencombrent le ciel après avoir apporté l'orage. Ils disparaissent dans l'obscurité de la nuit, s'y perdant dans une continuité spatiale et une progression chromatique ininterrompue. Puis Ruskin passe à la mer, ouverte en deux par la lumière, regonflée dans deux grandes arêtes. Pour les définir, Ruskin emploie le mot « ridges », détail du paysage qui se réfère généralement aux montagnes. C'est à ce point que l'auteur a recours à un mot au sens double, « heaving » : il indique avant tout un « soulèvement » ; son acception métaphorique se réalise juste après, par la similitude qui suit ; celle-ci active le sème lié à la respiration, c'est-à-dire le mouvement accentué de la poitrine successivement à un effort (dans ce cas la douleur physique causée par la torture de la tempête). Il continue : « Between these two ridges the fire of the sunset falls along the through of the sea, dyeing it with an awful but glorious light, the intense and lurid splendour which burns like gold, and bathes like blood » (*ibid.*, p 571-572). Le chromatisme se réalise ici à travers un procédé métaphorique : la source est la lumière du soleil couchant, assimilée au feu et au sang ; le verbe « dyeing » rend la couleur projetée sur les autres éléments du paysage le résultat de l'action de celle-ci, tandis que la splendeur finale est décrite par deux comparaisons. La stratégie est celle d'alterner le chromatisme au mouvement, ce qui annonce le passage à une réflexion d'ordre spirituel :

Purple and blue, the lurid shadows of the hollow breakers are cast upon the mist of night, which gathers cold and low, advancing like the shadow of death upon the *guilty* ship as it labours amidst the lightening of the sea, its thin masts written upon the sky in lines of *blood*, girded with *condemnation* in that fearful hue which signs the sky with horror, and mixes its flaming flood with the sunlight, and, cast far along the *desolate* heave of the *sepulchral* waves, incarnadines the multitudinous sea. (*ibid.*, p. 572-573 ; nous soulignons)

Ruskin attribue à Turner une intention morale : les vagues avancent comme l'ombre de la mort sur le navire coupable et les mâts s'étalent comme des lignes de sang. Il ne s'agit plus de la simple objectivation du paysage et un effort interprétatif ultérieur est requis de l'observateur. L'atmosphère

devient d'une inéluctable gravité (« fearful hue which signs the sky with horror »), et les vagues se transforment dans la dernière demeure possible pour le navire et ses matelots (« sepulchral waves »). L'extrait se clôt sur la célébration de la composition du peintre, qui rend justice au sujet noble par excellence, « the power, majesty, and deathfulness of the open, deep, illimitable sea » (*ibid.*, p. 573) : la mer se prolonge idéalement au-delà de l'espace physique de la toile, elle se développe en ampleur, horizontalement, et en profondeur, verticalement. Elle rayonne dans tous les sens à partir d'une source, comme Turner cherche à nous faire voir en prenant comme foyer de la composition le soleil, situé au centre du tableau. Chez Ruskin, la « radiance » est la marque de l'extase et, par conséquent, de l'aveuglement qui suit une observation fixe, prolongée, analytique.

Nous pouvons conclure que l'espace représenté dans les toiles de Turner n'est pas une *mimesis* de la nature. Le déploiement des moyens artistiques vise, selon Ruskin, à émettre une sentence morale, à réintégrer le divin dans la nature. L'exemple fourni par *The Slave Ship* pourrait être accompagné de bien d'autres, qui démontreraient que la prose de Ruskin se replie souvent sur elle-même, sur ses motifs dominants, sur les petites obsessions micro-textuelles qui cèlent les bases d'un plan structural de grande profondeur. La nécessité d'enserrer dans la « piece of tapestry » (*CW* 35, p. 367-368) de son écriture à la fois langue de spécialité (fondant la crédibilité de l'orateur), esthétique, religion et morale (but de son œuvre), mène Ruskin à rompre la ligne du discours. C'est le correspondant linguistique de ce que Turner essaie de faire dans l'art figuratif : le texte s'hypertrophie (et quelquefois manque de s'écrouler) dans l'effort de tout contenir, au niveau syntaxique et sémantique. Ainsi, toutes les ressources de la langue sont-elles mises à l'épreuve du bond métaphysique, et leur pouvoir d'évocation testé dans le domaine du sacré.

Surtout dans les premiers écrits de Ruskin, l'attribut chromatique appliqué à la description de l'espace a une portée symbolique de caractère religieux. Ce trait de son style revient par exemple dans

une description de la campagne autour de Rome, dans le chapitre « Of truth of clouds », tiré de *Modern Painters I*. Comme pour *The Slave Ship*, les couleurs qu'il privilégie sont celles du ciel enflammé :

The noonday sun came slanting down the rocky slopes of La Riccia, and their masses of entangled and tall foliage, whose autumnal tints were mixed with the wet verdure of a thousand evergreens, were penetrated with it as with rain. I cannot call it colour, it was conflagration. Purple, and crimson, and scarlet, like the curtains of God's tabernacle, the rejoicing trees sank into the valley in showers of light, every separate leaf quivering with buoyant and burning life; each, as it turned to reflect or to transmit the sunbeam, first a torch and then an emerald. (*CW* 3, p. 279)

Ruskin demeure fidèle à la Bible : pourpre, cramoisi et écarlate sont effectivement les couleurs des draps qui recouvrent le tabernacle dans l'Exode⁴⁴ et gardent donc toujours chez l'écrivain anglais un certain degré de symbolisme. Ces couleurs ne sont jamais que de simples attributs réalistes. Selon Finley, les couleurs sont à reconduire aux typologies interprétatives. En particulier, « color is the 'type' of love in a complex of senses, but principally because it participates in the typology of nature, a figurative system integral to the canon-binding *figura* of biblical narrative »⁴⁵. Par conséquent « the sacrality of colors exists »⁴⁶, et cette sacralité les déplace sur un plan symbolique plutôt que métaphorique. C'est Ruskin lui-même qui explique dans un passage de *Modern Painters IV* en quoi consiste cette sacralité, et quelle est sa raison d'être :

the ascertainment of the sanctity of colour is not left to human sagacity. It is distinctly stated in Scripture. I have before alluded to the sacred chord of colour (blue, purple, and scarlet, with white and gold) as appointed in the tabernacle; this chord is the fixed base of all colouring with the workmen of every great age. (*CW* 6, p. 69)

Dans le chapitre « Of truth of clouds », ce symbolisme est rendu encore plus évident par la mention au mot « Shekhina », qui, en hébreu, se réfère à la présence physique de la divinité et qui, du point de vue théologique, ne devrait pas avoir de représentation visible. Dans le passage qui suit, le discours est tout d'abord esthétique, puis il déborde, comme nous l'avons déjà vu, dans la transcendance :

Where Poussin or Claude has three similar masses, nature has fifty pictures, made up each of millions of minor thoughts; fifty aisles, penetrating through angelic chapels to the Shechinah of the blue; fifty hollow ways among bewildered hills, each with its own nodding rocks, and cloven precipices, and radiant summits, and robbing vapours, but all unlike each other, except in beauty, all bearing witness to the unwearied, exhaustless operation of the Infinite Mind. Now, in cases like these especially, as we observed before of general nature, though it is

⁴⁴ « Then all the gifted artisans among them who worked on the tabernacle made ten curtains woven of fine linen, and of blue, purple, and scarlet thread; with artistic designs of cherubim they made them » (Exode, 36 :8).

⁴⁵ Stephen C. Finley, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 237.

altogether hopeless to follow out in the space of any one picture this incalculable and inconceivable glory, yet the painter can at least see that the space he has at his command, narrow and confined as it is, is made complete use of, and that no part of it shall be without entertainment and food for thought. If he could subdivide it by millionths of inches, he could not reach the multitudinous majesty of nature; but it is at least incumbent upon him to make the most of what he has, and not, by exaggerating the proportions, banishing the variety, and repeating the forms of his clouds, to set at defiance the eternal principles of the heavens—fitfulness and infinity. (CW 3, p. 381)

Dans le passage ci-dessus, Ruskin attribue l'adjectif « radiant » aux sommets des masses nuageuses qui encombrant le ciel, en associant à leur forme des effets de lumière particuliers. Le syntagme où il est inséré fait partie d'une métaphore élaborée qui porte la simple description à basculer dans le domaine religieux. Tout se passe comme si l'image évoquée était si puissante que l'auteur n'arrive pas à contenir le bonheur qui en dérive, et l'au-delà de la nature se décèle. Alors, les formes deviennent des pensées, après quoi l'image de la création comme édifice religieux contenant la présence de Dieu est évoquée (« aisles...angelic chapels...Shechinah of the blue »). Nous assistons ainsi à une spatialisation qui rend le bonheur exprimable.

Nous avons vu que Proust aussi avait abordé la rhétorique des lieux à travers le langage religieux dans *Jean Santeuil*. Il ne s'agit pas ici d'une question de croyance, bien sûr. Stéphane Chaudier a bien souligné que son apprentissage ruskinien « se fonde sur une foi et une éthique chrétiennes que Proust reconnaît lucidement ne pouvoir partager »⁴⁷. Cependant, le Ruskin du cycle de *Modern Painters* peut être considéré comme le premier maître coloriste de Proust, qui a montré à son disciple que la description du paysage est le résultat de la superposition de plusieurs couches de signification. L'espace peut donc, par analogies successives, ouvrir à une transcendance, sens ultime de la typologie descriptive pour Ruskin.

La sensibilité de celui-ci pour la stratification sémantique fait l'objet d'une longue note de Proust dans *Sésame et les Lys*, ouvrage où l'exubérance rhétorique de Ruskin est mitigée. Il s'agit du commentaire sur l'épigraphe du texte, celle relative à la graine de sésame qui conduit à la connaissance.

⁴⁷ Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 401. Il ajoute que le seul enfer proustien est « affectif », non pas certainement théologique (p. 383).

Proust définit cette épigraphe, tirée de Lucien, comme une « allégorie d'allégorie » (*SL*, p. 61), activant trois sens à la fois : « la lecture qui ouvre les portes de la sagesse, le mot magique d'Ali Baba et la graine enchantée » (*ibid.*), sans compter le sens littéral de nourriture. La reprise finale de l'épigraphe⁴⁸ constitue pour le traducteur la marque non d'une composition raisonnée mais de la permanence des mêmes préoccupations, comme des points de repère que l'auteur suit dans sa démarche. Pour Proust, l'effet est celui d'une « unité plus réelle que l'unité de composition » (*ibid.*, p. 62), qui « impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir magnifiquement étagé » (*ibid.*, p. 63) jusqu'à une nouvelle citation finale où tous les sens sont repris. Proust reconnaît le charme de cette multiplication de sens mais se méfie aussi de l'idolâtrie linguistique qu'elle présuppose.

Le traducteur montre cette méfiance spécialement par rapport à la construction des métaphores. L'aspect purement associatif des métaphores du dernier Ruskin, de leur sémantique aléatoire, constitue au contraire la grande préoccupation de Proust traducteur de *Sésame et les Lys*. Si la *Bible d'Amiens* avait été la source, ou le corroborant, de l'image privilégiée de la cathédrale, ici toute image créée par le maître semble fautive, insincère. Proust développe cette réserve dans une note très longue, par laquelle il commente la métaphore ruskinienne qui veut que l'on préfère s'entretenir avec des rois et des reines, et non avec une femme de chambre ou bien un garçon d'écurie (*ibid.*, p. 78-79), les premiers étant tout simplement ceux qu'il juge comme les bons livres. Le traducteur se rend compte immédiatement du problème de cette métaphore : Ruskin lui-même ne trouverait pas vrai ce sur quoi se fonde cette métaphore touchant aux livres que nous devrions préférer. L'auteur cherche à suggérer une idée de grandeur à travers des choses qui « ne la possèdent pas en réalité » (*ibid.*, p. 79). Proust cite Maeterlinck lorsqu'il écrit qu'« il n'est pas indifférent de vivre au milieu d'images fausses, alors même que nous savons qu'elles sont fausses. Les images trompeuses finissent par prendre la place des idées

⁴⁸ « Là vous verrez avec Lui les petites vrilles de la vigne que sa main conduit ; là vous verrez éclater les grenades où sa main a caché la graine couleur de sang, et plus encore », etc. Proust renvoie cette image au *Cantique des cantiques*.

justes qu'elles représentent » (*ibid.*, p. 80). Le choix de l'image est donc crucial, et non seulement décoratif. Il précise à la fin de la note, pourtant, que « la beauté du style est au fond irrationnelle » (*ibid.*, p. 82), ce qui montre que l'image de Ruskin peut être belle encore qu'insincère. La même critique revient quelques pages après, avec la métaphore de l'armorial, qui associe les mots nobles avec le sang noble, en découpant ainsi une sorte d'aristocratie au sein du vocabulaire. Proust semble donc être à la recherche d'images différentes, qui soient belles et vraies en même temps, en continuité avec les données du réel.

Enfin, Ruskin lui a montré la voie de la symbolisation⁴⁹ du paysage comme accès préférentiel à la dimension spirituelle, à travers la médiation de l'art et du langage sacré : il s'agit d'une voie rhétorique où il ne faut pas mêler la substance de la chose et du mot. Il ne peut y avoir de *littéralité* dans le rapport entre ces deux éléments – c'est bien la leçon du héros de la *Recherche* lorsqu'il se penche sur « l'âge des choses » après le leurre des noms ; toutefois, la nécessité de leur rapport est imposée par la pensée de l'auteur. Avec Lemaître nous pouvons dire que « [l]'esthétique devient chez Proust, comme chez Ruskin, une métaphysique »⁵⁰, et que la description du paysage a un rôle fondamental en ceci.

Le lieu qui prend forme au sein de l'esthétique de Proust est la Shekhina profane de l'esprit : une construction rhétorique personnelle, qui, s'émancipant du symbolisme chrétien conventionnel adopté par Ruskin, devient métaphore – vision unique qui guide l'artiste dans la création d'un monde sensible marqué par « l'empreinte de ce Dieu qui s'est dérobé »⁵¹. Alors que dans *Jean Santenil* le discours religieux était (parfois ironiquement) traité en cliché stylistique, la lecture et la traduction de Ruskin le ramène à la vie en l'appliquant à la description du paysage – point de fuite dans le cadre de

⁴⁹ Nous hésitons pourtant dans la terminologie : le symbole ruskinien suit le modèle médiéval d'un rapprochement fondé sur la similarité, même conceptuelle, des deux termes de la symbolisation. Il s'agirait plus généralement d'un procédé analogique, dont les conditions seront renégociées par Proust.

⁵⁰ Henri Lemaître, *Proust et Ruskin*, Toulouse, Privat-Didier, 1944, p. 395.

⁵¹ Stéphane Chaudier, *op. cit.*, p. 502.

l'expérience spatiale vers la dimension de l'intériorité et du temps. La fréquentation d'Elstir, le personnage le plus ruskinien de tous dans la *Recherche*, avec son attention anti-intellectuelle pour l'impression qui nous laisse la contemplation du réel, permet au héros de saisir « les rares moments où l'on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement » (*RTP* II, p. 192). L'interprétation de cet adverbe central dans la pensée de Proust, 'poétiquement', fait l'objet des volumes qui suivent, où cette poéticité est mise au service d'un projet esthétique plus vaste.

Notre analyse a démontré que Proust avait remarqué dans le style de Ruskin la présence d'une pensée géométrique apportant une épaisseur psychologique à l'écriture – hypothèse corroborée par les associations multiples que Proust propose au fil des années entre ces deux disciplines, géométrie et psychologie. En premier lieu, le traducteur relève dans les textes de Ruskin la fascination pour les cathédrales comme lieux métaphoriques de l'interprétation, même si conventionnelle comme pouvait l'être au Moyen Âge ; deuxièmement, un même intérêt pour la reconstruction d'une géographie à partir des données psychologiques individuelles ; enfin, la présence de la structure géométrique du rayonnement, associée à un procédé analogique qui attribue une valeur symbolique au chromatisme – modèle fondamental de métaphorisation de la description spatiale.

Il est maintenant intéressant de remettre en perspective les conclusions tirées des chapitres précédents. Nous avons vu que le style de *Jean Santeuil* passe à travers l'expérience spatiale comme il passe à travers la rhétorique, c'est-à-dire sans leur permettre de participer vraiment à la construction du sens. Pour Proust forme et contenu demeuraient, dans la pratique, encore séparés, ainsi que l'espace et l'intériorité. C'est leur assimilation au niveau du langage qui le poussera à concevoir une métaphore fondatrice, ayant à l'un des deux pôles l'espace, à l'autre tout ce qui est par définition inépuisable, donc ineffable. Nous avançons que la correspondance que Bréal voyait entre l'organisation de la pensée et

l'organisation du langage a aidé ce processus d'assimilation et que, étendue sur la totalité du roman, cette métaphorisation constitue le point de raccord entre le contenu et la forme du texte, entre une métaphysique du temps et la phénoménologie du réel. Ayant comme base ce procédé analogique, Proust retouche sa géographie existentielle, encore lacunaire dans *Jean Santeuil*. Nous avons dit que les conditions mêmes de cette cartographie du vécu sont dictées par une pensée géométrique, notamment le rayonnement à partir d'un centre affectif, stimulé par l'impression et, donc, la mémoire. Celle-ci présente donc plusieurs points de raccord avec l'écriture spatialisante de Ruskin. Ainsi Proust procède-t-il à créer son propre système de signification par lequel il a enrichi la portée sémantique de l'espace. Ce système se fonde sur une association métaphorique en deux temps. Nous commencerons par montrer la métaphorisation de l'espace en action dans la *Recherche*, dans la forme ruskinienne par excellence de la description du paysage.

Chapitre 4

La métaphorisation de l'espace dans la *Recherche* : la description du paysage

« la carta geografica (...) un formidabile dispositivo ontologico, un silenzioso strumento per la definizione implicita, dunque non sottoposta a riflessione, della natura delle cose del mondo. »

Franco Farinelli, *Geografia*

4.1. Le paysage : définitions et points d'entrée

Si la typologie descriptive est déterminante dans le système de signification ruskinien et que, comme nous le soutenons, celui-ci offre un modèle de description spatiale pour le jeune Proust, il faut maintenant nous concentrer sur cette même pratique textuelle dans la *Recherche*. En particulier, au centre de notre analyse, il y aura le paysage. Notion transversale touchant à plusieurs disciplines, le paysage reste difficile à définir, de telle sorte qu'il a fait l'objet, pendant les siècles, d'une remarquable stratification de sens.

La définition de paysage de Cosgrove et Daniels est la pierre de touche de nombreuses études à ce sujet et nous fournit le point de départ de notre analyse : « A landscape is a cultural *image*, a *pictorial* way of representing, structuring or symbolizing surroundings ». En effet, les deux auteurs affirment qu'il s'agit plutôt d'une image – non de la chose représentée, ou de la portion d'espace physique, par rapport à laquelle il y a évidemment un rapport analogique – et que la notion de paysage se lie à un modèle représentatif qui est celui de la peinture. Les rapports entre histoire de l'art et géographie dans la définition de paysage jouent un rôle fondamental dans notre perception de cet espace chargé de

¹ Denis E. Cosgrove, Stephen Daniels (éds.), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1988, p. 1. Nous soulignons.

sens : est-ce déjà une notion esthétique à la base ? Le paysage existe-t-il en dehors de sa représentation ?

Une *image*, telle que Cosgrove et Daniels la décrivent, devient dans un texte écrit un *discours*. Chenet-Faugeras arrête son attention sur le paysage comme pratique discursive, en s'intéressant en particulier à l'aspect sémantique de cette conception : « Le paysage est au cœur de la crise du référentiel et de la dérive des signifiants qui en résulte. Sa fonction référentielle est secondaire, si ce n'est pour produire la fameuse illusion largement utilisée dans le roman réaliste »². D'après cette définition, le paysage impliquerait par son existence même une stratification rhétorique : on ne peut jamais décrire un paysage de façon complètement neutre, voire il est légitime de se demander s'il préexiste à cette discursivité.

Pour Assunto, « le paysage est un espace qui fait l'objet d'une expérience esthétique » et, par conséquent, « la représentation d'un paysage, c'est la représentation d'espace »³, impliquant ainsi une raison d'être au-delà de la simple représentation. De même, pour Malcolm Andrews, « landscape (...) is mediated land, land that has been aesthetically processed »⁴. Cauquelin, en s'opposant à une vision purement picturale du paysage, souligne qu'on ne peut pas reléguer celui-ci au domaine de l'art, parce qu'il s'insinue dans une variété d'activités humaines. De plus, en se référant à Aristote, elle parle du rapport entre paysage et nature à l'aide de la rhétorique, comme de la combinaison de deux pratiques, *homoïesis* et *poïesis*. Plus spécifiquement, il ne peut pas y avoir d'identité mimétique entre paysage et nature, mais il faut considérer le premier comme imitation d'un simple mode de production ; cela produit une relation d'homonymie pour laquelle l'image et la chose représentée ont un même nom qui

² Françoise Chenet-Faugeras, « Le paysage comme parti pris », A. Roger (éd.), *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 275.

³ Rosario Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Milano, Novecento Editore, 1973, p. 6. Notre traduction.

⁴ Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 7.

désigne deux objets différents. Pour qu'il y ait homonymie, donc un objet différent, il faut aussi une *poiesis*, une activité de création.

Nous verrons que toutes ces questions sont au cœur du traitement proustien du paysage : la réflexion entre chose et image, mentale avant et artistique après, caractérise le parcours qui conduit à l'élaboration d'une théorie du paysage dans la *Recherche* ; cette relation est médiatisée par le recours au comparant pictural, couche de rhétorique qui gouverne presque toujours l'appréhension du paysage ; la médiation picturale met en discussion la pure référentialité de la description paysagère, et ouvre la voie à l'analyse des autres fonctions que celle-ci a dans le récit ; enfin, le texte proustien prend position par rapport à la question de l'existence du paysage au-delà de l'expérience esthétique que le sujet en a, en attribuant ainsi à cet objet complexe un relief philosophique.

En ce qui concerne notre définition du paysage proustien, la lettre du texte garde comme d'habitude son importance à côté de la théorie, et témoigne en général d'un éloignement progressif du roman réaliste, reproduisant l'éloignement que la langue elle-même crée entre les termes « paysage » et « pays » : un bref survol étymologique nous dit que « paysage » signifie littéralement « étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble »⁵. Ce terme garde une certaine ambiguïté, puisque le suffixe *-age* sert à la fois « à former des ensembles », comme dans les mots « feuillage » et « visage » (ensemble de feuilles et ensemble de traits de la figure), ou bien « il désigne l'activité humaine correspondant aux verbes utilisés » (comme « labourage », du verbe « labourer ») ; ainsi le terme « paysage (...) serait aussi bien l'action de percevoir le pays que l'observation des traits qui le caractérisent ». Nous verrons que dans la poétique proustienne du paysage action et description sont étroitement liées. En vertu de cela, la description du paysage chez Proust n'est certainement pas le moyen d'atteindre un effet de réalisme. Elle problématise, au contraire, le modèle mimétique hérité de

⁵ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales ; URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/paysage>. Dernière visite : mars 2020.

⁶ Charles Avocat, « Approches du paysage », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 57, n. 4, 1982, p. 334.

la tradition romanesque par la métaphorisation constante de la donnée spatiale. *La métaphore est elle-même action et description à la fois.*

La description du paysage est donc le moment stylistique auroral d'une poétique qui creuse une distance formelle nette par rapport au passé. Dans cette perspective, la description est à considérer non comme unité stylistique indépendante, mais comme *descriptif*, selon la terminologie de Philippe Hamon, c'est-à-dire comme procédé structural, inséré dans le mouvement général du récit⁷. Le descriptif appliqué au paysage vise non seulement à favoriser une identification entre lieu et souvenir par le biais d'une appréhension polysensorielle du monde⁸, mais à dépasser la conception même de lieu telle qu'elle se définit, comme nous l'avons analysé, à la fin de *Du côté de chez Swann*. Le lieu ainsi conçu, en fait, ne constituerait que l'isolement d'une donnée affective, alors que le roman proustien se fonde sur la tentative de créer un *réseau spatial relationnel* qui s'étend sur une surface non plus horizontale mais verticale.

La représentation d'un espace de nature géographique, entendue donc comme « réduction du monde à une table », ne reste qu'à l'extérieur de la conscience¹⁰. Pour représenter un espace se déployant aussi verticalement, il faut s'inspirer d'un modèle alternatif. C'est dans l'articulation de ce passage que se croisent les savoirs tirés de la géographie, science de la représentation de l'espace, de l'histoire de l'art et de l'analyse textuelle : dans sa vocation encyclopédique, le roman met en pratique des modèles représentatifs différents, qui traversent le spectre de la conscience en entier, de

⁷ Pour une distinction terminologique entre « description » et « descriptif », voir l'introduction du volume de Philippe Hamon, *L'Analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

⁸ Lu dans cette perspective, le texte proustien s'ouvre à des analyses qui rentrent dans l'action de la géocritique, particulièrement attentive à cet aspect de notre rapport au monde : « C'est que le rendu sensible d'un lieu dans le texte se manifeste par le biais de tropes, de figures, de constructions énonciatives qui mettent en valeur son appréhension sensorielle. L'insistance sur l'ensemble de la palette sensorielle ou bien sur la corporéité ouvrirait alors au rendu stylistique de l'expérience sensible d'un lieu » (Davide Vago, « Quelques remarques sur la notion de 'lieu' en éco-poétique », *Nouvelle Fribourg*, novembre 2019 ; URL : <http://www.nouvellefribourg.com/universite/quelques-remarques-sur-la-notion-de-lieu-en-ecopoetique/>. Dernière visite : mars 2020.

⁹ Définition de géographie donnée par Franco Farinelli dans son manuel (*Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 27).

¹⁰ Il ne s'agit que de la représentation des « choses que l'on voit » (*ibid.*, p. 27).

l'observation objective à l'épanouissement de l'imagination. Ce continuum de savoirs et de pratiques participe à la construction d'une poétique du paysage.

Comme le rappelle le géographe Franco Farinelli, les Grecs utilisaient aussi le substantif « Ctón », et non seulement « Gé », pour indiquer la terre. Ce mot se réfère à la partie souterraine, invisible, obscure de la planète. La représentation chthonienne rend compte donc du développement vertical de l'espace¹¹. C'est ce type de représentation que Proust recherche dans son roman : à partir des instruments de la géographie, il s'interroge sur la possibilité d'un modèle représentatif non plus horizontal, mais vertical, qui soit métaphorique de l'intériorité, et qui, fondant sa validité sur un savoir scientifique, permette le plein essor de la faculté artistique par excellence, l'imagination.

D'abord, notre objectif est d'établir la centralité de la description du paysage dans la doctrine stylistique de Proust. Le genre textuel de la « vue », bien que stimulé par le regard érotisant du héros, acquiert dans la *Recherche* une valeur spirituelle, si bien que l'on peut parler d'une métaphysique laïque se développant autour du motif paysager. Dans la deuxième partie du chapitre, nous nous occupons de décrire la naissance du paysage proustien en parcourant les étapes qui conduisent le héros de l'idéalisation du lieu à partir du nom à la découverte effective du pays, pour arriver enfin à l'institution du paysage comme espace relationnel. Après avoir énoncé les conséquences philosophiques d'une telle conception, nous mettons l'accent sur les implications ontologiques de la description paysagère : celle-ci témoigne des deux procédés de l'*homoïesis* et de la *poïesis*, par lesquels le réel commence effectivement à exister dans l'esprit. C'est cette pertinence spirituelle qui permet de passer de la perception horizontale du lieu, à la relation verticale que les lieux entretiennent dans la conscience. Proust clarifie la nature langagière de cette projection par le passage d'une métaphore fondée sur un principe

¹¹ Cf. *ibid.*, p. 16. C'est dans son sens général de « vertical » que nous utilisons ici l'adjectif « chthonien ».

métonymique de contiguïté à un autre type de métaphore, spatiale elle aussi, mais impliquant la possibilité de se libérer du référent spatial.

4.2. Une métaphysique du paysage

4.2.1. La fenêtre, cadre du désir érotique

Paysage et style sont liés dès les premières expériences spatiales du héros à Combray dans le motif de la naissance du désir sexuel. Ce désir, suivi par une première forme de plaisir, se manifeste notamment dans la scène d'onanisme se déroulant « dans le petit cabinet sentant l'iris » de la maison de Combray. Ici, en regardant le donjon de Roussainville « au milieu du carreau de la fenêtre entrouverte », le héros pratique un acte de masturbation après lequel il laisse « une trace naturelle comme celle du colimaçon » (*RTP I*, p. 156), référence à l'éjaculation qui en suit. L'excitation sexuelle est déclenchée par une rêverie qui passe littéralement par la croisée de la fenêtre, au-delà de laquelle il y a au moins la possibilité d'entrevoir la femme désirée.

Un premier aperçu du paysage, donc, est fonctionnel au développement narratif d'un fil rouge qui trouve son accomplissement final – dans le premier tome – avec la scène de Montjouvain. Lors d'une promenade du côté de Méséglise, le héros voit, toujours par la fenêtre mais, cette fois-ci, par un regard qui procède de l'extérieur à l'intérieur, Mlle Vinteuil et son amante. L'échange d'effusions devant la photographie du compositeur est décrit comme l'une des « profanations rituelles » de la figure paternelle de la part de la fille, « car son amie lui répondit par [d]es paroles qui devaient faire partie de ses réponses liturgiques » (*ibid.*, p. 160). La ritualité de la profanation, exprimée par un vocabulaire tiré du domaine religieux, vise à créer un lien entre sacralité et érotisme. Dans ce cas, un lien négatif, puisque le second entraîne plutôt une *désacralisation* de la figure paternelle. Le regard par

la fenêtre est présenté comme un acte de voyeurisme¹² qui instaure un rapport entre ces deux sphères morales et sémantiques. Par la suite, le héros est laissé à son étonnement et la forme qu'assume le plaisir est plutôt celle d'une découverte intellectuelle sur la nature du sadisme, cette « forme terrible et permanente de la cruauté » (*ibid.*, p. 163).

Un autre type de plaisir plus explicitement lié au paysage, et non seulement au dispositif narratif de la fenêtre, est celui que le héros ressent en contemplant les clochers de Martinville, observés à l'occasion d'une promenade dans la voiture du docteur Percepied. Nous soulignons dans le texte les deux éléments de la lumière et du mouvement :

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le *soleil couchant* et que le *mouvement* de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place (*ibid.*, p. 178)

Grâce aux changements de perspective que le mouvement entraîne, aux deux clochers s'en ajoute un autre, celui de Vieuxvicq, « qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux » (*ibid.*). Or, l'aplatissement – ou annulation – des distances, et la compression des éléments du paysage sur un seul plan, témoignent de la cohérence du discours avancé par Proust dans ses préfaces ruskiniennes, et jettent indirectement l'ombre de l'écrivain anglais sur sa réflexion générale à propos du traitement de l'espace. « Le déplacement » et « l'ensoleillement » causent chez le héros une impression qui devient la source d'un plaisir inattendu, semblant cacher quelque chose. Or le héros s'arrête à son sentir (« je *senta*is que je n'allais pas au bout de mon impression etc. », *ibid.*) et rejette toute intervention de la pensée rationnelle. Le paysage fait entrevoir une vérité et la voile en même temps : les clochers ne sont que des « lignes remuantes au soleil », traits de géométrie aplatis sur un plan unique avec d'autres traits à déchiffrer. Si le narrateur cherche à communiquer l'effet de cette vision, le texte rapporté qui suit –

¹² En parlant de la *Recherche*, Jacques Rancière met l'accent sur « le rapport entre fenêtre et sexualité » que les scènes de voyeurisme laissent entrevoir, comme par exemple la scène de Montjouvain (*Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2016, p. 43).

texte qui serait de la main du héros lui-même et que Proust reprend d'un article de 1907, « Impressions de route en automobile » – fait visualiser au lecteur les images que le regard de l'observateur perçoit de la voiture en mouvement. Avant d'ouvrir les guillemets du texte, c'est toujours le narrateur qui donne une indication relative à la véritable source du plaisir qui résulte de cette « vue » :

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être *quelque chose d'analogue à une jolie phrase*, puisque c'était *sous la forme de mots qui me faisaient plaisir*, que cela m'est apparu (...) je composai malgré les cahots de la voiture (...) le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que quelques peu de changements (*ibid.*, p. 179 ; nous soulignons)

Le mystère des clochers mouvants, baignant dans la lumière du soleil, n'est que leur capacité de servir de source d'inspiration pour le jeune dilettante, de suggérer des mots qui traduisent l'intense plaisir qu'il ressent. La contemplation du paysage – disposé sur un plan à deux dimensions – stimule ainsi la production de langage chez le héros, lui offrant la première occasion de se mesurer avec ses ambitions littéraires. C'est moins la beauté du paysage à le frapper, beauté qui pourrait relever d'un modèle extérieur, que la *sensation de plaisir* inexplicable qu'elle déclenche. Certes l'impression s'épanouit aussi en vertu de la beauté du paysage, mais sans que celle-ci soit la finalité ultime du travail de l'écrivain. La beauté est moins dans la chose contemplée que dans les solutions de langage adoptées et l'article fictif incorporé au récit présente en fait une remarquable densité rhétorique. Voici un extrait :

Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, *comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil*. (...) Nous poursuivîmes notre route ; nous avons déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagné quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient en signe d'adieu leurs *cimes ensoleillées*. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière *comme trois pivots d'or* et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin, qui n'étaient plus que *comme trois fleurs peintes sur le ciel* au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi *aux trois jeunes filles d'une légende*, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; etc. (*ibid.*, p. 179 ; nous soulignons)

Les images qui identifient les clochers glissent vers la personnification, au point que les rôles d'observateur et observé sont renversés pour un instant (« pour que les deux autres [clochers] pussent nous apercevoir etc. »). En revenant aux images elles-mêmes, elles n'ont pas d'explication évidente, à l'exclusion de la comparaison avec les oiseaux, eux aussi associés aux altitudes comme les cimes des

clochers. Proust propose l'analogie, d'ailleurs fréquente dans la *Recherche*, entre le pays, la femme et la fleur : comme la fleur est un produit de la terre, ainsi la femme rêvée par le héros a toujours cette saveur locale, comme si elle poussait à la manière d'une fleur du sol. Le paysage décrit est déjà, d'une façon encore naïve évidemment, érotisé (et la forme phallique du clocher ne manquerait pas de se relier à la forme phallique, elle aussi, du donjon de Roussainville). D'autant plus que cette association revient à plusieurs reprises dans « Combray » : « la passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général : la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol » (*ibid.*, p. 155), tout comme l'architecture religieuse dont les clochers sont les représentants. Par ces images archétypiques reliant le motif érotique au motif religieux dans la description paysagère, le héros cherche à élaborer une synthèse de son expérience. Un autre détail qui frappe le lecteur vise à accentuer la hauteur des clochers, aussi bien que l'orientation verticale qu'ils imposent à la scène : le héros en parle comme de « pivots » aux « cimes ensoleillées ».

Dès le début, donc, le paysage est pour l'auteur un véritable atelier de rhétorique, qui fait de la typologie descriptive le moment privilégié où se manifeste le style. Au cœur de cette construction spatiale nous trouvons le désir inassouvi pour un féminin imaginé et imaginaire, à partir duquel la géométrie, le mouvement et la lumière tracent des lignes et délimitent une première forme de paysage.

4.2.2. La fenêtre et l'esthétisation du quotidien

Le désir pour une femme en particulier, Mme de Guermantes, occasionne une autre scène qui frappe par son aménagement spatial. Dans ce cas particulier, la stratification de savoirs qui contribuent à l'esquisse d'un espace signifiant est évidente, aussi bien que le bond métaphysique ou moral qui en résulte.

Dans un passage du *Côté des Guermantes*, pendant qu'il attend la duchesse sur un escalier donnant sur la cour de l'hôtel, le narrateur annonce le moment de la rencontre sexuelle entre Jupien

et Charlus, différé par prolepse au tome suivant, *Sodome et Gomorrhe*. Cette révélation devait lui « découvrir un paysage, non plus turnérien mais moral » (RTP II, p. 861), qui occasionne la digression psychologique et sociologique sur les deux « races » des homosexuels et des juifs. Or ce « paysage moral » est bien plus qu'une simple expression métaphorique utilisée pour se référer à la loi universelle se déployant sous les yeux du héros ; ici, la métaphore sert à condenser une longue réflexion sur le paysage, présenté comme une entité à la fois matérielle et spirituelle. Par rapport à la « vue » paysagère depuis la voiture du docteur Percepied, nous remarquons surtout un écart du point de vue de la conscience : lorsqu'il écrit son texte, le héros ne construit ses procédés de rhétorique autour d'aucune fonction. Le milieu urbain que le narrateur transforme en paysage naturel, au contraire, met en évidence l'importance d'avoir une fonction comme pivot organisateur de la description ; cette fonction est de soumettre la notion de paysage à une double lecture, qui en fait à la fois paysage effectif – ou géographique, littéral – et spirituel – ou artistique, métaphorique.

Le troisième volume commence sous le signe d'un déplacement ou, plus spécifiquement, d'un déménagement dans un appartement, nous dit le narrateur, dépendant de l'hôtel de Guermantes. La fréquentation mondaine avec les Guermantes qui en suit marque le passage de « l'âge des Noms »¹³ à une autre phase – comme toujours décevante – où la rêverie est brusquement remplacée par la réalité. Nous revenons sur cette citation, où le côté de Guermantes est présenté

comme le cadre d'un roman, le *paysage imaginaire* que j'avais peine à me représenter (...) ; je me rappelais les noms des localités voisines comme si elles avaient été situées au pied du Parnasse ou de l'Hélicon, et elles me semblaient précieuses comme les conditions matérielles – *en science topographique* – de la production d'un phénomène mystérieux. (*ibid.*, p. 314 ; nous soulignons)

Le héros applique une science exacte – la topographie – à la construction d'un paysage imaginaire, qui se nourrit de toutes les suggestions et les associations que Jean Milly analyse avec rigueur dans un

¹³ Selon la terminologie que Proust lui-même avait pensé attribuer aux volumes de son roman lors de leur organisation en trois parties. Dans ce projet, il y aurait eu l'âge des Noms, des Mots et des Choses.

article consacré à ce sujet¹⁴. Comme pour la scène de lecture de Combray, le mouvement part de l'intérieur, et produit une série de projections qui empêchent la perception effective du dehors.

La fascination pour le pays de(s) Guermantes¹⁵ a bien évidemment des connotations érotiques, liées au désir amoureux suscité par la duchesse. Peu à peu, le héros est introduit à la « vie inaccessible » de celle-ci (*ibid.*, p. 329), et réussit finalement à explorer l'espace d'exclusion qu'Oriane, en tant que femme aimée, représente aux yeux de l'enfant. Cette exploration correspond à un changement de perspective qui n'entraînera pas seulement l'élaboration d'un jugement par rapport aux Guermantes, mais à la totalité du milieu social qui les entoure. Et c'est justement sur cette idée que Proust joue, littéralement et métaphoriquement. En fait, le changement de perspective physique décrit dans ce passage est accompagné de la lente modification de la position du héros dans la sphère sociale, à laquelle il a désormais accès.

Analysons de près comment le narrateur aménage cette scène. Avant tout, il faut souligner que le héros se trouve en hauteur et qu'il observe d'un « étrange point trigonométrique » : la référence à la géométrie constitue le socle de la construction du paysage. De ce point d'observation, un espace à trois dimensions, comprenant les bâtiments de la cour et ceux qui s'entrevoient au-delà de celle-ci, prend forme. L'observateur peut mesurer les distances entre ces objets, distribués sur plusieurs plans, superposition qui confère à l'espace représenté sa tridimensionnalité. La perspective particulière où se met le héros déclenche instantanément des procédés rhétoriques, dont le point de départ est une comparaison entre les quartiers pauvres de Venise et « certains quartiers pauvres de Paris » :

D'ailleurs l'extrême proximité des maisons aux fenêtres opposées sur une même cour y fait de chaque croisée le cadre où une cuisinière rêve en regardant à terre, où plus loin une jeune fille se laisse peigner les cheveux par une vieille à figure, à peine distincte dans l'ombre, de sorcière ; ainsi chaque cour fait pour le voisin de la maison, en supprimant le bruit par son intervalle, en laissant voir les gestes silencieux dans un rectangle placé sous verre par la clôture des fenêtres, *une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés*. (*ibid.*, p. 860 ; nous soulignons)

¹⁴ Cf. Jean Milly, « art. cit. », 1974.

¹⁵ Nous rappelons que « Guermantes » est à la fois toponyme et patronyme, caractéristique dont l'importance a été soulignée dans l'Introduction.

Un aspect en particulier de cette description est à remarquer : l'esthétisation de la scène, c'est-à-dire *l'élévation de celle-ci au rang d'objet d'art*, qui fait de cet espace une *composition* ou encore une *scène de théâtre*. En fait, la suite de fenêtres donnant sur la cour est présentée comme une galerie de tableaux hollandais, et, par conséquent, des moments de vie à l'apparence négligeables sont investis de la beauté de l'œuvre d'art. Cette esthétisation du quotidien est permise par la fragmentation de l'espace observé : les cadres des fenêtres découpent l'espace en donnant ainsi lieu à l'isolement de fragments que le narrateur compare à des scènes de genre. Après quoi, l'observation reprend et l'analogie picturale se renouvelle :

Tous ces points, vagues et divergents où se reposaient les yeux, faisaient paraître plus éloigné que s'il avait été séparé de nous par plusieurs rues ou de nombreux contreforts l'hôtel de Mme de Plassac, en réalité assez voisin mais chimériquement éloigné *comme un paysage alpestre*. (...) on avait, à suivre aux différents étages les valets de pied impossibles à bien distinguer, mais qui battaient des tapis ou promenaient des plumeaux, le même plaisir qu'à voir, dans un paysage de Turner ou Elstir, *un voyageur en diligence, ou un guide, à différents degrés d'altitude du Saint-Gothard*. (*ibid.*, p. 861 ; nous soulignons)

« Turner ou Elstir » : les deux peintres sont mis l'un à côté de l'autre, comme s'ils étaient interchangeables, et, encore une fois, comme si la notion même de paysage était pour Proust inséparable d'une esthétisation obtenue à travers l'analogie picturale. De plus, le milieu urbain devient, de façon surprenante, un paysage montagneux, se caractérisant par sa tension verticale. C'est à ce moment que le narrateur interrompt sa description pour annoncer la découverte d'un paysage cette fois-ci « moral » dont le lecteur sera informé plus tard dans le récit.

Comme l'enseigne Ruskin, la vérité morale se bâtit sur les axiomes des sciences exactes. Proust semble mettre en place la même stratégie lorsqu'il fonde sa crédibilité de moraliste¹⁶ sur les lois de la trigonométrie. Autrement dit, l'imaginaire n'est plus le point d'origine de la description du lieu, comme il arrivait pendant « l'âge des Noms » ; maintenant la description se développe à partir d'un point physique dans l'espace, établi comme à l'aide des instruments du géographe.

Une autre exemplification de ce procédé d'esthétisation du quotidien revient pendant le séjour du héros à Doncières. Ici, le protagoniste s'arrête devant les fenêtres pour observer l'intimité des

¹⁶ Au sens que l'on attribuait à ce terme au XVII^e siècle.

autres, vies en principe inaccessibles tout comme l'était celle de Mme de Guermantes : « souvent les vitres éclairées de quelque demeure me retenaient longtemps immobile dans la nuit en mettant sous mes yeux les scènes véridiques et mystérieuses d'existences où je ne pénétrais pas » ; si la fenêtre marque donc l'écart, cette distance est pourtant immédiatement comblée, selon le modèle baudelairien¹⁷, par l'appropriation stylistique. Cette prise de possession fait de la scène un tableau dont la théâtralité est explicite :

Ici le génie du feu me montrait en un tableau empourpré la taverne d'un marchand de marrons où deux sous-officiers, leurs ceinturons posés sur des chaises, jouaient aux cartes sans se douter qu'un magicien les faisait surgir de la nuit, comme dans une apparition de théâtre, et les évoquait tels qu'ils étaient effectivement à cette minute même, aux yeux d'un passant arrêté qu'ils ne pouvaient voir.

Quelque chose de magique se produit lors de cette promenade, et plusieurs facteurs contribuent à la révélation de la beauté de l'objet observé : obscurité¹⁸ et rupture de l'habitude sont les deux conditions principales pour que cette vision artistique se manifeste. En outre, comme pour les tableaux visibles depuis l'escalier de l'hôtel de Guermantes, c'est la spontanéité d'un sujet qui se donne sans en être conscient qui permet à l'artiste de le manipuler. Le processus d'esthétisation s'intensifie alors par la référence à des techniques qui vont au-delà de la simple peinture, de façon que la lumière semble avoir une action transformative sur la matière :

Dans un petit magasin de bric-à-brac, une bougie à demi consumée, en projetant sa lueur rouge sur une gravure, la transformait en *sanguine*, pendant que, luttant contre l'ombre, la clarté de la grosse lampe *basanait* un morceau de cuir, *niellait* un poignard de paillettes étincelantes, sur des tableaux qui n'étaient que de mauvaises copies déposait une dorure précieuse comme la patine du passé ou *le vernis d'un maître*, et faisait enfin de ce taudis où il n'y avait que du toc et des croûtes, un inestimable Rembrandt. (*ibid.*, p. 395 ; nous soulignons)

Une bifurcation de plus en plus accentuée s'annonce dans le roman entre la vérité de la vie et la vérité de l'art, la deuxième présentant une version esthétisée de la première. Le « vernis » couvrant d'une

¹⁷ Nous nous référons évidemment au poème en prose « Les Fenêtres », dans *Le Spleen de Paris* : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir où lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie ».

¹⁸ Comme le dit justement Eleonora Sparvoli dans un article consacré à ce passage, « les distinctions entre les objets de la réalité doivent être occultées, pour que le style soit mis dans les conditions d'opérer ses transformations » (« Un 'Rembrandt' di Proust : analisi di un passo del *Côté de Guermantes* », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 1-2, 2002, p. 474). Notre traduction.

couche épaisse la réalité finit par la masquer pour en faire un objet complètement différent. Le style montre ainsi toute sa « vocation réparatrice », qui fait de la réalité le point de départ « décevant et mensonger »¹⁹ prêt à accueillir pourtant la vision subjective de l'artiste.

Dans cette scène, la lumière acquiert une liquidité qui permet de distinguer encore mieux d'une part le pouvoir transformatif du style, de l'autre l'effet de cette transformation. C'est dans cette perspective qu'il faut penser aux hommes et aux femmes « amphibies » qui, « se réadaptant chaque soir à vivre dans un autre élément que le jour, nageaient lentement dans la grasse liqueur qui, à la tombée de la nuit, sourd incessamment du réservoir des lampes », lumière qui propage « des remous onctueux et dorés » dans l'atmosphère. Or cette transformation atteint l'espace et les créatures qui l'habitent, telles les déformations du temps sur les « êtres monstrueux » de la matinée Guermites dans le volume final, personnages démembrés et ensuite recomposés dans l'écriture. Enfin, la manipulation rhétorique de l'espace qui a lieu dans ces fragments de réalité agit selon un principe fondé sur la contiguïté entre les objets représentés : dans la description des *tableaux* de Doncières, c'est l'huile de la lampe qui confère à l'air sa souplesse presque liquide. Proust délivre ainsi au lecteur une « métaphysique du paysage », fondée sur la qualité transformative de l'impression et de son expression par le langage.

Un paysage, donc, « n'est jamais réductible à sa réalité physique »²⁰ : cette formulation d'Alain Roger s'adapte bien à la *Recherche*, non seulement parce qu'ici le paysage n'est pas réductible à des données matérielles, mais aussi parce que, du point de vue littéraire, la description proustienne n'est pas assimilable à la description réaliste. Roger a recours à une notion empruntée à Montaigne pour argumenter l'hypothèse d'une transcendance : il s'agit de l'*artialisation* du paysage, selon laquelle celui-ci commence à exister lors de son insertion dans l'œuvre d'art.

¹⁹ Eleonora Sparvoli, « art. cit. », p. 477. Notre traduction.

²⁰ Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 9.

Selon une progression que l'on peut considérer à juste titre ruskinienne, Proust procède d'une idéalisation, produit de la cristallisation des rêveries autour du nom, vers une spiritualisation du sujet de la représentation. Si pour Ruskin le contenu de cette spiritualisation est ouvertement religieux, pour Proust, la religion sert plutôt de véhicule linguistique métaphorique, et s'accompagne toujours d'un désir de possession physique se traduisant non dans l'acte sexuel, mais dans un plaisir purement linguistique. Dans ce projet ambitieux, l'espace est organisé selon la terminologie et l'épistémologie des sciences exactes – mentionnées, comme nous l'avons vu, à plusieurs reprises par le narrateur. Elles soutiennent le sujet dans son élan métaphysique vers la vérité. Autrement dit, l'art a la vertu de remplacer progressivement la croyance, et pour ce faire il doit nécessairement passer à travers la réalité, en faisant de celle-ci un objet esthétique.

La métaphorisation de l'espace, donc, n'est pas une solution stylistique ponctuelle adoptée par souci de réalisme, ni le décor d'une action qui en serait enrichie. Ce procédé constant, on dirait omniprésent chez Proust, *est* l'action elle-même, comme l'affirme Gérard Genette. Celui-ci parle à ce propos d'« arrêts contemplatifs » : le narrateur ne traite pas la description en pause extratemporelle, mais en « station », qui serait en même temps une narration de l'acte de perception du héros²¹. Considérée sous cette lumière, la métaphore permettrait d'attribuer au langage, donc au style, un rôle proprement narratif lié au développement de l'intrigue. Sa nature d'action, s'opposant à la pause narrative, invite à renouveler une lecture du descriptif métaphorique proustien comme dispositif continu, ce qui contribue à le soustraire à son isolement textuel et – par conséquent – psychologique.

Ce tournant argumentatif est très important : passer du lieu-souvenir à l'espace-mémoire signifie passer de la localisation géographique d'une donnée affective à sa localisation psychologique

²¹ Gérard Genette, *op. cit.*, 1972, p. 134. Voir aussi Annick Bouillaguet, « Structures proustiennes de la description », *Revue des lettres modernes. Études proustiennes*, Paris, Minard, n. 1, 1992 : l'auteure parle d'une « anti-description » proustienne par rapport à la description réaliste (p. 85), en remarquant le dynamisme d'un moment textuel où il n'y a pas de pause narrative, mais bien au contraire le déroulement dans la durée d'un acte de perception (p. 96).

dans le réseau de la conscience. Il nous reste donc à comprendre comment la mise en place de cette métaphysique du paysage aide le héros à dépasser l'isolement textuel et psychologique du lieu-souvenir pour favoriser la création d'un espace-mémoire pleinement relationnel, où la conscience trouve son orientation.

4.3. L'institution du paysage proustien

4.3.1. L'idéalisation du nom

Dans le premier chapitre de ce travail nous avons analysé le passage du premier volume où le narrateur introduit les deux côtés autour de Combray, Méséglise et Guermantes, deux lieux à l'apparence distants et inconciliables, du point de vue géographique aussi bien que moral. La digression du narrateur n'est qu'un court essai de géographie abstraite, comme abstraits sont, à ce stade du roman, les deux pôles de cette carte provisoire des alentours de Combray. Méséglise et Guermantes sont encore des objets opaques : l'un se limitant, dans l'expérience, à la propriété de Swann et à un « terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray » (*RTP I*, p. 132-133) ; l'autre renvoyant à un milieu mondain longuement désiré que le héros connaîtrait plus tard. Du point de vue strictement linguistique, ces deux noms sont plutôt proches du mot poétique, parce que leur sémantisme a très peu à voir avec leur référent immédiat²².

Dans ces mêmes pages, la description physique de ces deux côtés est aussi trompeuse que leur collocation dans l'espace, s'appuyant plus sur les mirages de la croyance que sur l'expérience effective. Ainsi la conception qu'a le héros de ces lieux est-elle bâtie sur des opinions à l'apparence immuables

²² Roland Barthes se réfère, à ce propos, à « l'hypersémantisme » des noms propres proustiens ; il ajoute : « Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un 'milieu' (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom (on appellera ainsi, désormais, le nom propre) est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatis, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme » (« art. cit. », 1967, p. 152-153).

et très vagues : un ouï-dire, et non du vécu. Notamment, son père parle « du côté de Méséglise comme de *la plus belle vue de plaine* qu'il connût et du côté de Guermantes comme du *type de paysage de rivière* » (*ibid.*, p. 133 ; nous soulignons), si bien que le garçon les garde dans son esprit moins comme des paysages distincts que comme de pures abstractions, ou des modèles d'un certain type de beauté ; ils deviennent donc respectivement « l'idéal de la vue de plaine et l'idéal du paysage de rivière » (*ibid.*). Le *type* ou l'*idéal*, et non des lieux individualisés.

La mécanique du désir suscitée par la rêverie autour du nom est au centre de la troisième partie de *Du côté de chez Swann*, « Noms de pays : le nom ». La digression du narrateur est occasionnée par le souvenir de la chambre de Balbec – plus particulièrement des marines visibles dans les reflets de la vitrine de la bibliothèque – pour revenir ensuite sur ce que Balbec était pour l'enfant qui en avait entendu parler par Legrandin avant d'y aller. La description que le snob de Combray en fait enflamme l'imagination du héros, lequel, à partir des quelques données qu'il en retient, idéalise le paysage de Balbec. Ces quelques données sont géographiques (à Balbec on sent, selon Legrandin, « la véritable fin de la terre française, européenne, de la Terre antique »), historiques (l'église, « à moitié romane » et, en même temps, « le plus curieux échantillon de gothique normand, et si singulière, on dirait de l'art persan », témoin de l'écoulement des siècles) et sociologiques (le héros essaie de se représenter comment avaient vécu les pêcheurs du lieu, « le timide et insoupçonné essai de rapports sociaux qu'ils avaient tenté là, pendant le Moyen Âge »). Toutes ces données constituent une décomposition sémantique de la rêverie sur Balbec, union de deux désirs qui cohabitent dans la sensibilité du héros, celui « de l'architecture gothique » et « celui d'une tempête sur la mer » (*ibid.*, p. 377-378).

Le tableau peint par l'imagination présente une image fautive, qui est démentie lors de l'arrivée du protagoniste à Balbec, quand il se rend compte que l'église et la mer ne sont pas du tout proches l'une de l'autre, et qu'elles ne font pas un tableau unique. Il comprendra donc que l'imagination a fait la synthèse d'un paysage plus composite qu'il ne le soupçonnait avant ou, plus simplement, que

l'imagination avait disposé sur un même plan ce qui ne l'était pas, à la manière des clochers de Martinville et Vieuxvicq. Déployé dans l'espace, le paysage imaginé ne se fait pas posséder en une seule image, ce qui conduit forcément à une renégociation du paysage réel. Proust nous montre ainsi la différence entre une impression tirée de la réalité et une impression enracinée dans la mémoire des jours d'enfance.

Ainsi configuré, le paysage rêvé se cristallise autour du nom, qui, évoqué, projette à l'extérieur de l'imagination du héros toutes les images fausses produites par l'intériorité. Une cristallisation pareille détermine la composition de l'imaginaire lié aux villes italiennes, lorsque le père du héros propose un voyage en Italie qui sera renvoyé à cause des problèmes de santé du protagoniste. Le nom de Balbec, ainsi que de Venise ou de Florence, est suffisant pour que les « joies arbitraires » de l'imagination se déchaînent, en esquisant des tableaux :

Je ne me représentais pas alors les villes, les paysages, les monuments, comme des tableaux plus ou moins agréables, découpés çà et là dans une même matière, mais chacun d'eux comme un inconnu, essentiellement différent des autres, dont mon âme avait soif et qu'elle aurait profit à connaître (*ibid.*, p. 380)

Toute forme de continuité dans la représentation de ces espaces est compromise par la convoitise que chaque lieu excite, et qui précède l'intervention de l'organe rationnel par excellence, la vue. À partir de cette illusion s'origine une autre fausse image-synthèse utilisée pour parler de Balbec : dans ce nom, « comme dans le verre grossissant de ces porte-plume qu'on achète aux bains de mer », le héros aperçoit « des vagues soulevées autour d'une église de style persan » (*ibid.*, p. 383). Proust réfléchit sur un thème central pour la construction d'une théorie du paysage – ce que la *Recherche* essaie avec toute évidence de faire. Anne Cauquelin se demande, notamment, s'il y a « des sortes d'apriori de notre sensibilité au paysage, telles que, les mettant en œuvre, nous les oublierons et croirions toujours être en accord parfait et original avec la nature »²³. Proust semble avancer que ces « sortes d'apriori » existent et qu'elles interfèrent avec notre rapport à ce que nous considérons comme naturel et objectif.

²³ Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, p. 19.

Pour le héros, en fait, la puissance de la nature est, avec le génie de l'artiste, le véritable siège de la vérité, si bien qu'il peut affirmer : « il n'y avait pas pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n'étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables, – les beautés des paysages ou du grand art » (*ibid.*, p. 377). Cette remarque, qui précède les rêveries autour des noms de Balbec et des villes italiennes, doit mettre en garde le lecteur : la représentation du paysage participe effectivement à la recherche de la vérité – donc le présupposé épistémologique est correct – mais cette épistémologie est appliquée à des objets encore fallacieux, qui ne produisent aucune connaissance authentique. Leur imposture est causée précisément par le fait que ce ne sont que des projections intérieures.

Par quels objets faut-il commencer à observer la réalité, donc ? Si, comme l'affirme Alain Corbin, il faut évacuer toute notion d'objectivité de la critique du paysage, puisque celui-ci se définit au contraire comme « manière [subjective] de lire et d'analyser l'espace »²⁴, il est d'autant plus nécessaire de remettre le sujet à l'écoute de son corps, afin de réhabiliter l'expérience effective de l'espace au détriment de l'idée préalable qu'on s'en fait. C'est cette sorte d'expérience polysensorielle que devra traverser le héros pour acquérir des connaissances valides.

Dans la *Recherche*, la découverte du réel permet l'avancement du nom au pays et, successivement, du pays à une notion définie, stable, de paysage. Cela équivaut à affirmer que le moment romantique tout court, où l'on cherche à faire correspondre le réel à l'idée qu'on s'en fait, doit nécessairement être suivi par un moment analytique sur base scientifique. La scientificité consiste ici dans l'observation effective des éléments du réel²⁵. C'est pour cette raison que la description du paysage a aussi, dans le roman, une valeur corrective : le sens du paysage du héros devenant de plus

²⁴ Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001, p. 11.

²⁵ Du point de vue théorique, ce développement de la pensée du paysage rappelle les théories d'Alexander von Humboldt, le premier moment correspondant à la « Eindruck » ou impression aurorale, le deuxième à une « Einsicht » ou examen analytique, le troisième étant celui de la synthèse finale sur base scientifique, appelé « Zusammenhang ». Cf. Franco Farinelli, *op. cit.*, p. 76-78.

en plus aigu, le moment descriptif constitue une rectification par rapport aux croyances, qui empêchent la perception concrète de l'espace. Les simplifications abstraites de l'esprit, dépourvues de toute la complexité du réel, préservent tout de même la pureté du lieu aux yeux de l'enfant rêveur. Si d'une part les noms matérialisent une « ambiance réelle », de l'autre ceux-ci renferment quelque chose de plus précieux et de plus idéal :

Sans doute si alors j'avais fait moi-même plus attention à ce qu'il y avait dans ma pensée quand je prononçais les mots 'aller à Florence, à Parme, à Pise, à Venise', je me serais rendu compte que ce que je voyais n'était nullement une ville, mais quelque chose d'aussi différent de tout ce que je connaissais, d'aussi délicieux, que pourrait être pour une humanité dont la vie se serait toujours écoulée dans des fins d'après-midi d'hiver, cette merveille inconnue : une matinée de printemps. Ces images irréelles, fixes, toujours pareilles, remplissant mes nuits et mes jours, différencièrent cette époque de ma vie de celles qui l'avaient précédée. (*ibid.*, p. 383)

Le nom arrive à délimiter non seulement un espace imaginaire dont l'aspect se distancie de la réalité, mais aussi un espace-temps – dans ce cas une « matinée de printemps » – c'est-à-dire un lieu à un moment exact tel que le héros l'imagine, avec sa lumière, ses parfums, ses sons, ou, comme nous suggère le narrateur, une expérience totale. En tant qu'espace de temps, chronologique et atmosphérique, le nom agit aussi sur le passé, puisque dans le nom se condensent les désirs qui marquent toute une époque de la vie. Par conséquent, à ce stade du récit, le paysage est un *espace-temps imaginaire* et, à cause du fait qu'il n'est accessible qu'à travers l'imagination, il est aussi un *espace d'exclusion* qu'il faut conquérir. En outre l'idéalisation du pays, au sens propre et au sens de sa réduction à une simple idée, implique l'*absence* de paysage, mécanisme que l'on peut rapprocher de l'absence constante de l'être aimé – absent puisqu'inconnaissable. Toute la *Recherche*, dans cette perspective, est la conquête progressive du paysage en tant qu'espace-temps en cours de définition, soumis à rectification, et, finalement, possédé par le moyen du langage.

L'étape fondamentale de cette conquête est le voyage en train qui mène le héros du centre de Paris à la station de Balbec-en-Terre, et qui représente l'abandon du monde mythique de l'enfance. Ce

moment du récit, souvent analysé par les critiques, est la démonstration de la valeur métalittéraire du discours spatial dans la *Recherche*. Comme l'écrit Poulet, ce passage est « d'une importance presque sans égale, puisqu'il nous renseigne sur l'intention finale du mouvement proustien »²⁶. Ce mouvement fondamental, pourtant, n'est pas pour nous le mouvement conclusif.

Le déplacement physique du héros n'est pas à interpréter comme un mouvement sans but ; au contraire, le déplacement suivrait un parcours qui tend à l'unification. La scène du train est importante pour d'autres raisons aussi : elle sert de charnière ou transition entre un monde mythique – celui des idéalizations de l'enfance – et le monde réel, qu'elle permet de rejoindre physiquement. Le héros prend congé de ce monde mythique de manière assez cérémonieuse à la Gare Saint-Lazare, décrite comme un de ces lieux « merveilleux » et « tragiques » en même temps, où ne peut s'accomplir que « quelque acte terrible et solennel ». L'attente du départ à la gare représente peut-être le point culminant de l'idéalisation, qui prend immédiatement les traits d'une expérience esthétique outre que morale. La citation dantesque en détermine l'atmosphère :

Il faut laisser toute espérance de rentrer coucher chez soi, une fois qu'on s'est décidé à pénétrer dans l'antre empesté par où l'on accède au mystère, dans un de ces grands ateliers vitrés, comme celui de Saint-Lazare où j'allai chercher le train de Balbec, et qui déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immenses ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse [...]. (*RTP II*, p. 6)

Or le moment de transition que marque le voyage en train est préparé par une analyse détaillée des états d'âme et des attitudes du héros, comme d'habitude avant les tournants majeurs que certaines scènes constituent dans la progression du récit. D'abord, celui-ci parle avec sa grand-mère et, en entendant sa propre voix dans la complète immobilité, il ressent un plaisir qui le met à l'écoute de son corps ; à ce plaisir suit la contemplation du store bleu, qui le frappe « par sa vivacité intense » ; l'intensité chromatique décrite par le narrateur efface « à un tel point toutes les couleurs qui avaient été devant mes yeux depuis le jour de ma naissance [...] qu'à côté de ce bleu du store, elles étaient

²⁶ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 101.

pour moi aussi ternes, aussi nulles, que peut l'être rétrospectivement l'obscurité où ils ont vécu pour les aveugles-nés qu'on opère sur le tard et qui voient enfin les couleurs » (*ibid.*, p. 13). Le voyage commence alors par l'élargissement de la gamme perceptive. Successivement le héros devient « plus mobile », il remue un peu et se met à lire le volume de Mme de Sévigné de sa grand-mère. C'est ce texte qui pose les bases théoriques des enseignements d'Elstir, peintre que le narrateur rapproche de l'écrivaine dans ce même passage : « Je me rendis compte à Balbec que c'est de la même façon que lui qu'elle nous présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause » (*ibid.*, p. 14). Annotation fondamentale, puisqu'elle a la fonction d'un clin d'œil au lecteur, invité à reconsidérer sous cette lumière l'incipit, lieu textuel d'une première tentative de construction romanesque de l'espace. Dans cette perspective, la fixation d'une notion de paysage ne se passe pas d'une révision des priorités dans la représentation de la réalité.

La scène qui suit, celle du lever de soleil vu des carreaux vitrés du train, est l'exemplification mouvante de ce procédé. Dans ce cas, la perception correspond à une impression de vérité, si nous sommes à la recherche comme le héros d'une coïncidence entre nature et vérité. La couleur lui paraît « nécessité et vie », comme dans son idéal. Toutefois, la vision du ciel illuminé par les premiers rayons de soleil change soudain :

la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre, pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. (*ibid.*, p. 15-16)

Voici l'aboutissement du mouvement, qui n'est que la recomposition de l'unité d'un espace continu et non plus fragmentaire. Poulet souligne justement qu'une « double sinuosité affecte donc finalement l'espace : sinuosité des aspects présentés par l'objet contemplé ; sinuosité du chemin suivi par l'œil du

spectateur mobile »²⁷. Le mouvement double du sujet et de l'objet dans la scène du train n'est qu'une exemplification de ce qui se passe avec les êtres et la vision toujours changeante que nous en avons, ainsi que les déplacements de la lumière, qui produisent des modifications remarquables dans la matière observée.

Le verbe choisi par le narrateur, « rentoiler », mérite une petite digression : celui-ci se réfère à une action qui consiste à « remettre une toile neuve à la place de celle qui a été usée »²⁸, et, dans le domaine des beaux-arts, le rentoilage est l'opération par laquelle on colle la toile d'un tableau ancien sur une toile neuve, pour qu'elle lui serve de support. Il s'agit donc d'un acte de conservation, au départ. Mais, comme nous l'avons vu dans la définition d'Anne Cauquelin rapportée plus haut, le paysage est une création à son tour, qui suit cet acte de départ initial et vise tout de même à garder le vivant de l'impression. C'est ainsi qu'il faut considérer le rentoilage proustien, que le lecteur visualise à travers l'effort presque comique de l'enfant qui se précipite d'une fenêtre à l'autre du train : comme la tentative de superposer dans une même image des impressions décalées dans le temps, si bien que l'unité du projet de Proust va au-delà du principe de la simple juxtaposition. Au fond, la conscience marche différemment par rapport à la perception extérieure, et encore une fois l'espace proustien devra en rendre compte.

En conclusion, pour ce qui concerne notre discours sur le paysage, à la croyance enfantine se superpose bientôt la série d'images réelles, qui vont composer le cadre multiple et parfois contradictoire des images tirées de l'expérience sensible du pays.

²⁷ *Ibid.*, p. 104.

²⁸ *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales* ; URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/rentoiler>. Dernière visite : mars 2020.

4.3.2. La déception du pays

Pour arriver à maîtriser l'art du paysage, il faut résister aux coups douloureux assenés par la réalité du pays. L'arrivée à Balbec nous offre, de ce point de vue, un exemple saillant. Le premier contact avec le lieu réel renverse les convictions d'avant le départ et est spéculaire par rapport à la fin de *Du côté de chez Swann*. À peine descendu du train, le héros veut se diriger immédiatement vers « la grève pour ne voir que l'église et la mer » (*ibid.*, p. 19), mais, comme annoncé plus haut, il se rend compte vite que les deux sont en réalité éloignées l'une de l'autre et que pour arriver à la plage il faut rejoindre une autre gare, celle de Balbec-Plage. L'image-synthèse qui avait hanté son imaginaire est donc bientôt dédoublée. À l'image chérie des vagues battant contre les pierres de l'édifice religieux, avec ses vitraux, sa coupole et son clocher, se substitue celle, bien plus prosaïque, de « l'embranchement de deux lignes de tramways », et d'un café au nom banalisant de « Billard ».

Que le héros se fasse le porte-parole (désillusionné) d'une théorie idéaliste de l'art devient clair juste après, lorsqu'un sentiment d'unicité semble émaner directement de l'église : « C'est ici, c'est l'église de Balbec. Cette place qui a l'air de savoir sa gloire, est le seul lieu du monde qui possède l'église de Balbec. (...) Maintenant c'est l'église elle-même, c'est la statue elle-même, ce sont elles ; elles, les uniques, c'est bien plus ». Cependant, le héros doit reconnaître avec résignation que « [c]'est moins aussi peut-être », c'est-à-dire « l'apparence de pierre » (*ibid.*, p. 20) à laquelle tout est réduit, y compris la Vierge du porche dont il avait tant rêvé. Celle-ci est littéralement « métamorphosée, ainsi que l'église elle-même, en une petite vieille de pierre dont je pouvais mesurer la hauteur et compter les rides » (*ibid.*, p. 21). La Vierge et l'église laissent le héros navré puisqu'elles se présentent dans l'expérience comme soumises « à la tyrannie du Particulier » (*ibid.*, p. 20), c'est-à-dire à leur appartenance à un lieu par rapport auquel elles sont inséparables.

Cet épisode est indicatif de la conviction à renverser pour l'institution du paysage comme espace relationnel : si, du point de vue de la théorie idéaliste d'où le héros observe l'église, l'insertion

de l'œuvre d'art dans le pays est une forme de corruption de l'idée, il en suit que le pays lui-même n'est pas encore perçu dans sa dimension esthétique. En d'autres termes, le protagoniste ne reconnaît pas la dignité artistique du paysage comme ensemble d'éléments en relation l'un avec l'autre. Il s'explique ainsi sa faute : « En n'accusant de ma déception que des contingences, la mauvaise disposition où j'étais, ma fatigue, *mon incapacité de savoir regarder*, j'essayais de me consoler en pensant qu'il restait d'autres villes encore intactes pour moi » (*ibid.*, p. 21 ; nous soulignons). Ce défaut de vision ne peut que produire un malentendu esthétique et une distanciation du narrateur par rapport au héros : « L'église (...) faisait un avec tout le reste, *semblait un accident*, un produit de cette fin d'après-midi, dans laquelle la coupole moelleuse et gonflée sur le ciel était comme un fruit dont la même lumière qui baignait les cheminées des maisons, mûrissait la peau rose, dorée et fondante » (*ibid.*, p. 19-20 ; nous soulignons). Ce passage renvoie évidemment à celui que nous avons cité avant, où les spectacles recherchés par le héros devaient être caractérisés par leur *nécessité*. L'église ne contient pas une essence en elle-même – cette essence est contingente puisque relationnelle : la lumière – sujet des verbes actifs « baignait » et « mûrissait » – lui confère une valeur esthétique, que le narrateur, en mesure de la saisir, célèbre à travers la métaphore du fruit. C'est donc l'action de la lumière sur l'ensemble de la scène et non l'élément isolé de l'église qui peut sécréter la substance d'une beauté encore indéchiffrable. Nous ajoutons : c'est l'action de la lumière qui organise – car elle enveloppe tous les objets de la scène – et transforme – par la métaphore du narrateur – la réalité.

Proust avait conscience du rôle joué par la lumière dans la peinture bien avant la rédaction de son roman. Il la montre en particulier dans certains écrits sur l'art, comme par exemple l'article de 1895 sur Chardin et Rembrandt : « Dans [ces] chambres où vous ne voyez rien que l'image de la banalité des autres et le reflet de votre ennui, Chardin entre comme la lumière, donnant à chaque chose sa couleur, évoquant de la nuit éternelle où ils étaient ensevelis tous les êtres de la nature morte ou animée » (*CSB*, p. 374). La lumière signale l'accès à une vision personnelle, artistique – elle se fait donc

trait d'union entre la naturalisation de l'art et l'esthétisation de la nature. Avec Rembrandt aussi nous comprenons que « la beauté n'est pas dans les objets, car sans doute elle ne serait si profonde et si mystérieuse ». La beauté de ses tableaux, Proust affirme encore, est dans le « même rayon » (*ibid.*, p. 380-381) dans lequel baignent tous les objets de la scène. Par conséquent, pour notre propos, la lumière remplit la fonction de principe de transformation du pays en paysage : premièrement, sa présence délimite l'espace du paysage – le point exact où l'espace devient un espace signifiant et où il faut construire la relation entre les éléments de l'espace – ; ensuite, elle confère du relief esthétique à la scène.

Implicitement, Proust fait comprendre qu'à côté des aspects purement sensuels de la réalité il faut prendre en considération aussi des aspects pour ainsi dire spirituels, soit la réponse morale et psychologique du sujet face à eux. En termes leibniziens, nous pouvons dire que le héros reste au stade de la perception, alors que le narrateur a de la même scène une *aperception*, c'est-à-dire une perception consciente qui lui permet de *voir, comprendre, s'appropriier* l'objet. La différence demeure dans la capacité du narrateur d'organiser les données spatiales autour d'un sens, qu'il est le seul à pouvoir donner²⁹. Signalons à nouveau que la marque de l'appropriation du pays, qui devient ainsi paysage, est la métaphore, catalyseur du sens autour duquel s'organise l'espace.

Le déplacement et, en particulier, le voyage sont donc des moments élus, à la suite desquels la sensibilité du protagoniste est, de quelque manière, accrue. Comme l'affirme Poulet, « [l]e voyage bouleverse l'apparence des choses »³⁰. Cet enchaînement répond aux considérations de Proust sur l'habitude. En fait, le voyage permet de sortir de l'engrenage de l'habitude et d'alerter l'esprit sur la possibilité d'acquérir des connaissances nouvelles. La création d'une distance du point de départ au

²⁹ Cf. Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, n. 3, 1986, p. 211 : « On ne peut parler de paysage qu'à partir de sa perception (...) son apparente immédiateté ne doit pas faire oublier qu'elle ne se borne pas à recevoir passivement les données sensorielles, mais les *organise* pour leur donner un *sens*. Le paysage perçu est donc déjà construit et symbolique ».

³⁰ Georges Poulet, *op. cit.*, p. 93.

point d'arrivée est la conséquence naturelle du déplacement, ce que les modernes théories du paysage indiquent comme condition préalable à toute conception du paysage³¹. Dans le roman, le rôle anesthésiant de l'habitude est contrasté par la stupeur du voyageur face à un milieu inconnu – stupeur qui est souvent, chez Proust, tout sauf qu'enthousiaste. Initialement, dans le regard du héros, le pays est relégué à sa matérialité, si bien que passer la craie sur la pierre altérerait l'essence de la Vierge du porche³². La distance évidente entre la vision du héros et la métaphorisation du pays opérée par le narrateur révèle pourtant la possibilité d'une évolution dans la compréhension de cette expérience : il s'agit de la découverte d'une beauté relationnelle, dont les fils courant d'une partie à l'autre de la composition et reliant ses éléments sont tirés par la lumière.

4.3.3. La création du paysage

C'est sur un principe de relation entre les éléments visibles du pays qui vont composer le paysage, et sur l'exploration de la polysensorialité de l'espace paysager, que se fonde la leçon d'Elstir. C'est à partir de la coprésence dans l'espace des éléments du paysage, en fait, que le héros apprend à concevoir la métaphore comme procédé de transformation du réel. Pour que cette conscience s'empare de lui, il doit dépasser l'insensibilité de son « cœur dépaysé » (*RTP II*, p. 23) ; cela requiert aussi une disponibilité à être *physiquement* engagé dans l'observation du pays, ce qu'il fait avec reluctance : « je me réfugiais au plus profond de moi-même, je m'efforçais d'émigrer dans des pensées éternelles, de ne laisser rien de moi, rien de vivant, à la surface de mon corps – insensibilisée comme l'est celle des animaux qui par inhibition font les morts quand on les blesse » (*ibid.*, p. 24). Le héros n'a pas encore

³¹ Pour Roger, la « dimension esthétique (...) se mesure, semble-t-il, à la distance du regard, indispensable à la perception et à la délectation paysagères » (*op. cit.*, p. 27). Ainsi le paysage serait-il une invention citadine, en ce que le rapport symbiotique du paysan avec son territoire l'empêcherait d'avoir un regard détaché, indispensable à la révélation esthétique du pays.

³² « la Vierge de Balbec (...), qui, sur son corps encrassé de la même suie que les maisons voisines, aurait, sans pouvoir s'en défaire, montré à tous les admirateurs venus là pour la contempler, la trace de mon morceau de craie et les lettres de mon nom etc. » (*RTP II*, p. 21).

pris conscience du fait que la composition du paysage nécessite au contraire de la « réinsertion du sujet dans l'espace »³³, c'est-à-dire de son immersion polysensorielle dans la réalité, et il néglige la nature d'un espace à explorer par les sens. Pratique répandue dans la *Recherche*, le recours à des termes se référant à plusieurs sens qualifie par exemple le célèbre passage consacré à la description d'un objet isolé dans l'espace, l'aubépine³⁴ ; elle revient aussi, nous venons de le voir, dans la description de la coupole de l'église de Balbec, qui est métaphorisée en fruit *moelleux*, à la peau *fondante*.

Au départ, le séjour du héros à Balbec se présente comme l'exercice constant d'une faculté, la vue, sens sur lequel se fonde toute la théorie du paysage en histoire de l'art. Proust semble réfléchir sur cette courbe historique, pour valoriser finalement une notion de paysage qui prend en charge la totalité de la palette sensorielle. Il est certain que pratiquer l'art du regard, pour l'auteur, signifie parcourir à rebours une tradition artistique, en particulier dans le domaine de la peinture. Depuis la Renaissance, la civilisation occidentale a fait de la vue, « sens trompeur »³⁵ par excellence, le sens dominant de l'expérience du réel et celui sur lequel se fondent nos croyances. Autrement dit, l'homme a tendance à croire à ce qu'il voit, au détriment des autres sens. Ce n'est pas un hasard si plusieurs historiens de l'art font remonter la naissance du genre de la peinture de paysage à cette époque. Pourtant, l'invention de la perspective impose à celui qui regarde une structure extérieure, prédéterminée, en l'engageant ainsi dans une activité à laquelle il participe en tant que spectateur, ou lecteur. Selon Corbin, c'est à cause de cette tendance invétérée de l'homme occidental que la saisie de l'espace a perdu sa polysensorialité³⁶, valorisée au contraire par Proust dans ses descriptions spatiales. La primauté des lois de la perspective, en imposant une lecture visuelle de la réalité, suggère ainsi que

³³ Alain Corbin, *op. cit.*, 2001, p. 29.

³⁴ Nous rappelons le chemin que le héros trouve « tout bourdonnant de l'odeur des aubépines », leur parfum « onctueux », et leur fixation dans l'image de « l'arbuste catholique et délicieux », conforme au travail synesthétique qui accompagne leur apparition (RTP I, p. 136-138).

³⁵ Les mots sont du narrateur lui-même. Sur ce passage de *Sodome et Gomorrhe* nous reviendrons après.

³⁶ Cf. Alain Corbin, *op. cit.*, 2001, p. 19.

le paysage n'est pas un objet en lui-même, mais plutôt une construction mentale dépendant en entier de la maîtrise que l'artiste a des structures géométriques, par lesquelles il s'adresse à notre sensibilité subjective. Chez Proust, cette limitation atteint le discours sur la peinture et, à travers l'exemple d'Elstir, un modèle polysensoriel d'accès au réel est fourni au lecteur.

Si l'art en général est la seule voie pour le héros proustien vers une appropriation du pays dans la forme du paysage, une question reste ouverte : où trace-t-on une ligne de démarcation entre apprentissage (ou conservation, selon la terminologie utilisée auparavant) et création dans la *Recherche* ? L'art figuratif sert-il d'incontournable point d'accès au paysage ou fait-il déjà part d'un style dont il n'est qu'un élément parmi d'autres ? D'un point de vue plus général, le texte proustien soulève des questions qui renvoient toutes au rapport – que la critique n'a jamais complètement clarifié – entre géographie et peinture dans la définition de la notion de paysage, problème qui a ouvert notre chapitre : la question n'est pas seulement celle de l'existence du paysage en dehors du regard qui l'observe, mais aussi celle relative à l'existence d'une notion de paysage en dehors de la peinture même.

Nous avons vu que pour le héros, le paysage *est* la nature, et que cette coïncidence est fondamentale pour l'appréciation des lieux qu'il visite et pour certifier la *nécessité* de la chose vue, sinon que le pays en tant que réalité brute entrave cette reconnaissance. La répulsion envers toute forme d'artifice, héritée de la grand-mère³⁷, l'empêche de jouir pleinement du voyage à Balbec, qui vainc peu à peu le scepticisme du protagoniste. À un premier abord, il suffira, en quelque sorte, de mieux regarder. L'attention pour cette opération présentée à la fois comme élémentaire et complexe soulèvera les mêmes questions que se pose la critique à propos du paysage, notion suspendue entre lecture et création, nature et artifice, vie et art.

³⁷ Pensons par exemple à la préférence que la grand-mère accorde au clocher de Saint-Hilaire : « Je crois surtout que, confusément, ma grand-mère trouvait au clocher de Combray ce qui pour elle avait le plus de prix au monde, *l'air naturel* et l'air distingué » (*RTP I*, p. 63, nous soulignons).

Que le sens de la vue soit le point de départ de la réflexion sur le paysage est clair dès le début du séjour à Balbec, en particulier depuis le réveil du héros dans le milieu inconnu de la chambre du Grand-Hôtel, lorsqu'il regarde pour la première fois la mer par la fenêtre. Après la détresse de la nuit, c'est la jubilation qui prévaut :

Mais le lendemain matin ! (...) quelle joie, pensant déjà au plaisir du déjeuner et de la promenade, de voir dans la fenêtre et dans toutes les vitrines des bibliothèques, *comme dans les hublots d'une cabine de navire*, la mer nue, sans ombrages, et pourtant à l'ombre sur une moitié de son étendue que délimitait une ligne mince et mobile, et de suivre des yeux les flots qui s'élançaient l'un après l'autre comme des sauteurs sur un tremplin ! À tous moments, tenant à la main la serviette raide et empesée où était écrit le nom de l'hôtel et avec laquelle je faisais d'inutiles efforts pour me sécher, je retournais près de la fenêtre jeter encore un regard sur *ce vaste cirque éblouissant et montagneux* et sur *les sommets neigeux* de ses vagues en pierre d'émeraude çà et là polie et translucide, lesquelles avec une placide violence et un froncement léonin laissaient s'accomplir et dévaler l'écroulement de leurs *pent*es auxquelles le soleil ajoutait un sourire sans visage. Fenêtre à laquelle je devais ensuite me mettre chaque matin *comme au carreau d'une diligence dans laquelle on a dormi*, pour voir si pendant la nuit s'est rapprochée ou éloignée *une chaîne* désirée – ici ces *collines de la mer* qui, avant de revenir vers nous en dansant, peuvent reculer si loin que souvent ce n'était qu'après une longue plaine sablonneuse que j'apercevais à une grande distance leurs premières ondulations, dans un lointain transparent, vaporeux et bleuâtre *comme ces glaciers* qu'on voit au fond des tableaux des primitifs toscans. (*ibid.*, p. 33 ; nous soulignons)

Dans ce passage, nous avons la première véritable description du paysage de la *Recherche*, entendue comme l'isolement effectif d'une portion d'espace dont les éléments sont organisés autour d'un sens, donné ici par une métaphore filée principalement visuelle. La mer, en fait, est curieusement décrite par des métaphores qui renvoient à un autre type d'environnement, la montagne : par cette image, l'orientation horizontale de l'étendue marine est comme projetée sur un axe vertical. Encore une fois, l'acte de regarder par la fenêtre permet d'isoler l'objet, qui apparaît comme un objet disponible pour l'observation et la description, tout simplement comme un tableau.

Après avoir encadré la scène et après avoir choisi l'image métaphorique de la montagne pour redéfinir la mer, le narrateur décide de se mettre dans la perspective de celui qui regarde à partir d'un moyen de transport en mouvement : la chambre devient donc la cabine d'un navire et, successivement, une diligence, si bien que s'opère un renversement total entre l'intérieur et l'extérieur. Le mouvement implique bien sûr l'écoulement du temps, et l'objet de cette étrange contemplation, « voyage immobile » qui se fait au gré des jeux de la lumière, amène le héros « à travers les plus beaux sites du paysage accidenté des heures » (*ibid.*, p. 34) – synthèse efficace qui renferme une expérience

complètement inattendue et inédite. Revient ainsi la métaphore filée de la montagne, dont l'effet est de créer quelque chose qui n'existait pas avant, et pas certainement en nature : « les cimes bleues de la mer », « leurs crêtes » et « leurs avalanches », en fait, « n'ont de nom sur aucune carte géographique » (*ibid.*). Dans ce cas, le recours à la métaphore provoque un phénomène de la conscience qui est plus que la simple conservation de l'impression ; cette dernière est plutôt utilisée comme matériau de départ pour la création d'un objet nouveau – un espace signifiant allant au-delà du descriptif – et d'une véritable *artialisation*, au sens que Roger attribue à ce terme.

Le point de vue, perçu ici comme mouvant, et l'œil de l'observateur, qui élabore la métaphore à partir d'une impression, déterminent la composition, voire l'existence du paysage, bien qu'ils n'aient rien de naturel, à bien regarder : la chambre reste évidemment à un point fixe de l'espace, et la métaphore est à l'apparence aux antipodes par rapport à l'objet dont il est question dans la description. Dès qu'il y a regard, d'ailleurs, « un ordre s'établit », un ordre qui détruit l'illusion de l'« équivalence d'un artifice et de la nature »³⁸.

Le paysage est à la fois connexion et distance entre sujet et objet – dynamique qui ne manque pas d'intéresser le héros et de revenir dans les discours de et sur Elstir, même implicitement. Malpas écrit à ce propos : « [landscape] is always a matter of active involvement and experience. It may sometimes, as a form of art or a theoretical concept, arise out of a feeling of separation or an experience of dislocation, but our involvement with landscape (...) is fundamental to the way we find ourselves in the world »³⁹. En fait, « ce 'montrer ce que l'on voit' fait naître le paysage, le détache du simple environnement logique »⁴⁰. Non plus un ordre mental, mais un ordre imposé par la vue, qui n'a recours ici qu'à des images d'ordre visuel. Nous participons activement à des compositions, si bien que parler d'un paysage parfaitement superposable à la nature qu'il représente est une illusion. C'est

³⁸ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 30.

³⁹ Jeff Malpas (éd.), *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies*, Cambridge, London, The MIT Press, 2011, p. 19.

⁴⁰ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 71.

ce qu'Elstir communique au héros, qui se rend compte de la seule façon dont il est possible de considérer la réalité pour la voir telle qu'elle est, subjectivement – ou bien, « poétiquement » (*ibid.*, p. 192). Comme annoncé dans le deuxième chapitre, en outre, ce terme renvoie à la fonction poétique de Jakobson, seule structuration possible pour le roman proustien : celle qui fonde la pratique de l'écriture sur l'équivalence linguistique entre temps et espace, et qui fait que, à chaque élément de l'espace, correspond un sens spirituel dans la longue marche vers la vérité.

Dès les premiers moments à Balbec, le héros se rend compte que la réalité cache des pièges au niveau de la perception qu'on en a subjectivement. La vision du dehors depuis la salle à manger de l'hôtel est dans ce sens déroutante. En particulier, le héros est frappé par le châssis transparent « dans lequel le ciel entrain si complètement que son azur avait l'air d'être la couleur des fenêtres et ses nuages blancs, un défaut du verre » (*ibid.*). L'impression – rapportée ici par le choix d'une expression vague, à la manière impressionniste, « avait l'air » – est dès le début du séjour en Normandie un piège, mais aussi une ressource qui permet de sortir des mailles pernicieuses de l'habitude. Le choix de médiatiser la vision par la fenêtre n'est pas anodin, surtout à la lumière de nos analyses précédentes. La fenêtre, en outre, est un objet qui marque profondément la naissance et le développement du genre de la « vue » dans l'art pictural, puisque c'est de la fenêtre que l'on commence à entrevoir les premiers paysages. Roger dit à ce propos que c'est à la peinture flamande que nous devons l'invention de la fenêtre dans des scènes d'intérieur, objet qui permet l'accès à la dimension esthétique du pays et qui pousse à la création de ce que l'auteur définit comme une « 'veduta' à l'intérieur du tableau, mais qui ouvre sur l'extérieur (...). La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'ençassant dans le tableau, institue le pays en paysage »⁴¹. De la même manière, pour le héros de la *Recherche*, l'acte de regarder par la fenêtre correspond à la découverte du relief esthétique du pays.

⁴¹ Alain Roger, *op. cit.*, 1997, p. 73.

Les marines qui précèdent la visite à l'atelier d'Elstir fournissent un bon exemple. Dans la succession de tableaux qui se composent devant – ou à travers – les yeux du héros, le lecteur trouve toute une galerie d'œuvres disparates : la plume et le duvet d'un Pisanello et les verreries de Gallé, la peinture religieuse, les estampes japonaises, les toiles impressionnistes, des Whistler. Or, la présence, jusqu'à la saturation, de l'art figuratif constitue un élément pleinement *visible* de la prose descriptive de ce passage, elle doit sauter aux yeux. Comme si leur accumulation n'était pas suffisante, ces représentations sont multipliées par les reflets dans les vitrines de la bibliothèque, de sorte que le héros se trouve « de tous côtés entouré des images de la mer » (*ibid.*, p. 163). Les paysages qui prennent forme de la chambre du héros sont aux antipodes d'une conception réaliste de la description de la nature. Nous pouvons bien dire que l'esthétisation entraîne un effet antiréaliste avec lequel Proust joue à un degré maximum.

De cette poésie toute subjective et antiréaliste, visant pourtant à l'énonciation d'une vérité objective, se nourrit l'art d'Elstir. L'atelier du peintre est immédiatement décrit comme « le laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde » (*ibid.*, p. 190) où d'un chaos originaire le peintre avait tiré toute une variété de sujets. Une théorie de l'art trouve ici sa pleine expression : comme dans l'incipit du roman, l'artiste est celui qui donne une forme définie à ce qui reste au départ indistinct. Et le rapprochement au littéraire est bientôt servi : le charme des toiles d'Elstir « consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait » (*ibid.*, p. 191). Le narrateur pousse son propos encore plus loin, pendant que le héros est pris par l'effort de comprendre ce qu'il voit : « Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de *l'intelligence*, étrangère à nos *impressions véritables* et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette impression » (*ibid.*, nous soulignons). Le hiatus entre impression et intelligence est nettement dressé ici ; cela suggère que le langage peut soulever une

barrière dans notre compréhension de la réalité que la peinture réussit au contraire à contourner par son adresse immédiate aux sens.

Ainsi présenté, le traitement de l'espace dans la peinture d'Elstir, dont l'exemple majeur est le tableau du port de Carquethuit, met en branle une révolution copernicienne de la sensibilité paysagère. De cette œuvre, dont le narrateur parle comme s'il s'agissait d'un texte écrit, la métaphore est le principe d'unité, puisqu'« Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des *termes* marins, et que des *termes* urbains pour la mer » (*ibid.*, p. 192 ; nous soulignons). Par ce tableau, le peintre « avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan » (*ibid.*), si bien que les vaisseaux au long de la jetée *semblent* faire partie de l'architecture de la ville, un navire *semble* voguer au milieu des bâtiments et la population *semble* être formée par des créatures amphibies, vivant entre ces deux univers contigus.

Voici donc le piège de l'impression, qui reste dans ce cas de difficile attribution, comme le relève Yoshikawa⁴² : est-ce le peintre le créateur de cette métaphore amphibie, ou bien c'est le narrateur qui met par écrit sa propre impression visuelle ? Nous sommes tentée d'y voir un acte créateur de l'écrivain, selon le principe de l'*homoïesis* mentionné auparavant : le narrateur cherche à reproduire par les instruments du langage verbal des procédés que la peinture a montrés par ses propres instruments ; l'ekphrasis proustienne, donc, ne sera pas la simple description d'une œuvre d'art, mais la tentative de faire ce que l'art figuratif fait en le faisant avec le langage.

La valeur absolue que ces principes ont pour la doctrine proustienne du paysage, qui ne manque pas de faire un clin d'œil à l'histoire de l'art, est incontestable. Briffaud, autre théoricien du paysage, souhaite idéalement l'avènement d'un Elstir lorsqu'il parle de l'éloignement progressif de l'impression première dans la peinture occidentale, éloignement qu'il explique par des raisons morales :

⁴² Cf. Kazuyoshi Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 349 : « Les principes d'une métamorphose de la mer en ville sont d'une grande précision, mais on ne sait avec certitude si ces impressions proviennent du tableau lui-même représentant le Port de Carquethuit ou d'un observateur extérieur à la toile ».

Appréhender le monde terrestre comme un spectacle dont on pourrait jouir à sa guise est en effet une posture très moderne. Longtemps, et au Moyen Âge plus qu'en toute autre période, cette attitude a posé un incontournable problème moral. (...) Ce phénomène explique que le paysage ait d'abord été mis à distance respectable, regardé avec le recul de la connaissance, à travers le filtre de symboles et de références faisant autorité. Ainsi fondée, la sensibilité paysagère occidentale s'est exprimée en premier lieu dans une relation intellectuelle et spirituelle au spectacle du monde, c'est-à-dire sous la forme d'une perception très élaborée, aussi éloignée que possible d'une exaltation de l'impression première.⁴³

Des données historiques justifient le retour à l'impression première, qui est à la base d'un mouvement révolutionnaire dans l'histoire de la peinture, c'est-à-dire l'école impressionniste. L'impression fautive, qui fait confondre la terre et la mer dans les tableaux d'Elstir, prend une connotation presque négative lorsque le narrateur parle des « véritables mirages » (*RTP II*, p. 195) qui trompent la vue de l'observateur, comme dans un autre tableau « pris de Balbec par une torride journée d'été » (*ibid.*) :

Ces jeux des ombres, (...) avaient intéressé Elstir au point qu'il s'était complu autrefois à peindre de véritables mirages, où un château coiffé d'une tour apparaissait comme un château complètement circulaire prolongé d'une tour à son faite, et en bas d'une tour inverse, soit que la pureté extraordinaire d'un beau temps donnât à l'ombre qui se reflétait dans l'eau la dureté et l'éclat de la pierre, soit que les brumes du matin rendissent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre. De même, au-delà de la mer, derrière une rangée de bois, une autre mer commençait, rosée par le coucher du soleil, et qui était le ciel. La lumière, inventant comme de nouveaux solides, poussait la coque du bateau qu'elle frappait, en retrait de celle qui était dans l'ombre, et disposait comme les degrés d'un escalier de cristal sur la surface matériellement plane, mais brisée par l'éclairage, de la mer au matin. (...) [L]e rythme même de cette ville bouleversée n'était assuré que par la verticale inflexible des clochers qui ne montaient pas, mais plutôt, selon le fil à plomb de la pesanteur marquant la cadence comme dans une marche triomphale, semblaient tenir en suspens au-dessous d'eux toute la masse plus confuse des maisons étagées dans la brume, le long du fleuve écrasé et décousu. (*ibid.*, nous soulignons)

De manière encore plus évidente que dans le tableau du port de Carquethuit, la métaphore qui établit la réversibilité entre l'inconsistance de l'ombre et la dureté de la pierre, sur laquelle Proust insiste, ou entre la mer et le ciel, ne peut pas se réduire à un simple échange d'attributs. Premièrement, elle nous informe du critère qui régit le nouvel ordre imposé par l'artiste à une « ville bouleversée » et en même temps recomposée dans l'œuvre d'art ; deuxièmement, et de façon plus cruciale pour notre propos, la métaphorisation de l'espace permet d'avancer une hypothèse philosophique : le changement de matière entraîné par la métaphore est un changement ontologique, qui dépend donc des opérations linguistiques mises en place par le narrateur. Cela a d'autres conséquences encore : si l'essence n'est

⁴³ Serge Briffaud, « De l'invention' du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Compar(a)ison, Paysages (II)*, n. 2, 1998, p. 40.

pas fixe, et qu'un objet peut changer de nature, l'essence elle-même dépend alors d'un agent extérieur (ici, comme ailleurs, c'est la lumière). Autrement dit, la visite à l'atelier du peintre révèle que l'essence philosophique est *aussi mobile que la lumière*. Ce postulat théorique est cohérent par rapport aux descriptions initiales de Balbec, comme nous avons relevé auparavant. Sa mobilité fait qu'elle change à la suite de toute modification du point de vue, ce qui nous ramène à la centralité du déplacement dans la poétique du paysage de Proust. Pour revenir à la scène du train, exemple de mobilité féconde, nous pouvons affirmer que si le geste de l'écrivain tend vers une unité, celui-ci ne peut pas contourner le principe de relativité du réel que la lumière met en évidence par son action.

Nous pouvons donc comprendre l'importance de la découverte du paysage pour le dépassement de l'âge des croyances, remplacées maintenant par la révélation d'une vision subjective, émanant certes de l'intérieur, mais passant aussi par l'extérieur. Pour conclure, le paysage n'est pas seulement une entité relationnelle fondée sur l'analogie entre les différentes parties de la scène – analogie gouvernée par la vision personnelle de l'artiste ; le paysage est aussi l'espace physique et textuel à la fois où s'exerce la faculté de l'auteur d'expérimenter avec la langue, qui prend à ce point le dessus sur la philosophie : cette dernière, en effet, ne fait que renfermer les phénomènes dans des cases, alors que la littérature, comme tout art en général, a l'ambition d'être plus que descriptive, et d'agir concrètement sur notre perception du monde. Dans cette perspective, la description du paysage chez Proust a très peu ou rien à voir avec la description réaliste, qui contribue au contraire à faire visualiser au lecteur un décor plausible pour le déroulement de l'action du récit ; dans la *Recherche*, la description spatiale est plutôt *le laboratoire où s'intensifie l'action de la langue*.

C'est à ce point que les figures de Ruskin, Turner et Elstir convergent dans le roman proustien, dans l'effort de reproduire « ces illusions optiques dont notre vision première est faite » (*ibid.*, p. 194) et dans la valeur de cet acte de création qui rétablit les lois de la perspective de tout un univers. Il est difficile de nier une filiation entre la défense ruskinienne de Turner et la formulation de la théorie du

paysage d'Elstir. De même, il est naturel de penser à la réflexion à propos de la gravure d'Amiens lorsque le narrateur parle de « certaines lois de perspective », que notre perception suit au gré du changement des points de vue. Dans *The Harbours of England* (1856) Ruskin écrit :

I said that at this period he first was assured of another fact, namely, that the *Sea* also was a thing that broke to pieces. *The sea up to that time had been generally regarded by painters as a liquidly composed*, level-seeking consistent thing, with a smooth surface, rising to a water-mark mark on sides of ships; in which ships were scientifically to be embedded, and wetted, up to said water-mark, and to remain dry above the same. But Turner found during his Southern Coast tour that the sea was *not* this: that it was, on the contrary, *a very incalculable and unhorizontal thing*, setting its “water-mark” sometimes on the highest heavens, as well as on sides of ships;—*very breakable into pieces*; half of a wave separable from the other half, and on the instant carriageable miles inland;—*not in any wise limiting itself to a state of apparent liquidity, but now striking like a steel gauntlet, and now becoming a cloud, and vanishing*, no eye could tell whither; one moment a flint cave, the next a marble pillar, the next a mere white fleece thickening the thundery rain. He never forgot those facts; never afterwards was able to recover the idea of positive distinction between sea and sky, or sea and land. *Steel gauntlet, black rock, white cloud, and men and masts gnashed to pieces and disappearing in a few breaths and splinters among them*;—a little blood on the rock angle, like red sea-weed, sponged away by the next splash of the foam, and the glistening granite and green water all pure again in vacant wrath. So stayed by him, for ever, the Image of the Sea. (*CW* 13, p. 44 ; nous soulignons)

Ce passage, que les critiques proustiens connaissent bien⁴⁴, est intéressant pour maintes raisons. D'habitude, les spécialistes citent la phrase sur l'indistinction entre la terre et la mer, ou entre le ciel et la mer, qui se lie directement aux ekphrasis que nous avons analysées. Néanmoins, le reste n'est pas à négliger non plus. Ruskin semble mettre l'accent moins sur l'échange d'attributs en lui-même que sur des métaphores (« a steel gauntlet », « a cloud »), répétées à la fin, qui montrent l'effet produit par cet échange dans les tableaux de Turner. Il est clair que Proust ne reprend pas seulement le contenu de la critique ruskinienne sur Turner, *il reprend le style que Ruskin a utilisé pour en parler*. L'écrivain anglais, en fait, veut *construire son propre paysage* à l'aide du support visuel offert par les tableaux qu'il commente — telle est la vocation ruskinienne, qui, nous le savons, dépasse les limites d'une critique d'art. En outre, la poétique turnérienne gagne ainsi en épaisseur dans l'ensemble des sources proustiennes : les tableaux d'Elstir sont les espaces circonscrits où advient une véritable transsubstantiation de la matière, aboutissement final de la métaphore dans la *Recherche*.⁴⁵

⁴⁴ Cf. Peter Collier, *Proust and Venice*, traduit de l'italien par Daniel Fink, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1989 [1986], p. 46.

⁴⁵ Cf. Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 131-132 : « Turner, le plus héraclitéen des peintres, semble ne parler que de l'eau ; en fait, il joue la transformation de l'eau en air, et de l'air en eau, tandis que les flammes des navires en perdition atteignent le cœur de la couleur brûlante et que, nuage humide, la terre participe à la transsubstantiation des éléments ».

Pour revenir aux théories du paysage mentionnées auparavant, le rapport entre les tableaux d'Elstir et leur transposition textuelle en ekphrasis est le même qui existe entre les tableaux de Turner et la critique d'art qu'en fait Ruskin : d'abord, l'*homoïesis* garantit la conservation de l'impression esthétique engendrée par l'image picturale ; ensuite, le moment de la *poïesis* en fait un objet certes séparé, mais lié à un modèle représentatif qui se situe à l'autre extrémité de l'analogie. Une telle interprétation ouvre une autre faille dans le système qui voit Ruskin comme une idole fanée du passé littéraire de Proust : en mettant Elstir et Turner l'un à côté de l'autre, l'auteur de la *Recherche* suggère que son style dialogue avec celui de Ruskin plus que les critiques ne le laissent entendre.

La rencontre avec Elstir dans son atelier pousse à reconsidérer le petit essai sur les clochers de Martinville à la fin de « Combray », que le lecteur doit toujours garder à l'esprit pendant qu'il se laisse aller à l'écoute des réflexions du narrateur dans l'atelier du peintre. D'ailleurs, dans la description que nous venons d'analyser, les clochers reviennent encore une fois pour rythmer la composition du paysage, ce qui constitue un autre point de contact entre les deux moments du récit. Pourtant, c'est la métaphorisation des éléments du paysage qui nous intéresse ici. Si, comme expliqué auparavant, les métaphores attribuées aux clochers dans le texte fictif se font sur la base d'une association thématique, selon un procédé analogique que le lecteur peut reconstruire, les métaphores d'Elstir sont caractérisées par la *contiguïté spatiale des deux pôles sémantiques du trope*.

C'est à ce stade de l'apprentissage du héros que se profile le contour d'une première version de la théorie de la métaphore, qui se fonderait sur la continuité spatiale entre métaphorisé et métaphorisant⁴⁶. Cette théorie est donc imbibée d'art autant que de géographie, au sens strict de disposition d'éléments naturels sur la surface de la terre, que la métaphore cherche à réunir dans une

⁴⁶ Selon un procédé métonymique, comme avancé par Genette dans son célèbre essai incorporé à *Figures III*, « Métonymie chez Proust ». Dans les exemples choisis par Genette, « la proximité commande ou cautionne la ressemblance, (...) la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie : ainsi en va-t-il bien souvent chez Proust, comme si la *justesse* d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son *authenticité*, entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel » (p. 45).

vision instantanée. Voici expliquée la centralité de la peinture pour les propos de Proust sur le paysage et sa valeur dans l'argumentation plus générale de son roman. En fait, « la peinture donne à voir non des objets mais des liens entre les objets, comme elle s'essaie aussi à tisser un lien incorruptible entre ce que l'on sait et ce que l'on voit »⁴⁷. Nous ajoutons qu'elle le fait dans un fragment circonscrit de la réalité. Le passage à travers l'art d'Elstir permet au héros de faire l'expérience avec un premier type de nécessité, cette nécessité que Proust d'ailleurs préconisait déjà dans sa critique de *Sésame et les lys*. Cette pratique descriptive, qui a une valeur didactique et démonstrative, est mise en place à plusieurs reprises dans le roman, bien qu'elle ne détermine pas *toutes* les métaphores proustiennes. Le traitement des deux chambres du héros et de sa grand-mère est à ce sujet très explicatif, car il montre les répercussions de cette logique paysagère sur d'autres aspects du récit normand.

De la chambre du héros, qui donne sur la mer, le fragment de réalité sur lequel s'exerce la faculté de composer le paysage est toujours dominé par l'élément marin, qui se répercute à l'intérieur de la pièce grâce aux reflets dans les vitrines de la bibliothèque. Curieusement, la chambre de la grand-mère est soumise à tout autre traitement. Le narrateur la présente ainsi :

Elle ne donnait pas directement sur la mer comme la mienne mais prenait jour de trois côtés différents : sur un coin de la digue, sur une cour et sur la campagne, et était meublée autrement, avec des fauteuils brodés de filigranes métalliques et de fleurs roses d'où semblait émaner l'agréable et fraîche odeur qu'on trouvait en entrant. Et à cette heure où des rayons venus d'expositions et comme d'heures différentes, brisaient les angles du mur, à côté d'un reflet de la plage mettaient sur la *commode un reposoir diapré comme les fleurs du sentier*, suspendaient à la paroi les ailes repliées, tremblantes et tièdes d'une clarté prête à reprendre son vol, chauffaient comme un bain *un carré de tapis provincial* devant la fenêtre de la courette que le soleil festonnait *comme une vigne*, ajoutaient au charme et à la complexité de la décoration mobilière en semblant exfolier la soie fleurie des fauteuils et détacher leur passementerie, cette chambre, que je traversais un moment avant de m'habiller pour la promenade, avait l'air d'un prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors, d'une *ruche* où les sucres de la journée que j'allais goûter étaient dissociés, épars, enivrants et visibles, d'un *jardin* de l'espérance qui se dissolvait en une palpitation de rayons d'argent et de pétales de rose. (RTP II, p. 64 ; nous soulignons)

Les procédés rhétoriques sont toujours liés à l'action de la lumière, à laquelle sont attribués comme d'habitude des verbes à la forme active (les rayons « brisaient », « mettaient », « suspendaient », « chauffaient », toutes des actions qui semblent fragmenter l'espace et non l'unifier). Les analogies qui

⁴⁷ *Ibid.*, p. 72.

constellent la description de cette chambre, soulignées dans le texte, renvoient à l'atmosphère campagnarde et polysensorielle de Combray et, à travers l'image du prisme, cet espace semble contenir plusieurs univers en un, tout comme différentes sont les gradations de lumière qui le mouillent. Le passage essaie de renforcer l'idée d'une continuité spatiale entre le dehors et le dedans : la chambre donnant sur la campagne plutôt que sur la mer, elle est métaphorisée par des images tirées de ce milieu. Opposée à l'atmosphère fixe de cette chambre, celle de la pièce où dort le héros offre au contraire la possibilité d'observer un paysage toujours changeant, « [c]ar chacune de ces Mers ne restait jamais plus d'un jour. Le lendemain il y en avait une autre qui parfois lui ressemblait. Mais je ne vis jamais deux fois la même » (*ibid.*, p. 64-65). C'est l'opportunité de ce voyage immobile et perpétuel qui fascine le héros, celui qui progresse au gré des changements de la lumière, pendant la saison et pendant la journée. Notre analyse confirme que la réinsertion physique du sujet dans un réel polysensoriel aiguise son sens de l'espace, voire permet d'en faire une description métaphorique ; ensuite, que Proust anticipe de façon surprenante une conception moderne du paysage, selon laquelle une perception se bornant au sens de la vue ne suffit plus à rendre compte de la totalité de l'expérience du sujet inséré dans l'espace.

Conséquence ultime de l'instabilité du paysage de Balbec est l'application du même paradigme descriptif à ses habitants et aux dynamiques sociales qui l'animent, lesquelles se définissent et se décrivent par contiguïté spatiale. En fait, la localité normande se différencie de Paris par la singularité des relations qui s'y établissent ; elle apparaît comme un endroit apte à favoriser un échange social plus libre, duquel dépend tout de même la vie mondaine dans la capitale⁴⁸. Le véritable enjeu des interactions de Balbec est le succès dans les salons parisiens, et le héros l'apprend tout en étant fasciné

⁴⁸ « D'ailleurs (au contraire de ce qu'on dit d'habitude des relations de voyage) comme être vu avec certaines personnes peut vous ajouter, sur une plage où l'on retourne quelquefois, un coefficient sans équivalent dans la vraie vie mondaine, il n'y rien, non pas qu'on tienne aussi à distance, mais qu'on cultive si soigneusement dans la vie de Paris, que les amitiés des bains de mer » (*RTP II*, p. 43-44).

par d'autres figures, apparemment distantes du groupe social où il a l'ambition d'être introduit un jour⁴⁹. Les êtres qui incarnent cet écart de la norme sont sans doute les jeunes filles aperçues à l'extrémité de la digue, avec leur allure sportive, opposée à la fixité bienséante du beau monde, envers lequel elles montrent un mépris sans affectation (*ibid.*, p. 149). Leur « beauté fluide, collective et mobile » (*ibid.*, p. 148), associée immédiatement donc à la liquidité de l'élément marin, représente l'irruption d'une socialité différente, en dépit de leur extraction, dont le héros n'a aucune expérience. Ainsi le profil d'Albertine est-il immédiatement enchâssé dans un cadre marin, qui va connoter son personnage tout au long du roman⁵⁰ :

C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son « polo » que je la revois encore maintenant, silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : « C'est elle ! » (*ibid.*, p. 186)

L'irruption d'une poétique du paysage à Balbec envahit toute la narration en marquant une distance sidérale par rapport à l'âge combraysien. Cet affranchissement peut s'expliquer par la nature très différente des amours du héros : si d'une part Gilberte était figée dans une rêverie alimentée par la pure croyance, et dont le produit stylistique est l'image absente de la jeune fille à côté de Bergotte aux pieds d'une cathédrale, d'autre part l'image présente d'Albertine est enracinée dans l'expérience effective d'une contiguïté spatiale entre elle et la mer, qui détermine un va-et-vient métaphorique rendant compte de l'insaisissabilité de l'être aimé.

⁴⁹ Comme le souligne Jacques Dubois, Balbec est une « zone de turbulence », qui « emporte dans son mouvement les modes de classement les plus coutumiers ». La mixité sociale qui caractérise la vie des bains de mer favorise la création « de menus agrégats temporaires qui découpent des isolats inhabituels et mouvants dans la trame des classes » (*Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, Collection « Liber », 1997, p. 111).

⁵⁰ Surtout en ce qu'elle devient le pivot du rayonnement permettant de reconstituer toutes les formes du paysage de Balbec : « D'autre part Albertine tenait liées autour d'elles toutes les impressions d'une série maritime qui m'était particulièrement chère » (*RTP II*, p. 658).

Dans cette section, nous avons montré que le voyage annonce la découverte de la vérité première de l'impression, en mettant fin à l'âge des croyances fondées sur un travail de l'imagination sans rapport avec la réalité. Si la vérité se manifeste ou bien se cache au gré du point de vue adopté, c'est qu'elle est mobile, tout comme l'essence des objets qui occupent l'espace. En fait, la vérité n'est pas dans l'objet mais dans la lumière qui l'investit et dans les relations que celle-ci tisse entre les objets. Ce passage signale la prise de conscience de la nature autre de l'impression par rapport à la simple sensation : c'est dans l'aperception subjective d'un fragment d'espace que la réalité brute a accès au royaume de la conscience et devient pertinente pour l'intériorité du sujet. *Le paysage est donc l'image par laquelle l'on saisit une vérité spirituelle au sein d'une expérience de nature spatiale, grâce à la révélation des liens entre les éléments qui composent une section de la réalité. La transformation de ces éléments témoigne d'une appropriation subjective.*

4.4. Paysage et intériorité

4.4.1. Image d'une absence, absence de l'image : une reprise

Après avoir formulé une définition satisfaisante du paysage proustien, il faut en analyser de près quelques caractéristiques qui permettent de développer le sujet de sa pertinence pour l'esprit, ce qui oblige à revenir sur la notion d'image – définie comme absente dans notre analyse de *Jean Santeuil*. Ici, l'absence de l'image implique l'absence d'un rapport effectif au réel. Dans la *Recherche*, l'écrivain radicalise son propos : l'absence de l'image, conséquence directe de l'absence du souvenir, est la marque du non-existant.

Nous avons affirmé que la métaphorisation de l'espace opérée par le narrateur est une forme d'appropriation par le langage. Il y a un exemple en particulier dans le roman que l'on peut utiliser (en négatif) pour démontrer qu'en dehors du sujet aucun paysage ne peut exister. La possibilité d'une description détachée, objective, du paysage ne serait même pas contemplée par Proust, comme le démontre l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil :

Nous descendîmes sur Hudimesnil ; tout d'un coup je fus rempli de ce bonheur profond que je n'avais pas souvent ressenti depuis Combray, un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martinville. Mais, cette fois, il resta incomplet. Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés, mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ; (...) Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir. Alors on se repose un moment pour jeter le bras en avant d'un élan plus fort et tâcher d'atteindre plus loin. (...) Ce plaisir, dont l'objet n'était que pressenti, que j'avais à créer, moi-même, je ne l'éprouvais que de rares fois, mais à chacune d'elles il me semblait que les choses qui s'étaient passées dans l'intervalle n'avaient guère d'importance et qu'en m'attachant à sa seule réalité je pourrais commencer enfin une vraie vie. Je mis un instant ma main devant mes yeux pour pouvoir les fermer sans que Mme De Villeparisis s'en aperçût. Je restai sans penser à rien, puis de ma pensée ramassée, ressaisie avec plus de force, je bondis plus avant dans la direction des arbres, ou plutôt dans cette direction intérieure au bout de laquelle je les voyais en moi-même. Je sentis de nouveau derrière eux le même objet connu mais vague et que je pus ramener à moi. (*ibid.*, p. 76-78)

La vision des trois arbres pose le problème de l'existence d'un contenu psychologique perdu à jamais. Le héros en a certes l'intuition, mais il n'est pas en mesure de le récupérer. La dynamique qui s'instaure est pourtant plus complexe : il s'agit ici de la perception d'un objet extérieur qui ne franchit pas le seuil de l'intériorité à moins que dans la forme d'une profonde et inatteignable réverbération dans la conscience. Le héros, en fait, ressent un plaisir qu'il compare à celui éprouvé face aux clochers de Martinville et Vieuxvicq, un plaisir de nature esthétique – comme la « jolie phrase » qui en est jaillie. En d'autres termes, il ressent le plaisir de pouvoir transformer un élément de la réalité du pays en paysage, c'est-à-dire en objet pourvu d'un relief esthétique. L'intuition esthétique et l'intuition psychologique, dans l'épisode d'Hudimesnil, sont brusquement rendues vaines ; avec elles, le paysage possible qui résulterait de leur coopération.

Pour véhiculer le sens de leur stérilité pour le sujet, les trois figures sont présentées comme bidimensionnelles – elles forment « un *dessin* » sans épaisseur. Bien que le héros fasse l'effort de se rappeler de quelle époque et de quel lieu de sa vie émergent ces arbres familiers, ils restent trop éloignés, initialement dans l'espace, successivement dans le temps. C'est à ce moment alors que l'absence de paysage, ou absence d'image, est explicitement associée à l'absence de souvenir. La défaillance de l'esprit est donc transposée sur le plan temporel ; comme le dit clairement le narrateur,

le problème est tout intérieur : le héros, en fait, regarde dans la direction des arbres, mais c'est comme s'il se devait se tourner vers lui-même pour résoudre l'énigme qu'ils posent.

Comme d'habitude, la seule définition possible du fait de conscience passe par une tentative de localisation, dans ce cas vaine : « Où les avais-je déjà regardés ? », se demande le protagoniste, en cherchant à recouvrer le moment du passé d'où ils surgissent et en doutant de l'existence effective d'un souvenir correspondant, comme si l'impression de bonheur instillée par leur apparition n'était qu'un leurre : « était-ce une fatigue de ma vision qui me les faisait voir doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace ? » (*ibid.*, p. 78). L'effort est inutile, si bien que les arbres, déjà anthropomorphisés, sont ensuite réduits à des « fantômes du passé » : « Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les *rendre à la vie* » (*ibid.*). L'enjeu est clair : les arbres n'ont ni le volume ni l'épaisseur que seulement une impression – donc le point d'ancrage sensuel de leur pertinence spirituelle – peut leur décerner, et de laquelle surgit le souvenir. La composition d'un paysage autour de ces arbres aurait dû certifier la réussite de cette opération de l'esprit, qui reste malheureusement inachevée⁵¹.

Les théoriciens du paysage reconnaissent que celui-ci « doit surtout être tenu pour un cimetière de signes », cimetière que l'on peut interroger par la géomorphologie : « Le moindre fragment, en lui, évoque les séismes d'hier. (...) ces pentes, cette falaise, ou cette vallée ne désignent pas une chose, mais un sédiment, une accumulation de tragédies »⁵². Le narrateur-géomorphologue n'arrive pas, dans

⁵¹ Les critiques ont donné des interprétations diverses à ce passage. Joshua Landy, par exemple, répondrait à notre analyse que le phénomène qui se produit ici n'a rien à voir avec la mémoire involontaire, puisqu'il s'agit d'une impression sensorielle qui certes cache une vérité de l'esprit, mais c'est une vérité qui ne dépend pas d'un souvenir (cf. *op. cit.*, p. 166). Or, au-delà de la légitimité d'une telle observation, l'avant-texte offert par les notes du *Contre Sainte-Beuve* aide à clarifier la question. Dans les passages que nous avons cités auparavant dans le Chapitre 1, le talent est explicitement décrit comme « le souvenir d'un air », donc comme une activité de la mémoire qui produit un contenu nouveau. Le problème est pour nous plus radical, et appelle en cause la *pertinence* de l'impression pour l'esprit : toute impression significative se caractérise comme *pertinente* et elle ne doit pas forcément être assimilée à un souvenir, ce qui cause avec toute évidence un paradoxe laissé par Proust lui-même dans un coin sombre de sa cathédrale esthétique.

⁵² François Dagognet, François Guéry, Odile Marcel, « Mort et résurrection du paysage ? », dans A. Roger (éd.), *op. cit.*, 1995, p. 134.

ce cas, à ressusciter le paysage, ni à interpréter ses signes visibles que sont les arbres. Le lieu devient l’emblème d’un événement et l’absence d’unité entre sujet et lieu – qui deviendrait effective par la description métaphorique de ce dernier – affiche l’aliénation du sujet par rapport à une donnée psychologique qui reste cachée dans le fond de la conscience⁵³.

Ici, le narrateur de la *Recherche* se met en dialogue avec son alter ego dans *Jean Santeuil*. Le premier roman de Proust semble reposer sur une faille de la conscience, causée par l’extériorité du récit par rapport au sujet, problème strictement lié à l’adoption de la troisième personne. Autrement dit, le récit ne jaillissant pas de l’intérieur, dans *Jean Santeuil* celui-ci est bâti sur un vide, sur du non-existant. L’écriture est donc dès le début une opération ontologiquement impossible dans la logique subjectiviste du roman.

4.4.2. L’espace comme réseau relationnel

Pendant qu’il est encore amoureux de Mme de Guermantes, le héros décide de rejoindre son ami Saint-Loup, neveu de celle-ci, à Doncières, petite ville de garnison où il stationne avec son régiment. Cette visite se révèle très instructive pour le protagoniste pour des raisons diverses, relatives aussi à la question du paysage. Toutes ces péripéties qui se mettent comme un obstacle entre le sujet et la composition du paysage sont amenées à la surface du texte aussi grâce à la métaphorisation polysensorielle à laquelle sont soumises cette ville et la campagne tout autour. Ce moment du roman marque un tournant très important : non seulement à Doncières le sujet proustien se réinsère-t-il dans l’espace en activant tous ses sens, en imprimant ainsi la marque de l’existence sur le lieu en tant que carrefour affectif ; le narrateur, en fait, parle explicitement pour la première fois de la signification de l’espace, ce qui fait de l’épisode de Doncières un exemple de réflexion métaspatiale central pour notre

⁵³ Selon Hewlett Koelb, l’attribution d’une fonction d’emblème au lieu serait un trait typique du récit moderniste (cf. Janice Hewlett Koelb, *The Poetics of Description : Imagined Places in European Literature*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 12).

propos. Le support textuel de cette métaspatialisation est le discours de Saint-Loup sur la stratégie militaire, qui conduit à une interprétation du paysage révélatrice pour le héros.

Le rapprochement de Doncières est différent lorsqu'on le compare aux rapprochements des autres lieux qui composent la carte du roman. En fait, cette visite n'est pas annoncée par une rêverie autour de son nom ou de ses significations symboliques, ni n'est la réalisation d'un désir longuement couvé, comme pouvaient l'être Balbec ou Venise. C'est tout simplement le lieu de garnison où le héros peut rejoindre son ami et ouvrir un canal de communication préférentiel avec Oriane : « L'amitié, l'admiration que Saint-Loup avait pour moi, me semblaient imméritées et m'étaient restées indifférentes. Tout d'un coup j'y attachai du prix, j'aurais voulu qu'il les révélât à Mme de Guermantes » (*ibid.*, p. 369). Comme pour Balbec, pourtant, le départ est marqué par un sentiment d'angoisse, dû à la rupture de l'habitude que le déplacement comporte pour le voyageur. De manière tout à fait singulière, le narrateur nous donne une description de Doncières avant le récit de son arrivée, comme pour créer une association immédiate et préalable entre la petite ville de garnison et une certaine atmosphère qui la caractérise. La construction du paysage de Doncières permet plus que d'autres expériences la réinsertion du sujet dans l'espace, étant ce paysage décrit comme polysensoriel dès le début :

C'était, moins loin de Balbec que le paysage tout terrien ne l'aurait fait croire, une de ces petites cités aristocratiques et militaires, entourées d'une campagne étendue où, par les beaux jours, flotte si souvent dans le lointain une sorte de *buée sonore intermittente* qui – comme un rideau de peupliers par ses sinuosités dessine le cours d'une rivière qu'on ne voit pas – révèle les changements de place d'un régiment à la manœuvre, que l'atmosphère même des rues des avenues et des places a fini par contracter une sorte de perpétuelle *vibratilité musicale et guerrière*, et que *le bruit le plus grossier de chariot ou de tramway s'y prolonge en vagues appels de clairon* ressassés indéfiniment, aux oreilles hallucinées, par le silence. (*ibid.*, p. 369-370 ; nous soulignons)

Dans cette description, la palette sensorielle est dilatée par l'association de la campagne à sa fonction militaire. Le plaisir consiste dans ce cas à jouir de la *musicalité* qui semble imprégner ce lieu ; les sensations sur lesquelles se concentre la description du paysage sont donc *sonores*. Ces bruits révèlent, cependant, le « changement de place d'un régiment », en donnant ainsi des informations de nature

spatiale⁵⁴. L'ouïe sert en quelque sorte de localisateur et collabore avec la vue dans la composition d'un paysage lui aussi mouvant dans sa « vibratilité ». Enfin, la polysensorialité de l'atmosphère de Doncières permet d'ajouter à la simple description réaliste une couche rhétorique par le recours à la synesthésie, où la transformation se fait d'un sens à l'autre.

Un autre indice nous permet de mesurer la distance du réalisme que Proust met en exergue dans ce passage. La ville de Doncières, nous l'avons dit, n'est introduite par aucune rêverie préalable, si bien qu'elle pourrait représenter un cas unique d'observation impartiale de la part du héros. Le narrateur semble piéger le lecteur en présentant Doncières comme « *une de ces* petites cités aristocratiques et militaires », en ayant recours à un stylème – « une de ces » – qu'Éric Bordas a associé à la prose réaliste, en particulier entre 1830 et 1890⁵⁵. Expression balzacienne par excellence (elle revient à peu près 650 fois au féminin et presque 800 au masculin dans le corpus de l'auteur sur le site ARTFL), elle trahirait une intention de réalisme dans l'aménagement du paysage de Doncières ; en vérité, si cette description commence par un clin d'œil réaliste, elle révèle par contre une tout autre nature, justement en vertu de la polysensorialité subjective qui enracine l'expérience dans la conscience, isolement d'un contenu que le récit va ressasser par la suite.

Dans la construction de ce paysage, comme nous l'avons annoncé, l'aspect militaire joue un rôle fondamental. Non seulement celui-ci laisse des traces concrètes dans le paysage lui-même ; la stratégie militaire attribuée à l'espace un sens qui le transforme en paysage signifiant, chargé de significations métaphoriques. Autrement dit, le domaine militaire est le *vecteur de sémantisation* ou

⁵⁴ Tout comme le sifflement des trains dans l'incipit du roman permettait au héros de mesurer « l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine » (cf. *RTP* I, p. 3-4).

⁵⁵ Bordas définit cette tournure comme une « exophore mémorielle », s'appuyant sur « un élément discursif non représentable mais énonçable dans une phrase enchâssée qui sollicite les ressources d'un savoir partagé par le locuteur et l'allocutaire » ; selon le grammairien, la connexion du particulier à une dimension plus générale mise en place par le démonstratif serait un repère temporel et non spatial, lié à « un passé de l'esprit » permettant une « désignation *in absentia* » (« Un stylème dix-neuviémiste », *L'Information grammaticale*, n. 90, 2001, p. 33-34). Un exemple tiré du *Père Goriot* est inclus dans l'article pour clarifier l'usage de cette expression.

interprétatif du paysage de Doncières. Aussi l'espace de la bataille dont il est question dans les longues conversations avec Saint-Loup et ses collègues sert-il un *discours métaspatial*.

D'ailleurs, la stratégie militaire aurait contribué à l'appréciation de la vue en hauteur, et au développement de cette tendance à considérer le paysage comme la « vue embrassante »⁵⁶ d'un espace de grandes dimensions. Selon Yves Lacoste, l'appréciation du paysage commence là où termine la fonction stratégique du point d'observation militaire ; le paysage naîtrait donc de la nécessité dans le domaine militaire d'être placé en hauteur pour avoir une vue aussi complète que possible des alentours et se défendre des attaques ennemies. Avant de devenir l'objet d'un jugement esthétique, le paysage était surtout l'étendue embrassée par le regard des soldats⁵⁷. Cette opinion est partagée par Cueco, qui affirme que pour les spécialistes « le paysage est une vieille notion militaire qui codifie l'espace de conquête, le champ de bataille, la zone de combat »⁵⁸. Et il est correct d'affirmer que pendant le séjour à Doncières la double valeur du paysage comme notion à la fois esthétique et stratégique se révèle cruciale pour le roman en entier, surtout si nous pensons au « point trigonométrique » d'où le héros attend l'arrivée de la duchesse de Guermantes.

Dans sa longue digression militaire, Saint-Loup cherche à expliquer à son ami la logique qui régit la stratégie adoptée par les chefs de l'armée dans la préparation des batailles, en stimulant chez celui-ci un vif intérêt. Le protagoniste, en fait, cherche dans ce discours la possibilité d'un parangon artistique, comme par exemple lorsqu'il demande à Robert de lui parler du commandant Duroc, professeur d'histoire militaire dont le nom renvoie à celui du général qui avait combattu à côté de Napoléon, et de la « beauté esthétique » de ses théories. C'est à ce moment que Saint-Loup a recours

⁵⁶ Nous profitons ici d'une expression utilisée par Georges Didi-Huberman dans son article « Penser penché », où il commente l'épisode de la bottine dans *Sodome et Gomorrhe*. La « vue embrassante » s'oppose selon Didi-Huberman à la « vue surplombante », dont la valeur serait à la fois spatiale et temporelle (« Penser penché », dans A. Lampe, éd., *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 196-205).

⁵⁷ Cf. Yves Lacoste, « À quoi sert le paysage ? Qu'est-ce qu'un beau paysage ? », A. Roger (éd.), *op. cit.*, p. 67.

⁵⁸ Henri Cueco, « Approches du concept de paysage », *ibid.*, p. 169.

à la notion textuelle de « palimpseste », qui peut satisfaire son interlocuteur par ses résonances littéraires. Avec ce mot, Robert veut dire que chaque action représente la superposition d'une série d'idées, contingences, connaissances préalables qui la déterminent, et qui font de chaque bataille « une espèce de décalque stratégique, un pastiche tactique » (*ibid.*, p. 410). Parmi celles-ci il y a aussi le « contexte géographique » où les batailles ont lieu, expression qui comprend « l'étude de la position elle-même, des routes, des voies ferrées qu'elle commande, des ravitaillements qu'elle protège » (*ibid.*, p. 409). Le champ de bataille devient ainsi lieu de mémoire, et il ne sera

à travers les siècles que le champ d'une seule bataille. S'il a été champ de bataille, c'est qu'il réunissait certaines conditions de situation géographique, de nature géologique, de défauts même propres à gêner l'adversaire (un fleuve, par exemple, le coupant en deux) qui en ont fait un bon champ de bataille. (*ibid.*, p. 410)

Or Robert ne se limite pas à utiliser une notion textuelle, mais il se tourne vers la peinture, en comparant le champ de bataille à un atelier d'artiste, et la bataille elle-même à un tableau dont les aspects figuratifs sont symboliques d'un contenu qu'il faut déchiffrer. Aspect subsidiaire du discours général sur la stratégie militaire, l'attention à l'unicité du lieu et son esthétisation à travers une symbolique militaire font du champ de bataille un objet qui, en tant que type particulier de paysage, est gouverné par une rhétorique – autrement dit, un *espace signifiant*. Ce terme, « rhétorique », se réfère à « l'ensemble des opérations qui rendent les objets de la perception adéquats à la forme symbolique »⁵⁹, selon des procédés que nous avons déjà mis en évidence auparavant. Il s'agit encore une fois du passage de la réalité à l'image, et, dans ce cas, à la notion de paysage tel que Proust l'entend. Cette conception de l'image va bien au-delà du domaine du visuel ; sa formation comprend mais ne se limite pas à l'image en tant que surface plate du tableau. Il s'agit pour nous d'une image volumétrique, se développant dans le sens de la profondeur⁶⁰, au sens que Saint-Loup attribue à une connaissance géologique de l'espace du combat.

⁵⁹ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 105.

⁶⁰ Nous nous mettons explicitement en dialogue avec le livre de Mieke Bal (*op. cit.*) où l'auteure 'aplatit' la valeur métaphorique ou littéraire de l'image pour la ramener à sa dimension visuelle. Dans ce sens, l'image, et en particulier le tableau de Chardin *La Raie*, est représentative de la « bataille entre couteau et 'platitude' » (p. 50), qui caractérise

Dans le roman, les différents lieux du vécu suivent cette même logique du palimpseste, et ils peuvent le faire lorsqu'ils se cristallisent dans une image. Ils sont soumis donc à une métaphorisation ultérieure, qui n'est que l'acquisition d'une signification dans le temps. Plus simplement, les lieux commencent à s'échelonner dans la mémoire, d'une façon qui est rendue explicite lors du séjour à Doncières. Autour de cette petite ville, la campagne impose sa présence, à un tel point qu'elle est comparable à une présence féminine :

Et le lendemain matin en m'éveillant, j'allai jeter par la fenêtre de Saint-Loup qui, située fort haut, donnait sur tout le pays, un regard de curiosité pour faire la connaissance de ma voisine, la campagne, que je n'avais pas pu apercevoir la veille, parce que j'étais arrivé trop tard, à l'heure où elle dormait déjà dans la nuit. Mais de si bonne heure qu'elle fût éveillée, je ne la vis pourtant en ouvrant la croisée, comme on la voit d'une fenêtre de château, du côté de l'étang, qu'emmitouflée encore dans sa douce et blanche robe matinale de brouillard qui ne me laissait presque rien distinguer. Mais je savais qu'avant que les soldats qui s'occupaient des chevaux dans la cour eussent fini leur pansage, elle l'aurait dévêtue.

Le brouillard est l'élément principal de ce paysage campagnard, et nous le savons dès la description du début. C'est à ce moment, pourtant, que cet élément central des alentours de Doncières s'insère dans un récit plus vaste, celui de la mémoire. De la sensation dominante dans chaque endroit où il a été, et à partir de ce motif paysager, le narrateur fait une image emblématique :

Imbibant la forme de la colline, associé au goût du chocolat et à toute la trame de mes pensées d'alors, *ce brouillard*, sans que je pensasse le moins du monde à lui, vint mouiller toutes mes pensées de ce temps-là, *comme tel or inaltérable et massif* était resté allié à mes impressions de Balbec, ou *comme la présence voisine des escaliers extérieurs de grès noirâtre* donnait quelque grisaille à mes impressions de Combray. (*ibid.*, p. 380 ; nous soulignons)

Le brouillard, comme la lumière violente de Balbec et la monotonie des couleurs de Combray, est ce qui laisse une vive impression chez le héros, si bien que sa consistance liquide est contaminée par l'ensemble des sensations et des pensées marquant cette expérience. Par ces associations, le paysage est réduit à un élément en particulier qui suffit à reconstruire en entier le cadre visuel, gustatif, intellectuel du séjour à Doncières. Nous assistons encore au déploiement d'une logique intérieure,

certainement l'écriture proustienne. Autrement dit, le couteau que Chardin peint en raccourci dans ce tableau figure la tentative de pénétrer en profondeur, par le corps, ce qui ne possède pas de troisième dimension, et procède uniquement par déploiement fragmentaire de la totalité de l'objet, dans ce cas la raie. Le thème de la profondeur joue un rôle déterminant dans l'étude d'Anne Simon, pour qui cette dimension « permet d'appréhender le monde sans le réduire » (*op. cit.*, p. 222).

seule dimension où l'on puisse retrouver des « lieux fixes, contemporains d'années différentes » (*ibid.*, p. 390)⁶¹.

Comme pour confirmer la pertinence de la fixation de l'image paysagère pour le travail de la mémoire, le triptyque Doncières-Balbec-Combray revient le jour où le héros pense pouvoir enfin rencontrer Mlle de Stermaria à Paris, assouvissant ainsi un désir alimenté pendant longtemps. Comme il arrive souvent dans la *Recherche*, la progression du récit passe en deuxième plan par rapport au travail contextuel de la conscience. Ce n'est pas tant le fait de savoir si Mlle de Stermaria se présente au rendez-vous qui intéresse au lecteur, ni l'épilogue de la soirée ; c'est au contraire la phénoménologie psychologique que ce nœud narratif appelle à soi.

En fait, en se réveillant, le héros revoit « comme de la fenêtre de la caserne de Doncières, la brume mate, unie et blanche qui pendait gaîment au soleil, consistante et douce comme du sucre filé » (*ibid.*, p. 684), en faisant l'expérience d'une sorte d'interpolation. Après quoi, une série d'évocations reconduisent le héros à Balbec, en particulier au moment de l'attente – « vestibule profond du plaisir » (*ibid.*, p. 685) – avant d'aller dîner à Rivebelle, et puis à Combray, où à ce sentiment d'attente se lie la sensation du plaisir certain « de la chaleur et du soleil » donnée par les coups de marteau du dehors, généralement associés à la belle saison.

À la fin, Mlle de Stermaria enverra une lettre pour informer le héros qu'il lui sera impossible de se rendre à l'île du Bois pour le dîner, où ils avaient rendez-vous. À l'accablement pour la réalisation manquée de son désir s'ajoute la présence de Saint-Loup, qui ne fait qu'augmenter le dépaysement spatio-temporel où le héros est jeté. De multiples évocations alors s'accumulent : la présence de Robert suscite le souvenir du brouillard de Doncières, supplanté juste après par « je ne sais quelle arrivée, le

⁶¹ Bien qu'elle ne la considère pas comme une métaphore, mais plutôt comme une trace, Mieke Bal parle de l'image en tant que produit de « l'espace qui n'existe plus » et inscription dans le lieu présent de la « fixité du manque » par rapport au passé. Du point de vue de la rhétorique, les images seraient ainsi des « actes performatifs synecdochiques de retotalisation » (*op. cit.*, p. 162).

soir, à Combray », pôle de l'enfance s'opposant aux longues soirées de Rivebelle, mentionnées à nouveau. De Combray, le héros rappelle « l'obscurité humide, tiède, sainte de crèche », faisant donc attention à caractériser par des impressions toujours très vives la typicité de chaque lieu. Cette typicité est avant tout une forme de fragmentation à l'apparence irréparable : « nous ne revivons pas nos années dans leur suite continue, jour par jour, mais dans le souvenir figé dans la fraîcheur ou l'insolation d'une matinée ou d'un soir, recevant l'ombre de tel site isolé, enclos, immobile, arrêté et perdu », à un tel point que le jaillissement du souvenir d'une autre époque porte à considérer entre les deux « l'abîme d'une *différence d'altitude*, comme l'incompatibilité de deux qualités incomparables d'atmosphère respirées et de colorations ambiantes ». Nous voyons qu'une série de lieux disposés sur un plan horizontal – celui de la surface terrestre – est brusquement déplacée sur une ligne verticale, chthonienne, occupant ainsi un espace qui n'est plus géographique, mais psychologique.

La projection verticale, qui *transporte* ces lieux de l'extérieur à l'intérieur du sujet, implique l'instauration d'une temporalité différente : le paysage, comme l'explique Assunto, garantit l'accès à une temporalité alternative à celle linéaire, en allant au-delà de l'historicité du lieu. Il y a un temps de l'individu, tout à fait métaphysique, qui s'inscrit dans le paysage vécu et remémoré. En conséquence, un contenu de l'histoire au sens plus large se transforme en contenu de la vie individuelle⁶². *La Recherche* est bien fondée sur cette tension, ou relâchement de la tension par rapport au lieu : de *concentration* suprême d'expérience dans sa construction mythique, il devient *expansion* du sujet dans l'espace du réel, aussi bien que dans le temps métaphysique de l'intériorité.

Cependant, le narrateur spécifie que la distance entre Combray, Rivebelle et Doncières n'est pas seulement temporelle ; il ressent « la distance qu'il y aurait entre des univers différents où *la matière ne serait pas la même* » (*ibid.*, p. 692 ; nous soulignons). Nous voyons que la palette s'enrichit d'un autre

⁶² Assunto identifie en particulier le temps de l'histoire avec le milieu urbain, qui s'opposerait ainsi au paysage naturel, « espace méta-spatial qui serre la ville dans son embrassement » (*op. cit.*, vol. I, p. 95 ; notre traduction).

type de différence : à la différence spatiale poussée à l'extrême, comme celle qu'il y aurait entre deux univers, s'ajoute une différence de qualité – au sens encore une fois philosophique : l'appropriation du pays en paysage, que nous avons définie comme la fixation dans l'image calquée sur l'impression dominante, détermine une transformation telle que le lieu en sort ontologiquement changé. L'impression subjective, véhiculée par le processus de métaphorisation, permet l'existence du réel et en établit la nature. Les lieux ainsi remémorés, enchaînés dans un espace relationnel, sont donc métaphorisés, puis rapprochés l'un de l'autre par analogie, se situant ainsi sur la ligne verticale du temps, à son tour identifiée par une métaphore spatiale, celle de l'altitude ou, dans de nombreux passages, de la montagne.

Par conséquent, la fragmentation du départ est défiée par l'action de la mémoire, qui tend à unir des objets distants par analogie. C'est à ce point que le paysage, étendue horizontale par excellence, connaît, par sa fixation en impression-image, une projection sur l'axe vertical, tout comme l'étendue horizontale de la mer dans la première vision que le héros en a par la fenêtre de Balbec ; en d'autres termes, c'est à ce moment clé du roman, que l'espace et le temps commencent à se croiser dans la structure profonde du récit, consistant, nous l'avons vu, en la construction d'une pensée correspondant à la logique analogique de la langue. D'après cette lecture, l'église de Combray – espace à quatre dimensions, parmi lesquelles il y a la dimension du temps – sert d'image anticipatoire d'un procédé que le lecteur sera appelé à suivre à rebours.

4.5. La sacralisation du paysage

Comme nous venons de voir, la visite au régiment de Saint-Loup se caractérise par la nécessité d'isoler certains aspects de la réalité pour la restituer sous forme d'images, qui sont ensuite à relier l'une à l'autre. Cet épisode invite à considérer le rapport du fragment à la totalité, et son rôle dans la définition d'une poétique du paysage. L'objet principal de cette réflexion est la fenêtre, qui nous permet de

renouer avec le début de notre réflexion. Celle-ci est liée à la fois au rapport du paysage à la peinture et à une théâtralisation⁶³ qui renvoie à l'aménagement d'un décor sur la scène. La fenêtre ne fait qu'augmenter le caractère de composition de la scène observée, si bien que regarder par la fenêtre, du dedans au dehors et vice-versa, restitue avec plus de force l'évidence de l'artificiel. En même temps, la fenêtre jette une nouvelle lumière sur l'écart entre le signe et ce que celui-ci est censé représenter ; c'est cet écart qui, selon Rancière, pousse la fiction à ses bords⁶⁴, c'est-à-dire vers les limites de sa conformité absolue au réel. Peinture et théâtralisation vont, dans cette perspective, dans la même direction : celle d'épaissir l'évidence de ce factice, qui n'est que la subjectivité de l'artiste, afin de s'opposer plus vivement au modèle de la description réaliste.

Les moments du récit qui font recours à la fenêtre comme marqueur d'espace signifiant jouent aussi avec l'opposition intérieur vs. extérieur, puisqu'ils arrêtent un moment de spatialisation du contenu philosophique au cœur du roman : comme nous l'avons vu, regarder au-delà du cadre de la croisée signifie sortir de soi à la découverte de la réalité, d'où le sujet fait retour en se l'appropriant. Cette dynamique reproduit donc fidèlement les étapes du questionnement philosophique du départ.

De surcroît, la fenêtre met le héros à une distance féconde de l'objet de son observation, qui n'est plus le monde intérieur de la rêverie autour du nom, renfermée dans un cercle autotélique qui aliène le sujet du monde ; l'objet est effectivement extérieur, mais en passant par lui, en acceptant sa matérialité, le narrateur a réussi à s'en emparer. En somme, la fenêtre est, métaphoriquement, l'endroit duquel on jette sans trop de regrets l'idéalisme de l'enfance et les croyances qui en étaient dérivées, pour accueillir un nouveau mode de présence dans le monde.

⁶³ Cf. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 192.

⁶⁴ Pour Rancière, il y aurait d'ailleurs des portes et des fenêtres non dites : « les débuts des romans qui donnent non pas simplement les éléments d'une intrigue mais la texture même d'un monde d'êtres, de choses et d'événements et son rapport de continuité ou d'écart avec le monde que l'on dit réel ; les descriptions qui ne campent pas seulement le décor d'une action mais installent un mode de visibilité en harmonie ou en rupture avec les rapports que l'ordre normal du monde établit entre les choses et les mots » (*op. cit.*, p. 22).

Enfin, la fenêtre en tant que dispositif visant à enclore un espace relationnel permet au narrateur de développer les deux filons majeurs dans la métaphorisation du paysage – celui de son érotisation et de sa sacralisation. Si le regard par la fenêtre est associé d’abord à une désacralisation dans la scène de profanation de Montjouvain, la constitution de l’espace métaphorisé en paysage transforme le voyeurisme inséparable de cet acte d’intrusion en un moment de création. Juste avant d’entrer dans sa chambre de Balbec, le héros observe avec admiration les rayons de lumière au fond de chacune des « ramifications de couloirs » visibles aux différents étages du Grand Hôtel. Une fois sorti de l’ascenseur, il voit que la fenêtre de son étage en particulier est ouverte. L’observation du paysage au-delà de la croisée se traduit en un moment de style marqué par une métaphore filée relevant du domaine de la religion :

Je m’arrêtai devant elle en une courte *station* et le temps de faire mes *dévotions* devant la « vue » que pour une fois elle découvrait au-delà de la colline à laquelle était adossé l’hôtel et qui ne contenait qu’une maison posée à quelque distance mais à laquelle la perspective et la lumière du soir en lui conservant son volume donnaient une ciselure précieuse et un écrin de velours, comme à une de ces architectures en miniature, petit *temple* ou petite *chapelle* d’orfèvrerie et d’émaux qui servent de *reliquaires* et qu’on n’expose qu’à de rares jours à la *vénération* des *fidèles*. Mais cet instant d’*adoration* avait déjà trop duré, car le valet de chambre qui tenait d’une main un trousseau de clefs et de l’autre me saluait en touchant sa calotte de *sacristain*, mais sans la soulever à cause de l’air pur et frais du soir, venait de refermer comme ceux d’une *châsse* les deux battants de la croisée et dérobaît à mon adoration le monument réduit et la *relique d’or*. (*ibid.*, p. 160 ; nous soulignons)

Les nombreuses références religieuses font de ce passage un exemple saillant de la métaphysique laïque du paysage proustien. La contemplation du paysage comparée à l’adoration des reliques renforce encore une fois la présence de Ruskin, chez qui la typologie descriptive est typologie au sens philosophique du mot, reconduite donc à une interprétation figurale. Nous avons vu que le bond métaphysique se manifeste dans ses textes par le recours aux couleurs du tabernacle, comme il arrive dans la description de La Riccia, ou par l’usage du mot hébraïque « Shekhina ». Chez Proust, le seul mot d’« adoration » suffit à évoquer la dimension métaphysique du roman, explicitée dans le *Temps retrouvé*. Comme il est notoire, la partie de l’ouvrage consacrée à l’exposition de l’esthétique proustienne devait s’intituler à l’origine « L’adoration perpétuelle ». Or, dans le passage ci-dessus, ce terme est référé

au paysage, qui ne constitue pas évidemment l'objet ultime de l'adoration du narrateur de la *Recherche*. Et pourtant, pourquoi le définir par une métaphore qui renvoie à cette dimension ultérieure ?

Il est possible de fermer la boucle de ce chapitre en revenant sur la description des clochers de Martinville. Nous avons affirmé avec Proust que la véritable source du plaisir est celle des *jolies phrases* que l'on utilise pour s'approprier le réel et le transformer – en un seul mot, pour le posséder. Tentative maladroite du jeune héros, la projection du désir érotique sur le paysage se révèle douloureuse, puisque la réalité n'arrive jamais à désaltérer cette soif. La seule forme de possession que l'on peut mettre en pratique est celle qui serre le monde dans l'étreinte du langage.

Les métaphores, véritables endorphines proustiennes et manifestation privilégiée du plaisir de l'appréhension polysensorielle du réel, nous informent de l'importance de ce moment de style se situant au cœur de l'expérience spatiale dans la *Recherche* : si d'une part elles signalent le passage à un registre de l'artificiel et du factice, en déstabilisant ainsi le rapport entre nature et vérité qui semble régner dans le premier tome, elles permettent, de l'autre, de définir le paysage comme espace relationnel fondé à ce stade du roman sur la contiguïté. En cela, la *Recherche* se refait à l'histoire de l'art – c'est-à-dire à une conception picturale d'un espace fragmenté, fait de tableaux isolés.

C'est l'introduction de la dimension de la profondeur-hauteur, à travers l'outil conceptuel du palimpseste, à suggérer la possibilité d'une épaisseur verticale, et à compléter l'œuvre de localisation géographique dans le réseau de la conscience⁶⁵. Dans la conscience, chaque relation dans l'espace entraîne un agencement psychique et la fixation du souvenir ; après quoi, chaque lieu se relie à un autre dans un discours analogique. Le langage de la verticalité est fondamental pour cette opération, puisqu'il est le seul à transgresser le principe de contiguïté dominant dans le deuxième volume : comme nous

⁶⁵ Comme l'explique Anne Simon en parlant de « l'esthétique surimpressionniste » de Proust, la *Recherche* se présente comme « un gigantesque réseau multidimensionnel », où horizontalité et verticalité se complètent l'une l'autre sans pourtant s'annuler. Dans ce sens, l'espace ne peut pas se résumer dans le temps et vice versa ; les deux contribuent à alimenter une dialectique insoluble, qui empêche « de faire du protagoniste un pur herméneute », empêtré qu'il est dans le réel (*op. cit.*, p. 250, 254).

l'avons vu, il est partout question de montagnes, bien que ce soit précisément l'un des paysages que le héros ne fréquente pas, et de géologie du sol. Par ces références, Proust introduit un principe différent, qui dépasse les limites d'une métaphore fondée exclusivement sur la contiguïté spatiale, où bien en complète les bienfaits.

Les champs sémantiques de la verticalité, de l'altitude, de la profondeur géologique, souvent dans des images concrètes, spatiales, se développent à partir de la métaphorisation de l'espace tout en ouvrant à une dimension ultérieure. Il s'agit de métaphores qui n'existeraient pas sans cette expérience vécue par le héros et qui s'en détachent en même temps pour permettre l'accès au monde de la spiritualité et de l'intériorité. C'est à travers cette projection qui va de la carte géographique à une représentation chthonienne que l'espace, de *métaphorisé*, devient *métaphorisant*. Comme nous l'avons souligné, ce passage change aussi la nature du réel, puisque toute représentation est à considérer dans son « formidable pouvoir ontologique ». Farinelli nous rappelle à ce titre que « la carte décide de l'existence et de la non-existence des choses »⁶⁶.

Dans cette nouvelle phase de l'écriture proustienne, où l'importance de l'*expérience* spatiale à peine traversée reste intacte, le *réfèrent* spatial devient superflu – celui-ci reste en tant que langage qui permet l'interaction d'une expérience de l'extériorité avec une expérience de l'intériorité, soit une appréhension horizontale du réel associée finalement à une appréhension verticale des vérités de l'esprit. Ce passage se fait dans le tome de transition de la *Recherche*, c'est-à-dire *Sodome et Gomorrhe*, qui met en scène la surimpression progressive du « paysage moral » au-dessus du « paysage turnérien » du roman.

⁶⁶ Franco Farinelli, *op. cit.*, p. 330.

Chapitre 5

Une métaphorisation par l'espace : le paysage moral et la découverte du Temps

« Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée. La mémoire en s'affaiblissant les relâche, et, malgré l'illusion dont nous voudrions être dupes et dont, par amour, par amitié, par politesse, par respect humain, par devoir, nous dupons les autres, nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment. »

Marcel Proust, *RTP III*

5.1. Le paysage moral dans la *Recherche*

La convergence d'une vision horizontale et d'une vision verticale caractéristique des descriptions de paysage dans la *Recherche* fait l'objet d'une reprise dans l'incipit de *Sodome et Gomorrhe*, qui constitue une analepse renvoyant à la scène où le héros guettait l'arrivée des ducs de Guermantes de l'« étrange point trigonométrique » qui ouvrait sur tout un paysage urbain et montagneux à la fois. Ce passage nous permet de renouer avec les notions introduites dans le chapitre précédent et de réfléchir à la transition vers un paysage moral, donc un contenu spirituel, à partir d'un espace et d'une situation réels.

Au début de cette « contemplation », le héros se trouve « au haut de la maison », dans son « séjour d'altitude » qui entraîne à nouveau la métamorphose de l'espace urbain en paysage de montagne (le narrateur mentionne « les *pent*es accidentées par où l'on monte jusqu'à l'hôtel de Bréquigny », et « la lente *ascension* de la *côte* abrupte », *RTP III*, p. 3). Il quitte ensuite sa position stratégique¹ pour descendre jusqu'au rez-de-chaussée, où, en abandonnant sa perspective de géologue, il adopte plutôt

¹ En se référant à ce moment du récit proustien, Silvio Curletto parle de l'attitude franchement perverse du héros, qui semble vouloir voir à tout prix, avec une insistance qui fait penser « à la transposition, dans le quotidien, d'une stratégie militaire » (*Finestre : immagini letterarie di uno spazio perduto*, Pisa, ETS, 2003, p. 196).

le point de vue d'un botaniste. C'est à ce moment que le narrateur commence à tisser une métaphore filée qui prendra jusqu'aux pages successives :

[je] regardais par les volets de l'escalier le petit arbuste de la duchesse et la plante précieuse exposés dans la cour avec cette insistance qu'on met à faire sortir les jeunes gens à marier, et je me demandais si l'insecte improbable viendrait, par un hasard providentiel, visiter le pistil offert et délaissé. (*RTP III*, p. 3-4)

À partir de ce moment, le lecteur est invité à suivre l'équation suivante : le bourdon est au pistil ce que Charlus est à Jupien. Non seulement le bonheur d'un « hasard providentiel » fait-il espérer pour la rocambolesque fécondation d'une plante de la part de l'insecte, mais ce hasard réunit dans le même espace de la cour de l'hôtel, qui est tout aussi bien l'espace embrassé par la vue du héros, les pôles d'une analogie dictée par une *nécessité spatiale*. Encadrés tous dans la fenêtre du rez-de-chaussée d'où le héros observe la scène, dans la logique relationnelle du tableau analysée dans le chapitre précédent, la plante, l'insecte et les deux hommes sont liés dans un réseau d'associations subjectives et, pourtant, présentées comme incontournables. Si la volonté extra-diégétique de Proust est peut-être celle de favoriser une correspondance normalisatrice entre « ce qu'on appelle parfois fort mal l'homosexualité » (*ibid.*, p. 9) et naturalité, l'épisode atteint en vérité plusieurs buts à la fois, parmi lesquels il faut certainement compter celui d'offrir un renvoi assez explicite à l'esthétique d'Elstir et à la théorie de la métaphore qu'en tire le héros. En outre, il faut mettre l'accent sur la valeur heuristique qu'a cette application d'une leçon d'esthétique dans le système général des personnages : en vertu de cette découverte, Charlus subit aux yeux du héros une véritable « transmutation » par laquelle « l'abstrait » de la féminité du baron « s'était matérialisé » dans cette rencontre amoureuse (*ibid.*, p. 16). La métaphore botanique mise en place par le narrateur est l'opérateur crucial de cette transmutation, et permet l'intelligibilité du réel, voire la reconstitution de tout un paysage moral.

Si cette notion fait son apparition dans la *Recherche* pour annoncer une pause du récit consacrée à la digression sociologique sur les deux *racés maudites* des homosexuels et des juifs, il faut tout de même souligner qu'il ne s'agit pas de la seule occurrence de cette expression dans le roman. Notamment,

après la mort d'Albertine, « le premier germe » de l'amour du héros pour la jeune fille se trouve comme conservé dans la « gelée » des soirs d'hiver, qui fait renaître le désir éprouvé à l'époque ressuscitée. Ainsi se suivraient-elles toutes les saisons, en apportant avec elles des parcelles reconnaissables de cet amour. Au souvenir, nous dit le narrateur, « s'ajouterait forcément le paysage moral qui en fait quelque chose d'unique ». Par « paysage moral », celui-ci se réfère à ce que l'on pourrait définir comme l'état d'âme du moment, dans ce cas « l'anxiété de savoir Albertine au Trocadéro » avec des gomorrhéennes, « puis la douceur familiale et domestique » (RTP IV, p. 67) qui avait accompagné son retour à la maison. En fournissant tout un éventail de sensations provenant de l'extérieur, donc, les conditions météorologiques montrent leur « valeur mémorative »² et, inscrites dans un paysage-type, elles invitent à adopter « une approche phénoménologique » visant à « ressaisir les fondements sensibles du paysage poétique, sensoriels et synesthésiques, kinesthésiques et cénesthésiques, ainsi que leurs prolongements dans l'imaginaire »³.

Or, la moralité du paysage, bien loin d'être une injonction dans la sphère de l'éthique sociale, comme dans le premier exemple, ou individuelle, comme dans le deuxième, consiste plutôt à introduire le relief spirituel de la réalité tel qu'il se manifeste chez le héros. Le mouvement expansif du souvenir, que nous avons analysé dans le premier chapitre, se métaphorise en paysage – notion qui décrit, nous le savons, une étendue spatiale. Le paysage, « lié par définition au point de vue d'un sujet », « n'est jamais un spectacle purement extérieur : il est, selon le mot de Gérard Manley Hopkins, à la fois *inscape* et *landscape* »⁴ : Collot emprunte au poète anglais cette terminologie visant à souligner l'implication du sujet dans l'objet-paysage, en suggérant l'idée, donnée par le préfixe *in-*, d'un repliement à l'intérieur de l'observateur. L'usage relevé chez Proust procède dans la même direction : l'extériorité même du paysage dépend de son existence à l'intérieur d'un sujet. De cette manière, le traitement romanesque

² Jean-Pierre Richard, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999, p. 115.

³ Michel Collot, *Poésie et paysage : du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 337.

des espaces suit la logique de la création artistique déployée dans *Le Temps retrouvé*, où s'accomplit explicitement la dernière phase de l'esthétique proustienne. Celle-ci consiste à extérioriser à travers le langage la traversée intérieure du sujet, capable enfin de consacrer ses efforts au « seul livre vrai », dans la certitude qu'« 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 » (*ibid.*, p. 469).

Dans ce chapitre, nous montrerons que l'intériorisation du réel *par des catégories spatiales* et sa restitution romanesque *en langage spatial* agissent au niveau des êtres et des lieux, éléments du récit liés l'un à l'autre par la métaphorisation à laquelle ils sont soumis. D'une part, l'évolution du personnage d'Albertine offre une mise en abîme du motif de l'intériorisation des êtres, qui aboutit au « Bal de têtes » du *Temps retrouvé*, en servant ainsi de paradigme pour la « psychologie dans l'espace » visée par le narrateur ; d'autre part, la primauté donnée à la représentation de l'intériorité dans le deuxième volet du roman a des conséquences sur la représentation des espaces physiques. Enfin, la trace du mouvement qui de l'extérieur porte à l'intérieur et de l'intérieur à l'extérieur du sujet est gardée par le langage lui-même, forme qui reproduit le processus d'appréhension et de transformation subjective du réel. Plus spécifiquement, c'est dans l'évolution et dans la fixation d'un langage métaphorique de la verticalité et de la profondeur que la représentation d'un espace chthonien – intérieur, touchant aussi à la temporalité – trouve son accomplissement.

5.2. De l'amour comme « erreur de localisation »

5.2.1. La transmigration des êtres

Parmi les nombreux filets tirés par Proust d'un bout à l'autre de son roman, l'amour est sans doute un obstacle de premier plan. Réunissant en lui toutes les manifestations les plus accablantes de notre finitude, l'amour se présente comme une suite d'horreurs, que Nicolas Grimaldi a bien décrite dans

un ouvrage consacré à ce sujets. Nous n'avons pas pourtant l'intention de parcourir à nouveau les étapes de la déception amoureuse, sinon pour en extraire les aspects purement spatiaux, en revenant de cette façon au point de départ de notre étude : tout comme la quête esthétique mise en place dans les avant-textes de la *Recherche* et dans le roman lui-même, l'amour soulève un problème de localisation d'intérêt plus général. Nous avons soumis à ce même questionnement spatial l'amour de Swann pour Odette dans le premier chapitre, matrice de l'amour du héros pour Albertine et modèle pour les jeux de ressemblance et superposition qui gouvernent le récit. À plusieurs reprises, le héros incarne, comme l'avait fait Swann à son tour, la figure archétypique du jaloux, comme par exemple lorsque Charlus s'amuse à énumérer les amants d'Odette, « listes qui ne deviennent tristes que pour un autre jaloux, comme j'étais, qui ne peut que comparer son cas à celui dont il entend parler et qui se demande si pour la femme dont il doute une liste aussi illustre n'existe pas » (*RTP* III, p. 804). Tout à fait destructive au cours d'une relation amoureuse, la jalousie se révèle pourtant féconde pour l'autoanalyse qu'elle déclenche chez le sujet et cela, parce qu'elle plonge directement au cœur de la distinction philosophique entre le moi et le non-moi.

Comme pour Swann, la perception qu'a le héros d'Albertine change au fur et à mesure que la douleur causée par l'impossibilité de la posséder se manifeste. Cette impossibilité conduit à la question rituelle que nous avons abordée au début : « [m]ais où était-elle ? » C'est l'interrogation posée dans le texte lors d'un appel téléphonique qui a lieu dans *Sodome et Gomorrhe*, véritable roman de la transmigration des êtres. Le jaloux est obsédé par la nécessité de localiser l'être aimé, tout comme le héros quand il cherche à comprendre où est son amante par les bruits qu'il entend au téléphone, « traits perçants aussi et cruels d'une soirée inconnue » dont il est exclu. La distance physique qu'implique l'appel ouvre à une réflexion ultérieure, qui n'est que la première intuition concernant la nature de nos rapports avec les autres : « [u]ne partie de moi à laquelle l'autre voulait se rejoindre était en Albertine »

⁵ Nicolas Grimaldi, *Proust, les borreurs de l'amour*, Paris, PUF, 2008.

(*ibid.*, p. 129), si bien que le moi se trouve à faire face à une dislocation douloureuse. En principe, donc, Albertine devrait être autre chose que le moi, mais en elle il y a pourtant un morceau d'identité que le héros reconnaît comme la sienne.

La scène se déroulant au casino de Balbec ouvre à son tour une nouvelle phase de la « maladie nerveuse » de l'amant. En voyant Albertine et Andrée valser, serrées l'une contre l'autre, le docteur Cottard lui fait remarquer que c'est par les seins que les femmes jouissent – ce qui ne laisse aucun doute sur le plaisir qu'elles sont en train de prendre de cette danse. Ces mots agissent à tel point sur l'imaginaire du héros, qu'un abîme d'incompréhension commence à se creuser entre lui et la jeune fille, puisque les intentions explicites de cette dernière seront depuis ce moment perçues comme un « paravent » cachant tout autre dessein, la chose réelle s'opposant à « la chose vue par moi, de mon côté du verre, qui n'était nullement transparent, et sans que je puisse savoir ce qu'il y avait de vrai de l'autre côté » (RTP III, p. 194). C'est alors le soupçon qui instaure en lui un double mouvement, une « oscillation rythmée » (*ibid.*, p. 226) alternant amour jaloux et pitié humaine.

Dans ces conditions, le jaloux – qui est jaloux, dans ce cas, de quelque chose qu'il ne connaît guère comme l'homosexualité féminine – trouve des difficultés à s'orienter, si bien que chaque possible découverte par rapport à la femme aimée cause des secousses existentielles :

Les êtres ne cessent pas de *changer de place* par rapport à nous. Dans la marche insensible mais éternelle du monde, nous les considérons comme *immobiles dans un instant de vision*, trop court pour que le mouvement qui les entraîne soit perçu. Mais nous n'avons qu'à choisir dans notre mémoire deux images prises d'eux à des moments différents, assez rapprochés cependant pour qu'ils n'aient pas changé en eux-mêmes, du moins sensiblement, et *la différence des deux images mesure le déplacement qu'ils ont opéré par rapport à nous.* (*ibid.*, p. 409-410 ; nous soulignons)

Deux problèmes surgissent dans ce passage. D'abord, les êtres changent *en nous* aussi bien qu'en *eux-mêmes* : à la tentative de localisation s'ajoute la complication d'une double variabilité ; deuxièmement, nous ne possédons de l'autre que des images qui, étant statiques, cachent à nos yeux les déplacements dont parle le narrateur. Pour que cette variabilité soit perceptible, il faut une accumulation d'images dans le temps – phénomène dont le héros fait l'expérience lorsque le temps de sa fréquentation avec

Albertine se dilate. C'est dans *La Prisonnière* que cet entassement de différentes Albertines commence à peser dans la conscience :

Je la voyais *aux différentes années de ma vie* occupant par rapport à moi des *positions différentes* qui me faisaient sentir *la beauté des espaces interférés, ce long temps révolu*, où j'étais resté sans la voir, et sur la diaphane profondeur desquels la rose personne que j'avais devant moi se modelait avec de mystérieuses ombres et un puissant relief. (*ibid.*, 577 ; nous soulignons)

En projetant des ombres et en ayant un relief, Albertine entre dans une dimension temporelle, que le narrateur décrit par des termes qui nous sont familiers (la *durée* d'un temps révolu est assimilée à un *espace*) et qui développent jusqu'au bout la logique spatiale du roman. Les images plates et le corps tridimensionnel sont les deux faces de l'Albertine déposée dans la conscience du héros, et dans le passage des unes à l'autre l'amour montre toute sa puissance révélatrice. Ayant permis d'accumuler dans l'esprit comme une suite d'impressions – saisissables par fragments d'images : Albertine rieuse, Albertine avec son polo, Albertine aux yeux noirs, mêlés pourtant à la couleur de la mer et au désir d'azur⁶, etc. – le temps passé avec la jeune fille enrichit tout un imaginaire purement subjectif de la *chair* d'un amour enfin vécu, avec ses « sensations de saveur, d'odeur, de toucher » (*RTP IV*, p. 22). Malgré ces manifestations tangibles, elle est réduite à un sédiment de la conscience : « [b]ref Albertine n'était, comme une pierre autour de laquelle il a neigé, que le centre générateur d'une immense construction qui passait par le plan de mon cœur » (*ibid.*). La géométrie intérieure du héros est affectée par le développement de cet être, tel qu'il est observé *de son point de vue subjectif*, qui place chaque image de la jeune fille à une distance différente par rapport à lui. En elle-même, pourtant, Albertine ne cesse pas d'exister, bien qu'elle ne soit pas effectivement *vue* par le héros.

Le narrateur nous explique, à ce propos, que les êtres aimés sont toujours doubles ; l'être qui demeure à l'extérieur, indépendant de nous, n'est justement que la pierre, l'endroit physique qui sert

⁶ Sur l'opposition, voire la confusion, entre les yeux noirs, exprimant « la violence du désir », et les yeux bleus, Darriulat affirme : « L'azur est le bleu des cimes, puisque le bleu est la couleur de l'air, tout simplement, c'est la lumière du soleil qui se réfracte dans le prisme de l'atmosphère » (R. Enthoven, *Lectures de Proust*, Paris, Fayard, 2011, p. 154). L'azur est donc la couleur de la verticalité mais pour Darriulat, c'est aussi la couleur du mensonge – c'est ainsi que le héros, en fait, voit Albertine.

d'inspiration vague à la projection de nos désirs. Le narrateur en prend conscience après la mort d'Albertine, comme si c'était un pas nécessaire dans la longue élaboration du deuil causé par sa perte :

Mais l'infini de l'amour en son égoïsme, fait que les êtres que nous aimons sont ceux dont la physionomie intellectuelle et morale est pour nous le moins objectivement définie, nous les retouchons sans cesse au gré de nos désirs et de nos craintes, nous ne les séparons pas de nous, ils ne sont qu'un lieu immense et vague où extérioriser nos tendresses. (...) Et ç'avait peut-être été mon tort de ne pas chercher davantage à connaître Albertine en elle-même. De même qu'au point de vue de son charme, je n'avais longtemps considéré que les positions différentes qu'elle occupait dans mon souvenir dans le plan des années (...). (*ibid.*, p. 77-78)

La personne en tant que telle reste « extérieure à nous, peinte à l'horizon de notre pensée », mais elle, « par suite d'une erreur de localisation (...) s'est logée en nous » (*ibid.*, p. 79) pour y rester jusqu'aux extrêmes conséquences. L'amour correspond donc à un aveuglement qui empêche de reconnaître les limites de sa propre identité et de reconnaître le droit de l'existence à l'autre en face de nous. Cette erreur d'optique, ou négation ontologique de l'amant, ignore par conséquent une loi fondamentale : non seulement « les êtres ont un développement en nous, mais un autre hors de nous (...) qui ne laissent pas d'avoir des réactions l'un sur l'autre » (*ibid.*, p. 81). Le narrateur expose cette vérité dans *Albertine disparue*, roman de la pure psychologie analysant la survivance et la mort des êtres *en nous*, seul endroit où à notre (et leur) insu ces autres ont toujours existé. Par l'observation psychologique et rationalisante, le narrateur mesure après coup la souffrance de la séparation *du corps* d'Albertine, avant par son départ et puis par sa mort, ce qui n'implique pas une séparation effective : « Pour que la mort d'Albertine eût pu supprimer mes souffrances, il eût fallu que le choc l'eût tuée non seulement en Touraine, mais en moi » (*ibid.*, p. 60). Cette considération pousse à l'extrême la logique subjective que notre discours sur le paysage a bien montré, en l'étendant aux êtres : l'objet ne disparaissant pas du domaine du réel, il n'existe pas pourtant dans l'univers du récit sinon dans les représentations que s'en fait le sujet. Plus spécifiquement, le cycle d'Albertine semble suggérer que la mort n'est pas un expédient tragique accessoire ; au contraire, la mort a une valeur heuristique de première importance, puisqu'*elle fait véritablement prisonnier l'autre en nous*, en l'y installant définitivement.

La mort commence à interférer vigoureusement avec l'organisation du récit dans *Sodome et Gomorrhe* (ce qui confirme encore une fois la centralité effective et symbolique de ce volume), en particulier dans le passage des « Intermittences du cœur », où a lieu la prise de conscience brutale de la mort de la grand-mère de la part du héros. En se penchant sur sa bottine, et en adoptant donc la perspective d'en haut dont parle Didi-Huberman dans son article consacré à ce passage⁷, le héros aperçoit le visage de sa grand-mère, dont il retrouve pour la première fois « dans un souvenir involontaire et complet la réalité *vivante* » (RTP III, p. 153 ; nous soulignons). Cet épisode laisse deux points sur lesquels il faut réfléchir : d'une part, retrouver la grand-mère dans le « cadre des sensations » (*ibid.*, p. 154) du moi passé qui les a vécues signifie, de façon à l'apparence contradictoire, prendre conscience définitive de la perte, aussi bien que de l'interdépendance (et intermittence) de la mémoire et de l'oubli. D'autre part, l'un des produits dérivés du souvenir, soit la remémoration douloureuse des souffrances apportées à sa grand-mère vivante, tourmente le héros, qui ne peut toutefois que reconnaître le masochisme d'une telle pensée : « car comme les morts n'existent plus qu'en nous, c'est nous-mêmes que nous frappons sans relâche quand nous nous obstinons à nous souvenir des coups que nous leur avons assenés » (*ibid.*, p. 156). La mort achève ainsi l'œuvre de cristallisation de l'autre en nous : si, vivant, l'être chéri existe en dehors de nous *et* en nous, après sa mort il ne reste qu'une construction intérieure, précaire elle aussi, puisque soumise à nos propres changements, et à la succession des moi théorisée dans *Albertine disparue* à travers une métaphore géologique :

chaque jour ancien est resté déposé en nous comme dans une bibliothèque immense où il y a des plus vieux livres un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander. Pourtant que ce jour ancien, traversant la translucidité des époques suivantes, remonte à la surface et s'étende en nous qu'il couvre tout entier, alors pendant un moment, les noms reprennent leur ancienne signification, les êtres leur ancien visage, etc. (...) Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer la surface des couches anciennes. (RTP IV, p. 125).

⁷ Cf. Chapitre 4, p. 187.

La géologie instable du sujets détermine donc la présence ou absence de l'autre, avec la possibilité d'une remontée soudaine entraînée par la mémoire involontaire, comme il arrive pour la réapparition dans le souvenir de la grand-mère du héros.

Albertine fait, elle aussi, l'objet d'une intériorisation, dont les étapes fondent la structure spatiale de *Sodome et Gomorrhe* et, en particulier, du deuxième séjour à Balbec. À la lumière de cette lecture du quatrième volume, nous essayerons d'accompagner le lecteur à sa mort, moment de significations inextricables du roman, endroit où l'écriture raisonneuse de Proust lutte le plus âprement avec les ténèbres de l'oubli, avant de se rassurer grâce aux nombreux épisodes de mémoire involontaire du *Temps retrouvé*, qui le remettent sur la bonne voie après le déraillement.

5.2.2. Le « cœur béant »

La danse audacieuse de la jeune fille avec Andrée commence à poser, nous l'avons vu, des problèmes de localisation de celle-ci dans un espace que le héros ne sait si considérer comme intérieur ou extérieur. Or cette question ne cesse pas de reparaître par la suite. Les promenades en automobile – par le biais de l'espace délimité qui les tient l'un tout près de l'autre – fournissent au héros les éléments pour nourrir vers Albertine un redoutable sens de propriété, à la forte connotation érotique : « À ces moments-là, presque aussi vite que de personnalité elle changeait de voix, perdait la sienne pour en prendre une autre, enrouée, hardie, presque crapuleuse » (RTP III, p. 403). Pourquoi redoutable ? La réponse est bientôt formulée par le narrateur :

⁸ Voir aussi la remarque du narrateur à propos de M. de Charlus, qui, fou de jalousie pour Morel, décide de l'épier : « L'amour cause ainsi de véritables soulèvements géologiques de la pensée. Dans celle de M. de Charlus qui, il y a quelques jours, ressemblait à une plaine si uniforme qu'au plus loin il n'aurait pu apercevoir une idée au ras du sol, s'étaient brusquement dressées, dures comme la pierre, un massif de montagnes, etc. » (RTP III, p. 464). Encore une fois, la conscience est transformée en paysage.

⁹ Liza Gabaston parle de la spatialisation de l'amour comme d'un « pilier essentiel de l'architecture romanesque » chez l'auteur. En particulier, « Proust ravive le nombre de ces analogies usées, telles la femme-paysage, la géographie de la séparation, ou encore l'incorporation de l'être aimé. Loin de les égrener comme autant d'images léguées par la tradition, et attendues par le lecteur, il met à nu leur fonctionnement, et exploite les moindres de leurs ressources poétiques » (« Les formes spatiales dans *À la recherche du temps perdu* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 54, 2004, p. 160, 176).

Elle seule au monde existait pour moi. (...) Or je trouvais dangereux de laisser s'installer en moi, même sous une forme légère, un mal qui ressemble à ces états pathologiques habituels auxquels on ne prend pas garde, mais qui, si survient le moindre accident, imprévisible et inévitable, qui lui arriverait, suffissent à lui donner une extrême gravité. (*ibid.*, p. 405)

Au-delà de l'assimilation courante entre amour et maladie, le passage semble annoncer les conséquences néfastes de l'attachement à la figure d'Albertine, être de fuite par excellence, par sa nature impossible à figer dans un rêve de fidélité et de bonheur. Sa psychologie est disséquée minutieusement dans *La Prisonnière* :

N'avais-je pas deviné en Albertine une de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'êtres cachés, je ne dis pas que dans un jeu de cartes encore dans sa boîte, que dans une cathédrale fermée ou un théâtre avant qu'on y entre, mais que dans la foule immense et renouvelée ? Non pas seulement tant d'êtres, mais le désir, le souvenir voluptueux, l'inquiète recherche de tant d'êtres. (*ibid.*, p. 601)

D'ailleurs si l'automobile garantit, en quelque sorte, la possession de l'être aimé, elle permet aussi d'expérimenter une nouvelle forme d'appréhension du paysage, explicitement érotique. De cette manière, espaces intérieurs et extérieurs au sujet semblent exceptionnellement se correspondre dans un instant de bonheur. L'automobile, en fait, est présentée comme différente par rapport au train, qui permet aux lieux de garder un mystère enclos dans le nom lisible sur la plaque de la gare ; au contraire, « l'automobile qui ne respecte aucun mystère » pénètre dans le paysage en suivant une progression, et en donnant l'impression d'un tâtonnement vers la découverte finale du pays. En d'autres termes, à la féerie enfantine du train correspond la sexualisation de la promenade en automobile¹⁰. Celle-ci dessine des « cercles de plus en plus rapprochés (...) autour d'une ville fascinée qui fuyait dans tous les sens pour lui échapper et sur laquelle finalement il¹¹ fonce tout droit, à pic, au fond de la vallée, où elle reste gisante à terre ». Enfin, l'automobile détermine l'emplacement du lieu « comme avec un compas »¹², pour « nous aider à sentir d'une main plus amoureusement exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle 'mesure de la terre' » (*ibid.*, p. 393, 394). La jouissance physique dans la

¹⁰ Le thème de la « connaissance amoureuse » en relation avec cette scène est mis en relief par Antoine Compagnon (*Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 17).

¹¹ Il y a eu un moment en 1904, lorsque le mot a été inséré dans le dictionnaire de l'Académie française, où celui-ci était masculin, ce qui convient au réseau d'allusions sexuelles mis en place par Proust dans ce passage. Cf. A. Compagnon, *ibid.*

¹² Image qui relève aussi du champ militaire. Cf. *ibid.*

chaleur du véhicule et l'ivresse du calvados que les deux viennent de boire, aussi bien que cette rêverie érotique qui engage le paysage dans les sentiments du héros, convergent pour créer l'illusion d'une fusion possible entre le sujet et l'objet de son amour, de manière que le questionnement philosophique sur les identités en jeu passe en deuxième plan : est-il important de localiser la femme aimée si l'on fait un avec elle ? Albertine est trop proche pour que cette distinction soit perceptible.

Cependant, le narrateur nous a mis en garde : cette illusion peut s'écrouler à tout moment. Comme d'habitude chez Proust, un changement de perspective favorise la découverte d'une vérité morale. Avec l'automobile, l'autre moyen de transport qui permet des déplacements pendant le deuxième séjour en Normandie est le petit train que le héros prend de Balbec pour se rendre à Douville, où, avec les confrères du clan Verdurin, il rejoint La Raspelière, louée par la Patronne et son mari pour l'été. Le tortillard est tout d'abord un nouvel élément du paysage social et géographique de la vie à Balbec, et c'est dans ces deux domaines en particulier que le héros en apprendra de véritables leçons. Sa valeur est donc double¹³. Si les découvertes sociales auxquelles il mène ne seront pas développées ici, par contre l'aspect géographique ne manque pas d'attirer notre attention. L'arrivée à Douville, en fait, révèle une vue inédite – et en hauteur – d'un paysage connu, comme l'est celui de la côte où s'inscrit Balbec. Un paysage tout à fait familier devient de cette position un « plan en relief » (*ibid.*, p. 288) renouvelant les impressions de l'observateur. Plus tard nous montrerons que La Raspelière est, en vertu de son emplacement, un endroit très significatif.

¹³ Jaworski et Thurlow mettent l'accent sur le paysage comme objet discursif, ce qui invite à réitérer les considérations avancées dans le chapitre précédent sur la modernité de la poétique proustienne du paysage. Les deux, en s'arrêtant sur la valeur à la fois physique et symbolique du paysage et sur son influence sur l'imaginaire socio-culturel, prennent en compte aussi les moyens de transports, vus à la fois comme des éléments du paysage et des créateurs potentiels d'autres paysages en vertu du déplacement qu'ils rendent possible : « [a]nd by adding another layer of semiotisation, cars, trains, trams, buses, bicycles, motorbikes, rikshaws, ships, ferries, yachts, barges, aeroplanes, etc., are as much a means of accessing new scenery as part of the scenery itself » (*Semiotic Landscapes. Language, Image, Space*, London, New York, Continuum, 2010, p. 5). C'est tout à fait le cas du tortillard, qui mène à la découverte d'un paysage décisif comme celui de La Raspelière, et à la découverte d'autres vérités – presque un monde mystérieux et parallèle à la réalité où le héros fera l'expérience d'une douloureuse vérité sur les êtres aimés.

En nous concentrant pour l'instant sur le tortillard, où a lieu, parmi autres choses, la tirade infinie de Brichot, le sorbonnard, sur l'étymologie des noms des pays avoisinants, il faut ajouter que le petit train est le protagoniste d'un moment charnière dans la liaison amoureuse du héros avec Albertine : c'est au cours d'un des allers-retours entre Balbec et Douville, en fait, que la jeune fille révèle au héros d'avoir fréquenté l'amie de Mlle Vinteuil et, par conséquent, Mlle Vinteuil elle-même. La structure de ce passage est tout à fait singulière, comme l'a souligné Gérard Genette. Celui-ci a remarqué que cette partie du roman et les cinquante dernières pages de « Combray » mettent en place « de véritables *structures achroniques* »¹⁴, où la disposition des anecdotes qui y sont racontées n'a rien à voir avec la chronologie du récit, mais elle suit plutôt la succession géographique des stations auxquelles se réfèrent ces courtes sections narratives. Pendant le trajet, le narrateur raconte un épisode concernant Morel et sa visite au bordel de Maineville, sur Odette à Grattevast et sur un autre M. de Chevregny, qui monte d'habitude dans le tortillard à Hermonville.

Au-delà de la spatialisation de ces digressions, il est intéressant de regarder de près comment le narrateur brouille les coordonnées spatio-temporelles de ces trajets avec le petit train, puisqu'il ne s'agit pas d'un trajet en particulier, situé dans le temps, mais d'une sorte de pseudo-itératif¹⁵ qui s'estompe en faveur d'un espace-temps aux accents métaphysiques. L'impression est celle d'une entrée progressive dans un monde hors du monde, où l'on perd le sentiment du temps :

les Cambremer (...) montaient volontiers dans notre wagon quand ils étaient sur la ligne. Quand on était sur le point d'arriver à Douville, Albertine, tirant une dernière fois son miroir, trouvait quelquefois utile de changer ses gants, etc. (...) Une fois dans les voitures qui nous attendaient, on ne savait plus du tout où on se trouvait ; (...) on s'était presque assoupi quand au bout de cette longue marge d'obscurité qui à cause de la distance parcourue et des incidents caractéristiques de tout trajet en chemin de fer, semblait nous avoir portés jusqu'à une heure avancée de la nuit et presque à moitié chemin d'un retour vers Paris, tout à coup (...) explosaient, nous réintroduisant dans la vie mondaine, les éclatantes lumières du salon, puis de la salle à manger où nous éprouvions

¹⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, 1972, p. 119.

¹⁵ Selon la définition, encore une fois, de Genette. Le critique explique que la « scène singulative elle-même n'est donc pas chez Proust à l'abri d'une sorte de contamination de l'itératif » ; dans les passages où cette contamination est évidente, l'aspect narratif se caractérise par la présence de ce qu'il nomme « *pseudo-itératif*, c'est-à-dire de scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation » (*ibid.*, p. 151-152).

un vif mouvement de recul en entendant sonner ces huit heures que nous croyions passées depuis longtemps (*ibid.*, p. 481)

Comme dans de nombreux passages dans la *Recherche*, le recours à l'imparfait (« montaient », « étaient », « était », etc.), la présence d'adverbes de fréquence (« quelquefois ») et la forme impersonnelle « on » sont les ruses stylistiques donnant l'impression d'une gestion non réaliste de la fréquence temporelle. À cela, pourtant, s'ajoute une atmosphère d'indétermination liée aussi à la spatialisation à laquelle cette temporalité est soumise. Les personnages, une fois dans la voiture, se retrouvent plongés dans une obscurité qui ne contribue guère à dissiper ce sentiment, tout comme la superposition soudaine entre l'aller et le retour : si le passage commence comme le récit d'un aller vers La Raspelière, l'unité spatio-temporelle de ces « heures nocturnes, champêtres et marines de l'aller et du retour » (*ibid.*) invite à fondre les deux moments en un, si bien que le lecteur se retrouve presque insensiblement au milieu du retour fatal, au cours duquel la révélation sur Mlle Vinteuil et son amie sera partagée avec le héros¹⁶. Cet aveu tombe à pic, au moment où celui-ci se sent désormais complètement détaché d'Albertine, au point de considérer le mariage comme une folie (*ibid.*, p. 497). C'est au moment où le train, ironiquement, s'arrête à Parville – *paterni villa* – qu'est tissé le renvoi à la scène de sadisme et de profanation paternelle de Montjouvain, et que le héros est obligé de descendre brusquement dans la profondeur de lui-même :

une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avais pu deviner en l'emmagasinant jadis qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu ; conservée vivante *au fond de moi* (...) pour mon supplice, pour mon châtement peut-être, qui sait ? *d'avoir* laissé mourir ma grand-mère ; surgissant tout à coup *du fond de la nuit où elle semblait à jamais ensevelie* et frappant comme un vengeur, afin d'inaugurer pour moi une vie terrible, méritée et nouvelle (...) C'était une *terra incognita* terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait. (*ibid.*, p. 499-500 ; nous soulignons)

L'aveu d'Albertine a l'effet de frayer un nouveau chemin vertical – mouvant vers la profondeur de l'être, donc – chez le héros. Autrement dit, il ouvre un nouvel espace intérieur à explorer. C'est

¹⁶ Cf. aussi p. 483 et p. 486, où les deux trajets sont superposés, ou bien traités comme s'il s'agissait d'un seul moment : « Car au retour aussi bien qu'à l'aller etc. » ; « Pendant ces retours (comme à l'aller) etc. ».

justement à Parville qu'Albertine le quitte, en l'abandonnant à son désespoir et à un véritable malaise physique :

ce mouvement qu'elle accomplissait ainsi pour descendre me déchirait intolérablement le cœur, comme si, contrairement à la position indépendante de mon corps que à deux pas de lui semblait occuper celui d'Albertine, cette séparation spatiale (...) n'était qu'une apparence et comme si (...) il eût fallu placer maintenant Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi. (*ibid.*, p. 501)

L'autre, donc, c'est encore nous, mais un nous déplacé, si bien que l'éloignement physique de l'être chéri nous permet d'entendre les « battements de notre cœur disloqué » (*ibid.*, p. 512). Pour que cette intériorisation ait lieu, il faut un événement traumatique, comme celui qui vient de relocaliser Albertine par rapport au protagoniste. Les mots de la jeune fille, en fait, « avaient été le Sésame (...) qui avait fait entrer Albertine dans la profondeur de mon cœur déchiré » (*ibid.*).

La partie finale de *Sodome et Gomorrhe* est constellée d'interpolations que Nathalie Mauriac Dyer a reconstruites dans le contexte d'un « réseau allusionnel à Baudelaire »¹⁷. La première est l'interpolation de l'image de la grand-mère qui remplace la mère rejoignant le héros rentré dans sa chambre d'hôtel après le retour de La Raspelière¹⁸. Ensuite, Mauriac Dyer cite l'interpolation de l'image que le héros voit par la fenêtre, superposée au paysage marin :

derrière la plage de Balbec, la mer, le lever du soleil, que maman me montrait, je voyais, avec des mouvements de désespoir qui ne lui échappaient pas, la chambre de Montjouvain où Albertine, rose, pelotonnée comme une grosse chatte, le nez mutin, avait pris la place de l'amie de Mlle Vinteuil (...) C'est cette scène que je voyais derrière celle qui s'étendait dans la fenêtre et qui n'était sur l'autre qu'un voile morne, superposé comme un reflet. Elle semblait elle-même en effet presque irréaliste, comme une vue peinte. (*ibid.*, p. 513-514)

Cette interpolation en contient en vérité deux, puisque « à l'interpolation de l'image mentale dans le spectacle sensible s'ajoute en abyme une interpolation suprême : Albertine remplace l'amie de Mlle Vinteuil »¹⁹. Juste après, s'ajoute une troisième interpolation, celle d'une « scène imaginaire, grelottante et déserte, pure évocation du couchant » au moment où le soleil est, au contraire, en train de se lever.

¹⁷ Nathalie Mauriac Dyer, « Impressions soleil levant : Baudelaire du côté de *Sodome et Gomorrhe II* », dans N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa (éds.), *Proust aux brouillons*, Turnhout, Brepols, « Le Champ proustien », 2011, p. 229.

¹⁸ « Mais à ce moment, contre toute attente la porte s'ouvrit, et le cœur battant, il me sembla voir ma grand-mère devant moi, comme en une de ces apparitions que j'avais déjà eues, mais seulement en dormant. Tout cela n'était-il donc qu'un rêve ? Hélas ! j'étais bien éveillé » (*RTP III*, p. 513).

¹⁹ Nathalie Mauriac Dyer, « art. cit. », p. 230.

La référence explicite au « Crépuscule du matin » de Baudelaire²⁰ contribue à créer cet effet de brouillage, puisqu'elle est justement utilisée pour décrire une évocation imaginaire du coucher de soleil.

Le premier centre d'intérêt de cette interpolation pour nous est constitué par le changement de décor qui accompagne généralement la figure d'Albertine, maintenant remplacée par la conscience du héros dans un contexte bien différent : « [d]errière Albertine je ne voyais plus les montagnes bleues de la mer, mais la chambre de Montjouvain où elle tombait dans les bras de Mlle Vinteuil avec ce rire où elle faisait entendre comme le son inconnu de sa jouissance » (*ibid.*, p. 501-502). Par la suite, les séries d'Albertines se multiplient, grâce au pouvoir imaginaire activé par la jalousie²¹, par exemple lors de la visite de la jeune fille au Trocadéro où il y aurait aussi Léa, actrice qui, fréquentant des gomorrhéennes, ramène le héros au centre douloureux de sa souffrance. Cet épisode, en fait, pousse le protagoniste à inaugurer une série où Albertine est dans le casino où Léa était avec deux autres jeunes filles qui avaient attiré l'attention de son amie. L'image d'Albertine se profilant sur la mer, synthèse initiale de l'union du personnage avec son lieu dépeint, noyau du désir qu'elle a immédiatement déclenché chez le héros selon un rapport de continuité entre les êtres et les espaces, est progressivement contaminée par les interférences de la jalousie.

La série qui réalise dans des images discontinues l'affreuse coprésence d'Albertine et de Mlle Vinteuil est une pure création de la conscience, véritable paysage moral en ce qu'elle est enracinée dans le terrain fertilisé par la crainte de la perte. Comme le passage cité plus haut le montre, ce paysage moral remplace le paysage extérieur, géographique, qui n'apparaît plus que comme un voile, une « vaine image du souvenir et du songe » (*ibid.*, p. 514) dans son interpolation avec le coucher de soleil. Le jeu entre le lever et le coucher de soleil renvoie aussi à la superposition, en ce moment clé du roman

²⁰ Il s'agit de la dernière strophe : « L'aurore grelottante en robe rose et verte / S'avancait lentement sur la Seine déserte, / Et le sombre Paris, en se frottant les yeux, / Empoignait ses outils, vieillard laborieux. »

²¹ « Car je ne possédais dans ma mémoire que des séries d'Albertine séparées les unes des autres, incomplètes, des profils, des instantanées ; aussi ma jalousie se confinait-elle à une expression discontinue, à la fois fugitive et fixée, et aux êtres qui l'avaient amenée sur la figure d'Albertine » (*RTP III*, p. 655).

et de la relation avec Albertine, entre mort et résurrection, à laquelle contribue la présence de la grand-mère dans la chair vieillissante de la mère, aussi bien que le vocabulaire religieux par lequel le héros fait sacrifice de lui-même en faveur de sa douleur :

En pensant à tous les paysages indifférents qui allaient s'illuminer et qui, la veille encore, ne m'eussent rempli que du désir de les visiter, je ne pus retenir un sanglot quand, dans un geste d'*offertoire* mécaniquement accompli et qui me parut symboliser le *sanglant sacrifice* que j'allais avoir à faire de toute joie, chaque matin, jusqu'à la fin de ma vie, renouvellement solennellement célébré à chaque aurore de mon chagrin quotidien et du *sang de ma plaie, l'œuf d'or du soleil*, comme propulsé par la rupture d'équilibre qu'amènerait au moment de la coagulation un changement de densité, barbelé de *flammes* comme dans les tableaux, creva d'un bond le rideau derrière lequel on le sentait depuis un moment frémissant et prêt à entrer en scène et à s'élancer, et dont il effaça sous des flots de lumière *la pourpre mystérieuse et figée*. (RTP III, p. 512 ; nous soulignons)

En brochant une métaphore christique, touchant à la fois à la passion de Jésus et à la métaphysique ruskinienne du paysage, ce texte marque le passage d'une focalisation sur les espaces extérieurs aux espaces intérieurs dans la suite de l'ouvrage. À partir de ce moment, l'expérience spatiale sera intérieure, Albertine ayant littéralement creusé cette intériorité et révélé au héros la nécessité de l'explorer en vue d'une résurrection. La primauté de la dimension intérieure sur la dimension extérieure est suggérée aussi par la comparaison du paysage géographique avec un reflet : ce qui, en principe, ne devrait pas avoir de consistance – c'est-à-dire les créations de la conscience, comme l'image d'Albertine remplaçant l'amie de Mlle Vinteuil – devient au contraire l'objet à analyser et à représenter – la chose reflétée. En somme est opéré un renversement total entre géographie et esprit.

C'est aussi dans cette perspective que *Sodome et Gomorrhe* représente une transition cruciale : c'est par l'emprisonnement d'Albertine dans la conscience, préalable à son emprisonnement effectif, que le héros tourne ses yeux vers l'intérieur, puisque c'est en lui qu'est circonscrit désormais l'objet de ses inquiétudes. Si donc ce volume représente le « début de l'évocation de l'innommable »²², ce n'est pas seulement au sens de l'interdit, mais aussi au sens de ce qui semble en principe impossible à communiquer.

²² Yves-Michel Ergal, *Sodome et Gomorrhe, l'écriture de l'innommable*, Paris, Éditions du Temps, 2000, p. 129. Selon Ergal, l'interdit dont il est question ici serait à reconduire à la mère, dont l'amour est doublement trahi, et par la grand-mère et par le fils.

Ce ne sont pas seulement les mensonges d'Albertine qui obligent le héros à trouver des réponses alternatives. Dans *La Prisonnière*, le questionnement incessant auquel la jeune fille est soumise est posé en des termes plutôt existentiels : Albertine ne peut donner de réponses parce que ce n'est qu'*en lui* que son amant doit les chercher. L'exigence d'une interrogation intérieure est explicitée, notamment, dans le passage où Albertine, lors d'une discussion avec le protagoniste, prononce l'expression « se faire casser le pot ». Dans le jargon de l'époque, celle-ci signifie se faire sodomiser. La jeune fille refuse pourtant de donner des explications, ce qui condamne le héros à adopter une perspective différente : « je sentis que je ne tirerais plus rien d'Albertine » (*ibid.*, p. 841). Autrement dit, l'autre reste muet face à notre besoin de *comprendre*. D'ailleurs le mensonge a un effet remarquable surtout sur la psychologie de quelqu'un qui a des ambitions artistiques : « [t]out cela crée en face de l'intellectuel sensible, un univers *tout en profondeurs* que sa jalousie voudrait sonder et qui ne sont pas sans intéresser son intelligence » (*RTP IV*, p. 196 ; nous soulignons). Toute l'esthétique du livre intérieur semble repérer ses fondements dans le quotidien d'un amour malheureux.

Dans ce cadre, la mort d'Albertine achève l'œuvre de découverte de l'intériorité et résume tous les amours du héros dans un même paradigme. Ce n'est pas au hasard que dans *Albertine disparue* la mort de la grand-mère est constamment évoquée. Par exemple, le narrateur songe à sa grand-mère en pensant au contact que l'on a avec l'être chéri par les lèvres : il n'y aura plus de baisers de la grand-mère dans son avenir, ni d'Albertine : « Cet avenir indissoluble d'elle, je n'avais pas su l'apercevoir, mais maintenant qu'il venait d'être descellé, je sentais la place qu'il tenait dans mon cœur béant » (*ibid.*, p. 59). Le *cœur béant* du héros signale la présence d'un vide, que nous pouvons considérer comme l'équivalent spatial de l'oubli : retrouver Albertine dans le souvenir, comme par exemple à Venise en voyant le manteau de Fortuny que le héros lui avait donné dans une toile de Carpaccio, signifie la réinstaller, bien que momentanément, en lui, et remplir le vide qu'elle y avait laissé.

Finalement, Albertine est définie par le narrateur comme « une grande déesse du Temps » (RTP III, p. 888), puisque c'est à travers l'expérience de cet amour jaloux et l'intériorisation de la créature chérie que le héros perçoit pour la première fois un être *dans le temps*, vu de la perspective unique de notre intériorité. Le cycle d'Albertine sert de charnière fondamentale entre la vie mondaine comme temps perdu, et la vie mondaine comme lieu privilégié de la révélation du Temps, telle qu'elle se manifesterait d'ailleurs au cours du « Bal de têtes ». Ainsi le narrateur peut-il dire que « les âmes se meuvent dans le temps comme les corps dans l'espace » (RTP IV, p. 137).

Si la logique du roman veut que les lieux fassent surgir du sol les êtres qui inspirent la rêverie du héros, Albertine accomplit l'énième révolution dans la vie de celui-ci en renversant complètement les hiérarchies du roman. D'ailleurs, l'espace extérieur est très peu de chose une fois qu'on le compare à l'espace infini que chaque individu porte en lui-même, et l'amant jaloux est en mesure de formuler cette vérité mieux que personne : « je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini »²³ (RTP III, p. 888), nous dit le narrateur, en soulignant cet autre aspect du contact avec un être aimé : celui-ci ne révèle pas seulement l'étendue de notre espace intérieur, mais contient à son tour un espace aussi vaste que le nôtre, aussi impénétrable et inexhaustible. Enfin, le déplacement progressif d'Albertine à l'intérieur du héros – déplacement favorisé, nous le rappelons, par sa nature spécifique d'être de fuite – agit sur le système de représentation des lieux en entier, puisqu'à partir de la fin de *Sodome et Gomorrhe* ce système change complètement.

²³ D'ailleurs, l'une des plus célèbres définitions proustiennes de l'amour est la suivante : « Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera » (RTP III, p. 607-608).

5.3. Les espaces intérieurs

Dire que l'espace *moral* ou *spirituel* produit par le sujet devient le reflété au détriment des espaces extérieurs, qui en seraient un simple reflet, implique un renversement dans la lecture et analyse des lieux dans les volumes qui suivent. Reflet (ou reflétant) et reflété seront en rapport d'équivalence et réversibilité entre eux : tout comme la présence concrète du lever de soleil se transforme symboliquement en un sacrifice christique renvoyant plutôt aux teintes sanglantes du coucher, pour mieux s'harmoniser avec l'état d'âme du protagoniste, les paysages que nous rencontrons dans la deuxième partie du roman peuvent être interprétés non comme des espaces de négociation avec le réel, mais comme des espaces *conçus* de l'intérieur. Cette affirmation nous permet aussi de nous distancier par rapport à une vision pour ainsi dire romantique du paysage, que Ruskin aurait défini comme l'une des formes de la *pathetic fallacy*²⁴. Le paysage n'est pas question de simple projection à l'extérieur, c'est une construction de l'intérieur – comme une sorte de palais mental qui ne manque pas de se lier au passé, voire à la remémoration. Il n'y a plus de paysages physiques à découvrir – cette phase de l'apprentissage a été dépassée après la rencontre avec Elstir – *mais des paysages moraux à retraverser*.

Dans la géographie de la *Recherche*, les trois lieux qui nous restent à interroger sont l'appartement du héros où Albertine est enfermée, Venise et la ville de Paris telle qu'elle se présente entre 1914 et 1916, pendant la Première guerre mondiale²⁵. Comme l'a bien expliqué Georges Cattaui, dans son traitement des lieux Proust a la chance finalement de « voir s'ordonner l'architecture de son rêve cristallisé », si bien que nous sommes conduits « vers les demeures intérieures, vers le

²⁴ Dans *Modern Painters*, Ruskin identifie comme *pathetic fallacy* ce qui suit : « the extraordinary, or false appearances, when we are under the influence of emotion, or contemplative fancy ; false appearances, I say, as being entirely unconnected with any real power or character in the object, and only imputed to it by us » (*CW* V, p. 204). En d'autres termes, ce phénomène consiste dans la projection de nos sentiments et de notre imagination sur la réalité extérieure.

²⁵ Nous avons déjà mentionné la valeur heuristique fondamentale de la visite à Tansonville chez Gilberte. Cf. Chapitre 1, p. 43.

dépouillement de leurs arêtes, l'exhaussement de leurs voûtes, l'éclat prismatique et salomonien de leurs gemmes, de leurs feux, de leur orient ». L'écrivain arrive à dire que chez Proust « [l']espace apparaît alors comme *la dimension même du spirituel* »²⁶. Si cette affirmation est vraie pour nous, il n'en reste pas moins qu'elle ne l'est pas tout naturellement : ce n'est que grâce à cette expérience constante d'intériorisation – autant des paysages que des êtres – que se réalise le passage d'une métaphorisation de l'espace à une métaphorisation par l'espace : examinées dans cette perspective les deux villes de Paris et de Venise sont des lieux métaphoriques, un reflété qui devient reflétant, ou bien *équivalent analogique*, d'un contenu spirituel, dont nous allons maintenant analyser la nature.

5.3.1. L'espace clos et l'esthétique du fragment : les deux captifs

Après avoir été informé de la fréquentation entre Albertine, Mlle Vinteuil et son amie, le protagoniste décide qu'il n'y a qu'une seule solution pour limiter son angoisse : il lui faut absolument garder la jeune fille auprès de lui, même par le mariage s'il est nécessaire. Dès son retour à Paris, pourtant, il se contente de l'emprisonner – l'emprisonnement étant, avec la jalousie qui en est la cause, le motif dominant du cinquième tome. Le narrateur donne des renseignements importants sur la gestion des espaces au tout début : d'une part il y a les bruits du dehors, qui informent le héros sur le temps qu'il fait, logique qui gouverne son univers perceptif dès l'enfance²⁷, et qui lui rendent les bienfaits « d'un matin spacieux, glacial et pur » ; de l'autre, cette perception se fait depuis un espace clos, délimité par le narrateur juste après : « Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant

²⁶ Georges Cattai, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972, p. 97.

²⁷ Cf. *RTP I*, p. 82 : « Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la cure par Camus (averti par Françoise que ma tante ne 'reposait pas' et qu'on pouvait faire du bruit) contre des caisses poussiéreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates ; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été : elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire : née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible ».

cette période » (*RTP III*, p. 519). Le dedans de l'appartement, en particulier la chambre de nuit, et le dehors sont à la fois en communication et en opposition l'un avec l'autre.

Dans *La Prisonnière*, le moment principal du contact avec le monde externe est celui du réveil, lorsque les limites entre l'intérieur et l'extérieur deviennent plus floues que d'habitude, comme il arrive du reste dans la scène primaire du dormeur éveillé. Par exemple, juste avant la digression sur les êtres de fuite, a lieu un réveil particulièrement fécond, qui entraîne l'évocation d'autres réveils, auxquels ont suivi d'autres journées-type. En présentant des climats variés « chaque jour était (...) comme un pays différent » (*ibid.*, p. 589), par ce pouvoir qu'ont les conditions atmosphériques de favoriser des interpolations spatio-temporelles. Cette « traduction pour aveugles » est le résultat à la fois d'une hyperesthésie perceptive et d'un travail d'ancrage dans la mémoire, si bien que le protagoniste dit pouvoir poursuivre sans efforts « sur ces espaces unis » sa « promenade au soleil » (*ibid.*, p. 591-592). L'expression à laquelle le narrateur a recours suggère à la fois la continuité entre des zones différentes de la conscience, où sont emmagasinés les souvenirs, et entre intérieur et extérieur du sujet. Le même effet de communication entre dehors et dedans de l'appartement se produit dans la scène des cris de Paris, après un autre réveil encore : c'est toujours l'ouïe qui apporte la sensation joyeuse d'un jour de printemps interpolé dans l'hiver, aussi bien que les « récitatifs déclamés par ces gens du peuple », tantôt rapprochés de la veine « lyrique de Moussorgski », tantôt ayant « la tristesse et le vague de Maeterlinck, musicalement transposés par Debussy » (*ibid.*, p. 624).

Toutes ces manifestations de la vie qui se déroule à l'extérieur de l'appartement ne font qu'augmenter le contraste avec l'espace limité de celui-ci, constitué par la chambre du héros, la chambre d'Albertine, l'antichambre, le couloir et le cabinet du père. Cette opposition finit par être l'équivalent spatial de la situation dans laquelle est piégé le héros par rapport à Albertine : le dehors est à la fois raison d'être et aliment de la jalousie, puisque le dehors de l'appartement représente l'infini de possibilités de trahison qui sont offertes à la jeune fille, libérée de la surveillance de l'amant. Celui-

ci s'en rend compte lors d'une investigation conduite à l'aide d'Andrée, meilleure amie d'Albertine : « je n'avais réussi, en explorant une parcelle de la grande zone qui s'étendait autour de moi, qu'à reculer cet inconnaissable qu'est pour nous, quand nous cherchons effectivement à nous la représenter, la vie réelle d'une autre personne » (*ibid.*, p. 570). Chaque détail que l'on arrive à posséder de l'autre ne fait que nous révéler l'infini de son inconnu. Ce paradoxe engendre une autre opposition dans la conscience du héros, liée cette fois-ci à la nature subjective de l'Albertine contenue en lui. D'un côté, il y a une « Albertine cloîtrée dans ma maison, loin de Balbec, d'où je l'avais précipitamment emmenée », dans laquelle subsistent pourtant les caractéristiques de l'Albertine du départ, c'est-à-dire « l'émoi, le désarroi social, la vanité inquiète, les désirs errants de la vie des bains de mer » (*ibid.*, p. 576).

Cependant, Albertine n'est pas la seule à être « engagée » (*ibid.*) dans l'appartement parisien. En fait, le héros finit par devenir la victime principale de ce repliement à l'intérieur de sa chambre et de ses cauchemars jaloux. La vie qui éclate partout du dehors aiguise ce sens d'étouffement, en lui permettant d'« évaluer la perte que me faisait éprouver ma réclusion, c'est-à-dire la richesse que m'offrait la journée » (*ibid.*, p. 645). Après le moment d'extase musicale éprouvée pendant l'audition du Septuor de Vinteuil, qui déchaîne aussi le point culminant de (l'illusion de) l'amour du héros pour Albertine, celui-ci a hâte de rentrer chez lui pour l'y retrouver :

Mais maintenant, ce qu'il me fallait faire quand venait pour moi l'heure des caresses, *ce n'était pas partir en voyage, ce n'était même plus sortir, c'était rentrer*. Et rentrer non pas pour se trouver seul et, après avoir quitté les autres qui vous fournissaient du dehors l'aliment de votre pensée, se trouver au moins forcé de le chercher en soi-même, mais, au contraire, moins seul que quand j'étais chez les Verdurin, reçu que j'allais être par la personne en qui j'abdiquais, je remettais le plus complètement la mienne, sans que j'eusse un instant le loisir de penser à moi, et même la peine, puisqu'elle serait auprès de moi, de penser à elle. De sorte qu'en levant une dernière fois mes yeux du dehors vers la fenêtre de la chambre dans laquelle je serais tout à l'heure, il me sembla voir le lumineux grillage qui allait se refermer sur moi et dont j'avais forgé moi-même, pour une servitude éternelle, les inflexibles barreaux d'or. (*ibid.*, p. 834 ; nous soulignons)

Dans ce passage, Albertine est reconnue comme un être occupant *physiquement* l'espace de l'intériorité, empêchant le repli fécond en soi-même, servant d'entrave à la recherche de la vérité qu'une œuvre comme celle de Vinteuil devrait inspirer. De cette manière, le véritable prisonnier du volume est le

héros lui-même, incapable de consacrer ses efforts à l'écriture. Nous voyons bien quelle est la loi de nécessité qui pousse à la mort de la jeune fille, passage incontournable pour la réalisation des projets artistiques du protagoniste : la disparition physique des êtres est certes une porte qui les ferme en nous, mais la régénération constante des moi qui se succèdent à l'intérieur de nous permet peu à peu de les expulser pour qu'il se crée à nouveau de l'espace.

De même, la connaissance apportée par l'expérience amoureuse au moment où on la vit se borne à des portions limitées de réalité²⁸. Certainement, cette connaissance est très peu de chose une fois que nous la comparons à l'infini par lequel elle attise la ferveur de l'amant. Nous revenons ainsi à la loi qu'avait décrit la parabole de Swann : « Nous ne possédons une ligne, une surface, un volume, que si notre amour les occupe » (*ibid.*, p. 681). Les contraintes gnoséologiques imposées par l'amour finissent par avoir des conséquences esthétiques, qui invitent à reconsidérer sous une lumière différente un épisode qui, avec l'audition du Septuor, constitue le moment de réflexion artistique le plus saillant du tome, c'est-à-dire la mort de Bergotte et sa contemplation de la *Vue de Delft*. En fait, le « petit pan de mur jaune » du tableau de Vermeer résume dans sa perfection formelle l'authenticité et l'autonomie de l'art véritable. Cependant, cette perfection est identifiée par l'écrivain avec une préciosité qui n'est pas certainement usuelle dans le discours esthétique proustien (« il était, si on le regardait seul, comme une précieuse œuvre d'art chinoise », « la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune », « il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune », *ibid.*, p. 692). Or la préciosité est une limite du point de vue formel au sens où elle est circonscrite, et le petit pan de mur jaune est en lui-même un espace circonscrit, comme le lieu isolé d'une découverte qu'il faut étendre à l'œuvre en entier, comme Proust

²⁸ Comme le souligne Daniele Garritano, la critique pourrait bien se borner à considérer la portée philosophique de l'expérience amoureuse, voire « limiter l'analyse du phénomène jaloux à la question essentiellement épistémologique d'une théorie de la connaissance », pour laquelle la jalousie témoignerait avant tout d'un « désir de connaissance » (« L'instrument optique' de la jalousie », E. Fülöp, Ph. Chardin (éds.), *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2015, p. 70).

a cherché à faire pendant de si longues années. En d'autres termes, la beauté du petit pan de mur jaune est *exaltée* par son isolement, alors que pour Proust l'espace de l'œuvre est relationnel, comme nous l'avons démontré à plusieurs reprises. Nous pouvons lire de cette manière une correspondance entre la connaissance limitée de l'amour, et les limites artistiques d'une esthétique du fragment. Le traitement proustien de l'espace ne cesse de nous rappeler que l'immobilité de l'image dans le temps va au détriment de la connaissance, et c'est pour cette raison que les images de Combray, Balbec et Doncières continuent à se superposer dans la pensée analogique du narrateur aussi à ce stade du roman : celles-ci, comme « des tableaux qui ressemblent à des souvenirs », ont encore le pouvoir d'opérer une « substitution de personne » (*ibid.*, p. 536) subite, en faisant ainsi ressusciter l'enfant et le garçon qui les a effectivement vues et perçues à travers ses sens. Les lieux n'arrêtent pas de bouger sur la ligne temporelle, assimilée, nous l'avons vu, à un espace relationnel – comme celui d'un tableau mais ouvert sur d'autres tableaux qui ne laissent pas d'interagir l'un avec l'autre dans la conscience du héros.

L'emprisonnement, tant d'Albertine que du héros, fournit donc une occasion ultérieure pour réfléchir à la question du fragment par rapport à la totalité, et confirme la loi d'équivalence entre espace et intériorité sur laquelle se bâtit notre argument principal. Nous allons maintenant parcourir une autre étape fondamentale de ce discours métaphorique, atteignant à la structure profonde du roman, c'est-à-dire le séjour à Venise ayant lieu après la mort d'Albertine.

5.3.2. Chimères vénitiennes

Le voyage à Venise représente la réalisation d'un désir longuement couvé par le héros, qui rêve de se rendre en Italie depuis que Swann lui en énumère les richesses artistiques pendant son enfance. Définie surtout par rapport à Combray, Venise finit par être inséparable de son antécédent, avec lequel elle est mise en relation dès le premier paragraphe de la section qui lui est consacrée. En fait, « la construction

syntaxique de la première phrase sous-tend la vision en palimpseste des deux villes », développée ensuite dans un vrai « parallélisme »²⁹ :

Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise et – comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses – j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche (*RTP IV*, p. 202)

Le système rhétorique construit ici est, selon la définition de Genette, une « analogie avec transposition »³⁰, dont Combray et Venise sont les deux pôles symboliques, réunis aussi par la vocation de l'écriture qu'ils alimentent et incarnent par la présence du clocher comme élément du paysage. Aux trois clochers en un qui ont inspiré la première composition du héros de la voiture du docteur Percepied, fait de contrepoint « le campanile de Saint-Marc » (*ibid.*) rutilant de lumière. Un autre objet montrant la continuité entre les deux dimensions spatio-temporelles de Combray et Venise est sans doute la fenêtre. Comme l'a remarqué Curletto, « celle de Combray ne sera pas la seule fenêtre associée à la mère³¹, mais elle est probablement la plus importante, un modèle archétypal réverbéré dans d'autres (par exemple, les fenêtres vénitienes) »³². La fenêtre vénitienne la plus célèbre est certainement l'ogive au-delà de laquelle « maman lisait ». Le narrateur ajoute : « à cause de cela, cette fenêtre a pris dans ma mémoire la douceur des choses qui eurent en même temps que nous, à côté de nous, leur part dans une certaine heure qui sonnait, la même pour nous et pour elles » (*ibid.*, p. 204). Passage certes descriptif, mais d'une réalité déjà insérée dans la narration de la mémoire, l'excursus sur l'ogive montre la superposition d'impressions subjectives cachant l'objet originel derrière le récit-souvenir.

²⁹ Cristina Nägeli, Reto Zöllner, « Venise et Combray, le palimpseste de la ville chez Proust », U. Bähler et al. (éds.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012, p. 67, 68.

³⁰ Gérard Genette, « Combray-Venise-Combray », S. Haig (éd.), *Resonant Themes. Literature, History and the Arts in Nineteenth and Twentieth Century Europe*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999, p. 172.

³¹ L'auteur se réfère ici à la fenêtre par laquelle l'enfant entend les bruits du dehors pendant l'attente douloureuse du baiser de la mère lors de la visite de Swann au début du roman.

³² Silvio Curletto, *op. cit.*, p. 75 ; notre traduction.

Ayant pris une première forme dans l'âme du héros encore enfant, Venise est une ville à moitié imaginée et imaginaire, une « source intarissable de chimères »³³. En effet, la description de Venise est à tel point constellée d'éléments d'irréalité qu'il est légitime de se demander en quoi consiste son existence dans le sujet qui la contemple. Selon Richard, c'est à Venise qu'a lieu « l'inversion d'essence » ou « égalisation des densités »³⁴ entre reflétant et reflété, centre focal du double principe de différence et ressemblance qui règne sur la perception de l'objet dans la *Recherche*, toujours touché à travers l'expérience de plusieurs objets³⁵. La prévarication du reflet implique que dans l'expérience de Venise celui-ci prenne la consistance du reflété, ce qui relie encore une fois la morale des êtres, comme c'était dans le cas d'Albertine, et celle des lieux. L'imaginaire de Venise comme ville-reflet (ou surface reflétante) change complètement sa nature par rapport aux autres expériences spatiales traversées dans le roman : si l'attention du narrateur se concentrait avant sur la façon dont les lieux sont *perçus* par le héros, à Venise le regard du narrateur porte à s'interroger sur la manière dont elle est *construite*, ou *conçue*. Nous dirons que Venise est davantage un lieu intérieur offrant dès le début un paysage moral aux contours bien définis qu'un lieu à intérioriser dans la forme du paysage géographique.

Comme l'écrit Bizub, Venise est « le dévoilement d'un espace vide »³⁶, qui n'existe pas donc en elle-même, sinon par les interférences spirituelles avec la quête de vérité du héros. Son inconsistance géographique est suggérée immédiatement par l'exaltation de l'élément liquide qui la caractérise, matière reflétante par excellence. Par exemple, « une eau de saphir » est la véritable « rue en fête » où se promener le dimanche matin ; ou encore, sur le marbre des nobles palais de la ville est reflété « un éclair de soleil glauque » (*ibid.*, p. 203, 205) dont l'effet est comparé aux toiles de Chardin et de

³³ Cristina Nägeli, Reto Zöllner, « art. cit. », p. 74.

³⁴ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, 1974, p. 124, 126. L'inversion d'essence est une relation pour laquelle « chaque terme substantiel y transmet à l'autre le plus pur de sa qualité constitutive » (p. 124).

³⁵ Cf. *ibid.*, p. 64.

³⁶ Cf. Edward Bizub, *op. cit.*, 1991, p. 194.

Véronèse. À côté de la diffraction du lieu par la présence de la mer, ce qui contribue à introduire un degré d'irréalité est le nombre remarquable de références à une atmosphère proprement magique :

Ma gondole suivait les petits canaux ; comme la *main mystérieuse d'un génie* qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et à mesure que j'avancais, me pratiquer un chemin, creusé en plein cœur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques ; et comme si *le guide magique* eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route. (*ibid.*, p. 206, nous soulignons).

L'expérience spatiale esquissée dans le chapitre vénitien est ouvertement penchée sur un mystère, si bien que le héros, en explorant cet espace attrayant et gênant à la fois a l'impression « de ne pas être dehors, mais d'entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret » (*ibid.*, p. 207). Dans les descriptions qu'en fait le narrateur, Venise est une ville à la forte empreinte orientale, impression confirmée par la référence aux *Mille et une nuits* (*ibid.*, p. 229), et par la dimension onirique de ses promenades nocturnes :

À ce moment, quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle *calle* me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au grand canal. Et comme il n'y a pas entre le souvenir d'un rêve et la souvenir d'une réalité de grandes différences, je finissais par me demander si ce n'était pas pendant mon sommeil que s'était produit, dans un sombre morceau de cristallisation vénitienne, cet étrange flottement qui offrait une vaste place entourée de palais romantiques à la méditation prolongée du clair de lune. (*ibid.*, p. 230)

La reconnaissance de l'écart entre la réalité et le rêve arrive juste après : « [J]a ville que j'avais devant moi avait cessé d'être Venise. Sa personnalité, son nom, me semblaient comme des fictions menteuses que je n'avais plus le courage d'inculquer aux pierres » (*ibid.*, p. 231). Après le départ de la mère, Venise devient une ville « sans sympathie », puisqu'elle ne condescend pas à l'imagination du visiteur ni à son amour. Dans l'hésitation du héros, qui voudrait rester à Venise pour chercher d'autres plaisirs et, en même temps, est rebuté par le vide d'amour que ce séjour lui imposerait, il se crée un espace ultérieur d'identification entre l'amour-passion éprouvé pour Albertine et l'amour filial ressenti pour la mère, leitmotive de la parenthèse vénitienne.

Venise, pourtant, a-t-elle jamais existé en tant que réalité aux yeux du héros ? Elle semble moins offrir le décor d'une découverte spirituelle qu'exister en tant que contenant d'un contenu spirituel – comme reflet d'une chose reflétée – qui est déjà enracinée dans la conscience du héros. La

question devient donc la suivante : quels contenus de la conscience du héros cette « Venise intérieure » (*ibid.*, p. 218) reflète-elle ?

Malgré la traversée des étapes de l'oubli par rapport à Albertine, qui font l'objet de la section qui précède le séjour vénitien, la jeune fille n'a pas complètement disparu de l'intériorité du héros :

Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux 'plombs' d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé.

Ainsi par exemple un soir une lettre³⁷ de mon coulissier rouvrit un instant pour moi les portes de la prison où Albertine était en moi vivante, mais si loin, si profond, qu'elle me restait inaccessible. (*ibid.*, p. 218)

La béance laissée par l'être aimé devient plutôt le déplacement dans des régions plus profondes de l'esprit, là où il est impossible de le retrouver sans l'agencement permis par la rencontre hasardeuse avec une parcelle de réalité qui lui est liée. La trace laissée dans l'esprit du héros témoigne de la survivance d'Albertine au-delà de sa mort physique ; cette trace pourtant se trouve dans un moi passé, que seulement un événement se détachant de l'habitude peut ressusciter³⁸. Comme nous avons dit plus haut, la béance intérieure est comme la spatialisation de l'oubli, qui peut être interrompu grâce à l'apparition d'un souvenir. Par conséquent, si l'oubli évide l'esprit, le souvenir le remplit à nouveau, bien que de façon temporaire, en faisant ressusciter les sentiments associés à une époque particulière de la vie.

C'est d'ailleurs dans le centre géographique et symbolique de Venise que le souvenir d'Albertine est positionné, c'est-à-dire dans le baptistère de Saint Marc, mais non parce qu'il y est effectivement évoqué par un élément du contexte ; en réalité, l'insertion est textuelle : c'est au cœur du « colossal évangile de Venise » que se situe le récit de la contemplation du *Patriarche di* [sic] *Grado*

³⁷ Il s'agit en réalité d'une lettre de Gilberte, qui demande au héros de lui parler de son mariage imminent avec Robert de Saint-Loup. À la source de ce malentendu, la signature de la jeune fille (cf. *ibid.*, p. 220, 234).

³⁸ Cf. *RTP* IV, p. 221.

exorcisant un possédé de Carpaccio, où le héros reconnaît le manteau de Fortuny qu'il avait donné à Albertine comme cadeau³⁹, devenu emblème malheureux de l'éloignement de celle-ci.

Dans une analyse très réussie du thème de Venise dans la *Recherche*, Peter Collier donne une grande importance à l'histoire d'Andrea Dandolo, le doge qui a régné sur la ville lagunaire au XIV^e siècle, dont on se souvient aussi parce qu'il a conféré au baptistère l'aspect qu'il a aujourd'hui. Le doge est présent au centre de sa construction, son visage reproduit dans la pierre comme s'il dormait. C'est ce détail du baptistère qui frappe Collier : « [t]he whole topos of the motionless sleeper watching at the heart his petrified creation is of course prepared right at the start of the *Recherche*, with its creator caught in his dream thought of falling asleep, and becoming a church »⁴⁰. De cette manière, « Venice is to be the setting for a radical reordering of Marcel's life in terms of desire, memory and art »⁴¹ : autrement dit, le baptistère ré-spatialise les priorités dans l'existence du héros, en remettant au cœur de cette dernière la création artistique. De ce point de vue, le lien entre la figure d'Andrea Dandolo et le héros lui-même nous paraît correct ; cependant, au centre du moment textuel où la visite au baptistère a lieu, il y a Albertine, juste après l'évocation de la mère, « drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio » (*ibid.*, p. 225). C'est ici que le narrateur relaie la scène du manteau de Fortuny, si importante pour donner une démonstration ultérieure de la géologie intérieure du sujet.

D'ailleurs, le rapport entre Venise et Albertine, qui se configure comme d'exclusion mutuelle, est clarifié avant le voyage en Italie. Malgré l'envie d'aller à Venise, le héros sait que si elle n'était pas

³⁹ Cf. *ibid.*, p. 225-226 : « avant de quitter le tableau mes yeux revinrent à la rive où fourmillent les scènes de la vie vénitienne de l'époque. (...) tout à coup je sentis au cœur comme une légère morsure. Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles (...). Toujours prête à tout, quand je lui avais demandé de partir (...) elle avait jeté sur ses épaules un manteau de Fortuny qu'elle avait emporté avec elle le lendemain et que je n'avais jamais revu depuis dans mes souvenirs. Or c'était dans un tableau de Carpaccio que le fils génial de Venise l'avait pris ».

⁴⁰ Peter Collier, *op. cit.*, p. 119.

⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

morte, il n'y serait pas allé. La conséquence en est la suivante : « je savais que je ne me mettrais plus à travailler, ni à vivre d'une vie hygiénique, enfin tout ce que chaque jour je me promettais pour le lendemain » (*ibid.*, p. 57). Le paradoxe a voulu que la mort d'Albertine ait rendu possible le voyage à Venise, mais que Venise ait permis à l'amant de la retrouver dans les toiles de Carpaccio ; en même temps, la ville représente la sphère créative, un centre propulseur pour l'intellect. Cependant, l'amour et le travail finiront par être moins en contradiction que le héros ne le croit au début. L'apparition d'Albertine dans les toutes dernières pages du roman confirmera cette hypothèse.

Au moment où le protagoniste quitte Venise, il n'arrive plus à y projeter dessus le reflet de ses désirs, si bien que la Venise effective, telle qu'elle devrait apparaître à des yeux objectifs, « ne [lui] semblait pas moins isolée, moins irréaliste » que les mers glaciales du pôle qu'il imagine juste au-delà de l'horizon de la lagune⁴². C'est avec un sens de déception pour la banalité du lieu lui-même que le héros décide de partir avec sa mère, comme si la ville avait épuisé ses significations spirituelles. Finalement tout ce qu'il y avait à explorer a été exploré, dans les espaces du dehors aussi bien dans ceux du dedans – qui, curieusement, coïncident.

5.3.3. Paris pendant la guerre

Dans le dernier volume de la *Recherche*, après des périodes passées dans une maison de santé, le protagoniste rentre à Paris et relate des expériences qui datent de 1914 et de 1916 – référence temporelle précise fournie par le narrateur. Nous montrerons que la description de la ville sous les bombardements se caractérise par une forte tension verticale, propension du regard désormais dirigé vers l'intérieur qui marque le dernier paysage du roman.

⁴² Rappelons que, pour le jeune homme, « la ville de la lagune reste tributaire de l'imagination, nourrie par l'onirique qui l'emporte sur la réalité » (Cristina Nägeli, Reto Zöllner, « art. cit. », p. 74).

Revient aussi à cette occasion le motif, déjà souligné avant, de l'interpolation des espaces⁴³, dans une page qui a le rythme d'une rhapsodie. Lors d'une promenade nocturne, des « fragments de paysage » (*ibid.*, p. 314) s'enchâssent l'un dans l'autre, et les visions les plus disparates se suivent au sein d'un lieu qui se définit ainsi toujours par rapport à d'autres lieux installés dans la mémoire : d'abord, c'est l'obscurité des visites de Swann à Combray, puis Balbec ; ensuite, boulevard Haussmann devient comme « un glacier des Alpes », les arbres semblent tirés de « certaines peintures japonaises » ou d'un Raphaël ; enfin, la pénombre dans les maisons livre l'image d'une femme recluse comme dans une « vision d'Orient » (*ibid.*, p. 314-315), qui clôt le paragraphe.

Comme des fils tirés dans toute la longueur du roman, plusieurs thèmes se retrouvent à participer à la composition de cette sorte de *über*-paysage final : les ténèbres associées aux séjours d'enfance à Combray, le regard jeté du dehors par les fenêtres des hôtels particuliers, qui renvoie à l'appartement parisien du héros, à Venise, à Doncières, les références à l'art japonais et le recours au paysage de montagne comme métaphorisant, ce qui ramène à l'esprit les marines de Balbec, le goût oriental, toujours lié à Venise, et, enfin, l'idée, avancée explicitement quelques pages après, d'une « beauté esthétique » de la guerre, pivot conceptuel de la visite à Doncières. Toutes ces références *verticales* et plus ou moins explicites aux lieux du passé contribuent à créer la vision « stéréoscopique » qui sera appliquée ensuite aux êtres : par accumulation et analogie, pendant des milliers des pages qui s'enrichissent progressivement de lieux fixés en images, atmosphères, climats, Proust a véritablement donné à l'expérience de lecture une tridimensionnalité qui nous fait reconsidérer les passages sur le rayon de soleil du *Contre Sainte-Beuve* comme une sorte de manifeste théorique déguisé en anecdote. En fait, l'enjeu est tout sauf qu'anecdotique ou superflu : *la métaphore-synthèse de l'équivalence rhétorique entre espace et temps a été littéralement remplie du vécu qui a permis de l'élaborer* : nous avons là une preuve

⁴³ Pour récapituler, l'interpolation proustienne est de trois types : textuelle et temporelle (cf. Isabelle Serça, « art. cit. », 2009 et *op. cit.*, 2010) ; des personnages (cf. Nathalie Mauriac Dyer, « art. cit. », 2011) ; spatiale, comme nous essayons de le mettre en évidence ici.

ultérieure – si besoin il y a – de la profonde innervation d’une pensée de l’espace dans les fondements même de la construction romanesque.

L’objet qui attire le regard du héros vers le ciel, en augmentant la tension verticale des descriptions parisiennes, est certainement l’avion – source d’émoi et de beauté à la fois – auquel se réfèrent de nombreux procédés rhétoriques, parfois tirés du jargon militaire. Ainsi le protagoniste parle à Saint-Loup « de la beauté des avions, qui montaient dans la nuit » ; l’ami lui répond à son tour :

Et peut-être encore plus de ceux qui descendent, me dit-il. Je reconnais que c’est très beau le moment où ils montent, où ils vont *faire constellation* (...). Mais est-ce que tu n’aimes pas mieux le moment où, définitivement assimilés aux étoiles, ils s’en détachent pour partir en chasse ou rentrer après berloque, le moment où ils *font apocalypse*, même les étoiles ne plus gardant leur place ? Et ces sirènes, était-ce assez wagnérien, ce qui du reste était bien naturel pour saluer l’arrivée des Allemands (...) ; c’était à se demander si c’était bien des aviateurs et ne pas plutôt des Walkyries qui montaient » (*ibid.*, p. 337-338).

La comparaison musicale de Saint-Loup enrichit une description qui porte, comme d’habitude, la marque d’une réflexion esthétique, complétée quelques lignes après par une comparaison picturale. L’opposition entre « l’apocalypse dans le ciel » et le « vrai vaudeville » (*ibid.*) sur terre est rapproché de l’*Enterrement du comte d’Orgaz*, une œuvre d’El Greco où la séparation entre la scène de l’enterrement en bas et le paradis en haut, où font leur apparition, entre autres, Jésus Christ, la Vierge Marie et Jean le Baptiste, organise avec toute évidence la disposition des sujets représentés.

Cette verticalité, poussant toujours le regard vers le ciel, revient dans une autre description, bâtie encore une fois sur l’opposition entre « la ville nocturnement éclairée » et ce qui se passe au-dessus. Dans ce cas, « le ciel avait l’air d’une immense mer nuance de turquoise qui se retire, laissant déjà émerger toute une ligne légère de rochers noirs, peut-être même de simples filets de pêcheurs alignés les uns après les autres ». Bien que la nuit descende rapidement, dans le ciel illuminé sont visibles des nuances qui d’habitude ne devraient pas se voir à cette heure-là ; celui-ci « ne trouvait pas digne de lui de changer son horaire et au-dessus de la ville allumée prolongeait mollement, en ces tons bleuâtres, sa journée qui s’attardait, le vertige prenait, ce n’était plus une mer étendue mais une gradation verticale de bleus glaciers ». La métaphore montagnaise l’emporte à un tel point que les

tours du Trocadéro sont comparées aux tours de « certaines villes en Suisse » (*ibid.*, p. 341-342). La pensée et le vocabulaire de la montagne confirment une volonté d'évasion qu'il faut toujours garder à l'esprit lorsqu'on commente ce passage de la *Recherche* : certes la beauté esthétique des raids laisse l'impression d'une vision édulcorée de la guerre, mais, du point de vue formel, elle est rendue par l'évasion constante dans d'autres paysages – comme si le Paris de cette époque était un spectacle insupportable dans sa réalité effrayante.

Enfin, il faut rappeler que le motif de l'aéroplane est, lui-aussi, lié à la figure d'Albertine. La première rencontre avec ce moderne moyen de transport a lieu dans *Sodome et Gomorrhe*, de la falaise de La Raspelière. Les aéroplanes, nous dit le narrateur, étaient encore rares à l'époque, ce qui provoque bien sûr chez lui une forte émotion, voire une identification avec l'aviateur : « je sentais ouvertes devant lui – devant moi si l'habitude ne m'avait pas fait prisonnier – toutes les routes de l'espace, de la vie »⁴⁴. Lors de cette rencontre inattendue, l'avion est immédiatement associé à la possibilité d'un mouvement vertical. Dans la scène que nous avons évoquée, celui-ci plane au-dessus de la mer pour piquer soudain « droit vers le ciel » (*RTP III*, p. 417). Bien qu'à ce moment il soit seul, une fois de retour à Paris le jeune homme se rend avec Albertine aux hangars, où les mêmes aspects du vol des aéroplanes sont mis en relief :

À tout moment, parmi le repos des appareils inertes et comme à l'ancre, nous en voyions un péniblement tiré par plusieurs mécaniciens, comme est traînée sur le sable une barque demandée par un touriste qui veut aller faire une randonnée en mer. Puis le moteur était mis en marche, l'appareil courait, prenait son élan, enfin, tout à coup, à angle droit, il s'élevait lentement, dans l'extase raidie, comme immobilisée, *d'une vitesse horizontale soudain transformée en majestueuse et verticale ascension*. Albertine ne pouvait contenir sa joie et elle demandait des explications aux mécaniciens qui, maintenant que l'appareil était à flot, rentraient. (*ibid.*, p. 613, nous soulignons)

C'est dans cette passion d'Albertine pour les aéroplanes que la critique voit le croisement le plus évident entre le récit et la biographie de Proust. L'un des hommes aimés par l'écrivain, Alfred

⁴⁴ Selon Marie Miguët-Ollagnier, l'intense lumière qui ne permet pas au narrateur de décerner des détails descriptifs « signale l'apparition du divin », et l'appel manqué qui pèse sur le cœur du héros renforce l'idée d'une identification, voire d'une transformation qui reste encore inaccomplie : « [L]es ailes de l'aéroplane deviennent ensuite celles de l'aviateur, sorte d'ange chargé d'inviter à une conversion sentie comme douloureuse par celui qui est appelé » (*La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », n. 276, 1982, p. 288).

Agostinelli, était en fait parti dans le sud de la France pour un cours de pilote (payé par Proust lui-même) où il a malheureusement trouvé la mort. Ce motif revient aussi à la fin de *La Prisonnière*, où, à l'occasion d'une dernière promenade avec Albertine, l'étonnement pour le rapprochement d'un avion que l'on perçoit d'abord par son bourdonnement est assimilé à la stupeur que pouvait provoquer le sifflement d'un train qui se rapproche d'une gare. Le bruit est relié par le narrateur

à l'idée que les distances parcourues dans ce voyage vertical sont les mêmes que sur le sol et que, dans cette autre direction, où les mesures nous paraissent autres parce que l'abord nous en semblait inaccessible, un aéroplane à deux mille mètres n'est pas plus loin qu'un train à deux kilomètres, est plus près même, le trajet identique s'effectuant dans un milieu plus pur, sans séparation entre le voyageur et son point de départ (*ibid.*, p. 907)

La réflexion spatiale inspirée par la vitesse des plus modernes moyens de transport met les distances horizontales à côté des distances verticales, en annonçant ainsi la valeur future de cette vision mystérieuse, presque magique, puisqu'elle bouleverse la perception habituelle des phénomènes. Moderne Icare, l'aviateur découvre la vitesse de la plongée et de l'ascension verticales, en traçant dans le ciel les lignes de fuite de l'esthétique proustienne, qui s'exprime *en hauteur et en profondeur*.

Ce Paris présente lui aussi beaucoup de traits d'irréalité, qualité qu'il partage avec Venise. Si, d'une part, la présence des soldats fait de Paris « une ville aussi cosmopolite qu'un port, aussi irréaliste qu'un décor de peintre » (*ibid.*, p. 379), de l'autre, l'évocation des *Mille et une nuits* relie les deux endroits, appartenant désormais à un discours de l'intériorité, dans lequel la réalité du lieu est secondaire par rapport au « rêve » ou au « conte » (*ibid.*, p. 391) qui s'y déroule. Ayant la fonction narrative d'aménager les espaces en vue d'une découverte spirituelle, touchant à la dimension du temps, les raids parisiens constituent l'antichambre de la vérité par la raréfaction de ses traits. Le paysage devient à ce point complètement existentiel – au sens où il ne fait qu'accueillir les vérités de l'existence pendant si longtemps recherchées.

5.4. Hauteur et profondeur : les vecteurs de la vérité

Notre enquête philosophique et rhétorique sur l'espace proustien, considéré à la fois comme catégorie générale et comme objet textuel concret dans la forme du paysage, nous a montré la correspondance entre les deux couples oppositifs qui structurent le roman : à la dichotomie philosophique entre extériorité et intériorité, répond celle entre horizontalité et verticalité, où la première touche à l'aperception du paysage géographique par une « vue embrassante », alors que la deuxième permet l'accès au paysage moral par une « vue surplombante », notions que nous avons tirées de l'article de Didi-Huberman. Celui-ci relie la vue surplombante, ou vue d'en haut, à l'épisode susmentionné de la bottine, qui déclenche l'élaboration de la perte de la grand-mère chez le héros. Bien qu'opposées, les deux extrémités de ces dichotomies finissent par avoir tout de même un rôle très important, sans que l'une efface vraiment l'autre.

Du point de vue narratologique, c'est Jean-Yves Tadié qui souligne le premier la double organisation du texte proustien, à la fois horizontale et verticale. La dimension horizontale est représentée par l'enchaînement qui mène au dénouement, alors que l'autre dimension relève du poétique : l'existence de séries d'événements qui renvoient l'un à l'autre permet de transcender le déroulement chronologique du récit, si bien que « la solidité d'une structure est confrontée à la fluidité d'une évolution »⁴⁵. L'organisation est donc celle du texte poétique, puisque « [l]e retour d'un thème, d'une situation, de rapports entre personnages crée un effet analogue à la rime » et, ce qui est encore plus important, « l'élément répété est en même temps modifié par l'entre-deux, le passage du temps, il comble une attente »⁴⁶. De cette façon le prosaïque et le poétique se confondent, étant donné que l'un ne prévaut pas sur l'autre. Tadié souligne aussi que pour Proust cette organisation représente la

⁴⁵ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 408.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 411.

seule structure romanesque possible pour la mise en scène d'une métaphysique centrée sur la notion de temps.

De son côté Richard, intéressé par les modalités de l'échange entre les deux termes des analogies proustiennes, associe à l'horizontalité la notion de *mixité*, et à la notion de verticalité celle de *réverbération*⁴⁷. Le type d'échange dont il est question ici, pourtant, n'est pas une simple interaction, en ce qu'il touche à l'essence des objets : entre les deux vecteurs spatiaux a lieu une permutation ontologique comme celle que Richard voit entre reflétant et reflété, dont le rapport excite en Proust « le goût de la métathèse substantielle »⁴⁸. En s'étendant bien au-delà de la pure narratologie, et en figurant de droit parmi les métaphores structurantes de la *Recherche*, la réversibilité entre horizontalité et verticalité est un domaine *possible* de la connaissance, que Proust développe jusqu'à la fin de son roman.

Un cas particulier de réversibilité entre vision horizontale et vision verticale a lieu à un moment du récit qui représente le croisement de plusieurs considérations sur l'espace, restées jusque-là déliées l'une de l'autre. La « vue » dont le héros jouit de La Raspelière dans *Sodome et Gomorrhe* est le présupposé même de cette étude, la donnée préalable qui l'a rendue possible :

De l'octroi, la voiture s'étant arrêtée pour un instant à une telle hauteur au-dessus de la mer que, comme d'un sommet, la vue du gouffre bleuâtre donnait presque le vertige, j'ouvris le carreau ; le bruit distinctement perçu de chaque flot qui se brisait avait, dans sa douceur et dans sa netteté, quelque chose de sublime. N'était-il pas comme un indice de mensuration qui, renversant nos impressions habituelles, nous montre que les distances verticales peuvent être assimilées aux distances horizontales, au contraire de la représentation que notre esprit s'en fait d'habitude ; et que, rapprochant ainsi de nous le ciel, elles ne sont pas grandes ; qu'elles sont même moins grandes pour un bruit qui les franchit, comme faisait celui de ces petits flots, car le milieu qu'il a à traverser est plus pur ? Et, en effet, si on reculait seulement de deux mètres en arrière de l'octroi, on ne distinguait plus ce bruit de vagues auquel deux cents mètres de falaise n'avaient pas enlevé sa délicate, minutieuse et douce précision. (RTP III, p. 290)

Nous voyons que le narrateur esquisse cette « vue » d'en haut en annonçant les raisons de sa fascination pour les aviateurs : être en hauteur par rapport à la scène observée confère une position privilégiée, puisque la distance entre le sujet et l'objet n'est entravée par aucun obstacle – la

⁴⁷ Cf. Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, 1974, p. 124.

⁴⁸ *Ibid.*

connaissance de l'objet, en fait, est transmise par un milieu « plus pur », celui de l'air, comme pour l'aéroplane contemplé lors de la promenade avec Albertine. Ensuite la présence de la mer, comme la présence de l'avion, est perceptible tout d'abord par son bruissement : ce sont les sons qui voyagent les premiers en pleine vitesse de l'objet au sujet en traversant le ciel. Le bruit sert d'« indice de mensuration » des distances, trait commun à l'expérience de tous. Mais pourquoi le narrateur ressent-il la nécessité d'ajouter cette identification entre horizontalité et verticalité ? Ce rapprochement a l'air de contenir au-dessous de la surface du texte un raisonnement préalable dont nous lecteurs ne sommes pas complètement instruits. Comme il arrive souvent dans la *Recherche*, le narrateur ne fait que tracer le commencement d'un arc dont le bout retombera après des centaines de pages, en pleine digression esthétique.

Dans *Le Temps retrouvé*, en se comparant lui-même à un aviateur, le narrateur clarifie l'opération amorcée plus tôt. La création est avant toute chose la traversée d'une distance qui a lieu dans l'espace autant que dans le temps – sauf que la distance temporelle est perceptible seulement *rétrospectivement*, par voie de révélation, alors que la distance spatiale est *mesurable dans l'expérience*. Au sein de la philosophie proustienne, ces considérations ne sont pas négligeables, puisqu'elles figurent l'œuvre en entier, en livrant ainsi sa raison d'être : *l'expérience de l'espace est ce qui rend supportable l'attente de la révélation du Temps* ; elle devient donc naturellement ce qui peut l'*exprimer*. Comme l'écrit Didi-Huberman, la vue surplombante est imprégnée de sensations spéciales à elle :

Voir d'en haut, quel plaisir ! Bien à l'aise sur ma falaise, mon promontoire, mon plateau, ma terrasse, mon balcon, mon belvédère, je dispose en effet du *bel vedere* par excellence : la mer est toute à moi, jusqu'à l'horizon, et j'éprouve le sublime de la nature sans aucun risque de me noyer, puisqu'alors tout n'est pour moi que *puissances formelles* à contempler...⁴⁹

De la falaise de La Raspelière, le héros semble s'apercevoir pour la première fois des « *puissances formelles* » du paysage, c'est-à-dire de la capacité de ce dernier de signifier autre chose que lui-même.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, « art. cit. », p. 196.

Autrement dit, sa capacité de se faire paysage moral ou, pour reprendre la terminologie du chapitre précédent, vision chthonienne. C'est ainsi que, par rapport d'équivalence, l'on passe d'une vue embrassante horizontale à une vue surplombante verticale, que de l'extérieur l'on procède vers l'intérieur, pour pouvoir avancer vers l'étape finale du parcours tracé dans le roman, celle de la véritable création. Nous nous demandons pourtant avec Didi-Huberman, « comment la vue d'en haut, qui est une *expérience de la distance*, engage-t-elle malgré tout ce qu'on doit bien nommer une *expérience intérieure* ? ». Pour répondre à cette question, le philosophe cite Erwin Straus et écrit : « on ne fait pas l'expérience de la distance en la mesurant, mais en y pénétrant corps et âme. (...) c'est alors que la distance (...) apparaît comme un véritable *devenir*, c'est-à-dire une production du temps »⁵⁰. Autrement dit, la distance est du vécu, non conceptualisable à travers l'intelligence ni mesurable a priori ; elle doit être traversée par un sujet qui met du temps à la parcourir. La vue qui fait l'objet de ce passage offre le paysage en surplomb de ce qui avait été embrassé par une vue horizontale, dans la pure expérience du vécu.

La vue d'en haut de La Raspelière et la figure du créateur-aviateur suivent les deux vecteurs possibles de la verticalité, c'est-à-dire la profondeur (vers le bas) et la hauteur. En particulier, la profondeur fait l'objet d'une autre identification rhétorique. Si d'une part l'élan vers le haut est figuré par l'aviateur, la descente en soi-même entraînée par le souvenir involontaire est l'affaire du plongeur. Ces deux métaphores du créateur reviennent souvent dans la digression esthétique du narrateur. Notamment, le héros se sent comme un pilote d'avion lorsqu'il se rend en voiture à la matinée Guermantes du volume final, juste avant son trébuchement sur le pavé de la cour de l'hôtel de Guermantes, qui déclenche la félicité du souvenir de Venise :

je sentis tout d'un coup *la suppression des obstacles extérieurs* parce qu'il n'y avait plus pour moi l'effort d'adaptation ou d'attention que nous faisons, même sans nous en rendre compte, devant les choses nouvelles: les rues par lesquelles je passais en ce moment étaient celles, oubliées depuis si longtemps, que je prenais jadis avec Françoise pour aller aux Champs-Élysées. Le sol de lui-même savait où il devait aller : sa résistance était

⁵⁰ *Ibid.*, p. 201.

vaincue. Et, comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, « décollant » brusquement, *je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir*. (RTP IV, p. 437 ; nous soulignons)

Comme libéré de la viscosité de la matière – obstacle extérieur qu'il a l'impression de franchir – le héros s'élève dans un milieu plus pur, le ciel, comme un aviateur qui regarde d'en haut ses souvenirs. La nature de ces obstacles est spécifiée après, dans un passage où le travail de l'artiste est présenté comme une plongée dans les profondeurs : en soulevant les couches intérieures, en apercevant « *sous* la matière, *sous* de l'expérience, *sous* des mots quelque chose de différent », l'on fait exactement le contraire de ce que « notre amour-propre, notre passion, notre esprit d'imitation, notre intelligence abstraite » font avec la complicité de l'habitude : ceux-ci couvrent, et finissent par cacher, nos « impressions vraies » (*ibid.*, p. 474-475), qui restent ensevelies *sous* des amas inextricables d'expérience. Par conséquent, il ne s'agit pas de découvrir mais de *redécouvrir* par ce « retour aux profondeurs » ce qui a existé en nous.

La métaphore du plongeur revient en deux occasions, en se référant au déchiffrement du livre intérieur (*ibid.*, p. 458), et pour exalter la nécessité d'un travail solitaire de recherche en soi-même. Le narrateur, qui attend dans l'antichambre de l'hôtel de rejoindre les autres participants à la soirée, nous dit : « quand j'étais seul, comme en ce moment, c'est à une profondeur *plus grande* que j'avais plongé » (*ibid.*, p. 462). Or, notre attention est attirée par le comparatif de majorité utilisé ici. Il y a en fait une « mi-profondeur » que le narrateur mentionne au début du dernier volume, lors du séjour à Tansonville avec Gilberte. Le « personnage intermittent » dont il est question dans cette page, décrit comme « un géomètre, qui dépouillant les choses de leurs qualités sensibles ne voit que leur substratum linéaire », ne s'intéresse qu'à la manière dont les êtres se présentent, pour trouver les lois universelles qui gouvernent leur comportement. Si ce travail de rapprochement nous est familier, le narrateur tient à ajouter qu'en ces moments de révélation par analogie, son esprit est en mesure de voir, comme dans une radiographie, ce qui se situe à une « mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même, dans une zone un peu plus en retrait » (*ibid.*, p. 296). En plongeur paresseux, ce petit personnage intermittent

ne s'applique qu'à des lois sociales, qui ne correspondent pas aux vérités de l'art. En fait, pour arriver à toucher les vérités de l'art, le sensible ne doit plus s'annuler en faveur d'une pure géométrie ; la réalité reste donc à intégrer dans la spiritualité du projet artistique.

Ce qui nous frappe, pourtant, est l'idée d'une intériorité disposée sur un axe vertical, où il y a des degrés différents de profondeur. Immédiatement après le resurgissement du passé à Venise, par le heurt avec les pavés de la cour qui provoquent le souvenir des dalles du baptistère de Saint-Marc, cette vision spatialisante du temps semble au narrateur la plus efficace pour véhiculer la sensation d'un temps retrouvé : « le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes (...) disposés sur toute la hauteur de nos années (...) et nous donnent la sensation d'atmosphères singulièrement variées » (*ibid.*, p. 448-449). Non seulement l'imaginaire de la verticalité est dominant dans l'expression de la révélation de la structure interne du sujet, mais les sensations associées à chaque geste du passé sont comme « le reflet » de celui-ci, *ornement nécessaire* de l'expérience épiphanique. Or ce reflet qui a une place importante dans notre analyse correspond à l'apparence des choses, qui *existent* à l'extérieur de nous par notre regard qui les fait exister, et *coexistent* avec nous dans les régions le plus profondes de notre intériorité. Miracle de l'espace, celui d'une ubiquité *bors de nous* et *en nous*, transporté qu'il est par les vertus transformatrices de la métaphore d'un côté à l'autre de l'épiderme humain.

Le terme « reflet » est singulièrement appliqué à la matérialité des sensations, qui constituent le lien indissoluble entre le moi et le lieu dans leur unité spatio-temporelle. Leur jonction est tellement serrée et individualisée que l'apparition du lieu ancien à côté du lieu présent par le souvenir involontaire cause une véritable guerre dans l'entre-deux qui sépare le sujet de ses alentours :

la sensation commune [au passé et au présent] avait cherché à recréer autour d'elle le lieu ancien, cependant que le lieu actuel qui en tenait la place s'opposait de toute la résistance de sa masse à cette immigration dans un hôtel de Paris d'une plage normande ou d'un talus d'une voie de chemin de fer. (*ibid.*, p. 453)

L'événement décrit dans ce passage n'est pas du tout abstrait ou spirituel, parce que le narrateur fait envisager au lecteur une lutte entre des matières solides. C'est pourquoi la notion de reflet est d'une certaine manière étonnante, puisqu'elle conflue avec le concret des sensations : elle englobe à la fois le décor et le cœur de l'entreprise. Le reflet contient justement l'image de la chose reflétée, mais sur une surface qui en change la matière, tout comme les projections de la lanterne magique soumettent le chevalier Golo et Geneviève de Brabant à une véritable « transvertébration »⁵¹. Par extension, par le biais d'une intériorisation progressive, l'espace devient un réseau relationnel où les contenus de la conscience sont à la fois reflétés sur des surfaces et transformés de matière. L'objet particulier sur lequel une certaine idée de temps peut se projeter est l'autre, point final de la démonstration proustienne.

L'image de la lanterne magique est évoquée par le narrateur lui-même pendant la matinée chez la princesse de Guermantes, au cours de ce que Proust avait appelé, dans les premières esquisses de 1909, le « Bal de têtes »⁵². Cette section *met en scène* – et cette expression est sans doute pertinente – la transformation de beaucoup de personnages, rencontrés par le héros au long du récit, après des années où il avait perdu tout contact avec eux. Comme le sous-titre l'indique, ils se transforment en *têtes*. En français, « se faire une tête » signifie se grimer de façon à avoir une certaine physionomie, et le verbe « grimer » relève à son tour du domaine théâtral, puisqu'il se réfère à l'action de vieillir son visage en y peignant des rides. L'impression de se trouver sur une scène de théâtre constitue le fil rouge de la matinée Guermantes, et le narrateur le souligne à plusieurs reprises. La situation est explicitement comparée à ce qui se passerait « dans les coulisses d'un théâtre, ou pendant un bal costumé », où l'on

⁵¹ Cf. Chapitre 2, p. 83-84.

⁵² Dans une lettre du 12 octobre 1912 à l'éditeur Fasquelle, Proust conçoit un roman divisé en deux parties, *Temps perdu* et *Temps retrouvé*, dont le titre serait *Les Intermittences du cœur*. Or, à l'époque la deuxième partie devait se terminer par « L'adoration perpétuelle » et le « Bal de têtes », sous-titres donnés par Proust aux parties qui correspondaient à l'épisode de mémoire involontaire déclenché par le trébuchement sur les pavés avant d'entrer dans l'hôtel de Guermantes, la réflexion esthétique qui en suit et la matinée elle-même.

est « porté par politesse à exagérer la peine, presque à affirmer l'impossibilité, qu'on a à reconnaître la personne travestie » (*ibid.*, p. 501-502). Dans ce cas, la difficulté est réelle et le héros se trouve à gérer la gêne causée parfois par des souvenirs manqués. Par contre, M. d'Argencourt, vieux marquis antidreyfusard méprisé par le baron de Charlus et « ennemi personnel » du héros, lui saute immédiatement aux yeux. L'homme est décrit comme un « personnage » et non comme une personne :

Poussé à ce degré, l'*art du déguisement* devient quelque chose de plus, une *transformation* complète de la personnalité. En effet, quelques riens avaient beau me certifier que c'était bien Argencourt qui donnait ce *spectacle inénarrable et pittoresque*, combien d'états successifs d'un visage ne me fallait-il pas traverser si je voulais retrouver celui de l'Argencourt que j'avais connu, et qui était tellement différent de lui-même, tout en n'ayant à sa disposition que son propre corps ! (...) À peine, en se rappelant certains sourires d'Argencourt qui jadis tempéraient parfois un instant sa hauteur pouvait-on trouver dans l'Argencourt vrai celui que j'avais vu si souvent, pouvait-on comprendre que la possibilité de ce sourire de vieux marchand d'habits ramolli existât dans le gentleman correct d'autrefois. Mais à supposer que ce fût la même intention de sourire qu'eût Argencourt, à cause de la *prodigieuse transformation* de son visage, la matière même de l'œil par laquelle il l'exprimait, était tellement différente, que l'expression devenait tout autre et même d'un autre. J'eus un fou rire devant ce sublime gaga, aussi émollié dans sa *bénévole caricature de lui-même* que l'était, dans la manière tragique, M. De Charlus foudroyé et poli. (*ibid.*, p. 500-501 ; nous soulignons)

Le vieillissement de M. d'Argencourt le fait apparaître comme une caricature, et provoque un effet de ridicule. L'aspect tragique du rapprochement à la mort est ainsi tempéré par le grotesque de ces visages ravagés à cause de l'écoulement du temps. Pour arriver à cette physionomie, nous dit le narrateur, la « tête » du marquis a dû traverser des « états successifs », selon cette loi de la fragmentation qui porte à accumuler des images d'une personne pour arriver à la percevoir finalement dans la durée. Dans ce cas, le narrateur se borne à reproduire l'expérience qu'il a eue avec Albertine. En fait, la jeune fille avait été soumise à cette fragmentation, si bien que le héros a pu emmagasiner des séries d'images d'elle au cours des années et l'observer ensuite dans la profondeur de cette superposition. L'acte de juxtaposer les anciennes créatures aux créatures présentes est pour le narrateur une forme ultérieure de l'analogie, qui rend possibles « des associations nouvelles » (*ibid.*, p. 527), verticales. Nous voyons que le roman complète ainsi sa structure rhétorique, où, à la métaphore horizontale fondée sur la coprésence du métaphorisé et du métaphorisant dans le même cadre spatial, s'ajoute une métaphore verticale reliant deux images situées sur la même ligne temporelle.

Placée sur une ligne idéale où se succèdent ses images successives, une personne se retrouve comme « située dans la perspective déformante du Temps ». Le narrateur ajoute à propos de l'amante de M. d'Argencourt que

son visage n'était pas trop complètement démolé pour celui d'un être qui se déforme tout le long de son trajet dans l'abîme où il est lancé, abîme dont nous ne pouvons exprimer la direction que par des comparaisons également vaines, puisque nous ne pouvons les emprunter qu'au monde de l'espace, et qui, que nous les orientions dans le sens de l'élévation, de la longueur ou de la profondeur, ont comme seul avantage de nous faire sentir que cette dimension inconcevable et sensible existe. (*ibid.*, p. 504)

La « vue optique des années » entraîne la déformation des êtres, projetés dans n'importe quelle direction de l'espace, mais toujours *dans* l'espace. L'expérience qui en résulte est celle d'une dimension « inconcevable et sensible » à la fois, point culminant d'une métaphysique qui n'arrive pas à s'abstraire complètement de la matière, ni des catégories descriptives fournies par l'espace. À la lumière de ce raisonnement, la longue phrase finale du roman que nous avons citée au commencement du premier chapitre a une valeur spéciale. Nous la proposons à nouveau :

Aussi, si elle [la force] m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme *occupant une place* si considérable *à côté de* celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, *une place* au contraire *prolongée sans mesure* puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si *distantes, entre* lesquelles tant de jours sont venus *se placer* – dans le Temps. (*ibid.*, p. 625 ; nous soulignons)

L'opération faite par le narrateur avant de mettre le point final à son livre est double et, nous disions, contradictoire. Il nous dit que l'espace n'est qu'une conceptualisation d'un niveau inférieur par rapport à la vision des êtres dans le temps ; en même temps, pourtant, il emploie pour l'énonciation de cette vérité une concentration surprenante de langage spatial. Quant au roman du pur esprit que semble annoncer le narrateur, pourrait-il exister ? Il serait légitime de se poser cette question, et de se demander si le roman du narrateur et du héros coïncident, si nous n'avions pas exclu la validité de cette superposition dès le début. La séparation entre auteur, narrateur et héros est une condition préalable qui rend vaine cette interrogation. Toute contradiction semble se dissoudre dans cette totalité composite qu'est la *Recherche*.

La déformation des êtres dans le temps correspond à une déformation du sujet qui les contemple, puisque le temps présuppose un mouvement double, comme le cycle d'Albertine l'a mis en relief, en montrant que l'être aimé a une évolution à lui pendant que nous évoluons à notre tour. Ce regard porté sur soi-même est intérieur et vertical : « J'avais le *vertige* de voir *au-dessous de moi*, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de *hauteur*, tant d'années » (*ibid.*, p. 624 ; nous soulignons). Pour reprendre une dernière fois les mots de Didi-Huberman, la manière proustienne de *regarder* et de *se regarder* est un « [r]egarder penché (...) [c]'est du temps psychique configuré en position spatiale, en posture corporelle et en sensations visuelles concomitantes »⁵³. Pour se pencher sur soi-même, il faut une expérience spatiale se déroulant dans le temps, comme dans le temps a lieu forcément notre reconnaissance de l'autre – forme visible du transfert qui fait de la réalité une vision de l'intériorité. Dans cette perspective, la mort est l'ennemi de la continuité de la vision, ce qui empêche la reconnaissance et qui nie à l'autre d'évoluer avec nous. La mort est littéralement l'absence d'image extérieure. L'oubli dont elle est suivie cause l'installation de l'être aimé à un degré de profondeur majeur ; cependant, par la défaite intermittente de l'oubli, la mémoire involontaire appliquée aux morts a aussi une plus grande valeur, puisqu'elle décèle à nos yeux une plus profonde partie de nous-même.

De ce point de vue, la section des « Intermittences du cœur » est au centre de la construction spatiale intérieure du roman, en ce qu'elle est la première plongée verticale dans le mystère de la disparition des êtres en nous, vrai point d'ancrage de la métaphysique proustienne. Il serait impossible, sinon, d'expliquer la présence prolongée, étirée jusqu'à la dernière page du roman de la femme aimée, cette « [p]rofonde Albertine que je voyais dormir et qui était morte » : par cette courte phrase nominale, le narrateur donne à Albertine sa place finale⁵⁴. Si, pour Collier, la statue d'Andrea Dandolo endormi

⁵³ Georges Didi-Huberman, « art. cit. », p. 204.

⁵⁴ Place qu'elle conquiert par son inaction totale. Comme le souligne Anne Carson dans un ouvrage poétique qui élabore néanmoins des réflexions critiques essentielles, « Albertine's name occurs 2,363 times in Proust's novel, more than any other character » et « Albertine herself is present or mentioned on 807 pages of Proust's novel » : elle est omniprésente, son prénom ponctue le texte avec une fréquence obsédante. Cependant, elle n'agit pas, sauf que par son refus de se faire

dans le baptistère de Saint Marc figure le narrateur-créateur au centre de sa création, celui-ci semble suggérer que c'est seulement en passant par le mystère de l'autre (localisé sous la forme d'Albertine au plus profond de son intériorité), c'est-à-dire par la frustration des espaces qui nous sont niés, « paradis perdus » d'où nous sommes bannis à jamais, que nous trouvons la voie pour la vérité qui nous habite. Pour conquérir, il faut tout d'abord abdiquer.

5.5. Le retour au paysage

Dans la *Recherche*, la description de paysage est tout d'abord un moment d'euphorie, elle expose dans la matérialité du texte l'extase du franchissement du réel comme entrave, suivi par son incorporation dans les procédés de l'esprit. L'euphorie du paysage comme espace d'une révélation esthétique se transforme en mots, plus précisément en métaphores, qui sont réutilisées pour exprimer des moments épiphoniques. En d'autres termes, l'euphorie ne se traduit pas seulement en mots, mais en descriptions de paysage, si bien que le paysage devient à son tour un métaphorisant privilégié du style proustien. Prenons par exemple la « félicité » éprouvée dans la cour de l'hôtel de Guermantes à la suite d'un souvenir involontaire qui ressuscite un lieu du passé. Cet intense bonheur se manifeste immédiatement par des données paysagères polysensorielles : « [l]a différence, purement matérielle, était dans les images évoquées ; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi (...). Et presque toute de suite je la reconnus, c'était Venise » ; puis, cette félicité se manifeste à nouveau lorsqu'un des domestiques de l'hôtel cogne une cuiller contre une assiette, en stimulant des sensations « de grande chaleur (...) mêlée d'une odeur de fumée, apaisée par la fraîche odeur d'un cadre forestier ; et je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même

posséder : « There are four ways Albertine is able to avoid becoming entirely possessable in volume 5 : by sleeping, by lying, by being a lesbian or by being dead » (*The Albertine Workout*, New York, New Directions Poetry Pamphlet n. 13, 2014, p. 5, 19). Ce refus passif, s'exprimant même par la mort, donne au personnage d'Albertine à la fois toute sa puissance et tout son pouvoir, résistance silencieuse au comportement harcelant du protagoniste.

rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire etc. » (*ibid.*, p. 445-447). Le souvenir involontaire consiste dans la reconstruction d'un paysage, duquel l'on remonte au lieu, à partir des sensations physiques qui y sont associées.

Toutefois, l'exemple le plus saillant de l'euphorie du paysage est certainement offert dans *La Prisonnière*, lors de l'audition du Septuor de Vinteuil. Comme déjà pour Swann avec la Sonate, le Septuor s'installe à l'intérieur du héros qui l'écoute par une spatialisation ; en d'autres termes, le narrateur construit un paysage mental apte à garder le souvenir de l'impression engendrée par le Septuor. Malgré la familiarité du héros avec le reste de la musique de Vinteuil, quand le concert commence, il se sent « en pays inconnu. Où situer [le Septuor] ? » : comme d'habitude chez Proust, tout problème de connaissance est présenté comme un problème de localisation. Les deux pièces musicales sont très différentes l'une de l'autre, et le narrateur met de l'ordre dans son dépaysement en pensant à celles-ci comme à deux paysages distincts :

Tandis que la sonate s'ouvrait sur une aube liliale et champêtre, divisant sa candeur légère mais pour se suspendre à l'emmêlement léger et pourtant consistant d'un berceau rustique de chèvrefeuilles sur des géraniums blancs, c'était sur des surfaces unies et planes comme celles de la mer que, par un matin d'orage, commençait, au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit. Ce rouge si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux. (*RTP III*, p. 754)

Le Septuor s'ouvre sous un ciel ruskinien, au milieu d'une scène d'orage qui fait écho à la *Slave Ship* de Turner, où le rouge prime sur les autres couleurs. Peu après, en fait, le narrateur parle de la « nuance écarlate dans laquelle le début était noyé » et il ajoute comment « [l']atmosphère froide, lavée de pluie, électrique (...) changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore » (*ibid.*, p. 754-755). Le rappel ruskinien n'est pas la seule suggestion laissée par le Septuor, évidemment. Les choix chromatiques, aussi bien que la mise en abîme créée par l'image de l'aurore – moment de naissance à soi pour le dormeur éveillé et de naissance de l'univers romanesque au début du roman – renvoient aussi au lever de soleil de Balbec. Le lien est renforcé par le rôle actif de l'amie de Mlle Vinteuil, qui aurait contribué à sauver les partitions musicales du compositeur après sa mort, et par l'association

immédiate que le héros ressent entre cette musique et son amour pour Albertine. Le narrateur juge nécessaire de créer un rappel plus explicite à la scène de *Sodome et Gomorrhe* : « depuis ma blessure de Balbec c'était dans mon cœur, à une grande profondeur, difficile à extraire, qu'était le double d'Albertine » (*ibid.*, p. 757). Le « rougeoyant septuor », opposé à la « blanche sonate » (*ibid.*, p. 759), est moins le moyen d'une révélation esthétique sur la survivance de l'artiste dans ses chefs-d'œuvre que l'inauguration d'un nouveau paysage moral, plein d'inquiétude pour l'avenir avec Albertine et de résignation pour la pente inexorable de cet amour destiné à rester, au fond, inassouvi.

Revenir sur le paysage et sur la façon dont il permet l'articulation métaphorique d'une métaphysique, signifie, comme l'a écrit Bachelard, ramener celle-ci à sa discursivité. Selon le philosophe, la *Recherche* est la construction romanesque et narrativisée de sa propre géométrie, qui est tout aussi bien une herméneutique transsubjective⁵⁵. L'espace, avec ses unités minimales – les lieux – et sa nature relationnelle, est non seulement le terrain de jeu où le héros apprend à intégrer le réel dans l'art, mais aussi l'instrument de cette intégration – le jeu lui-même. L'espace en tant que réservoir de signes, en suivant une lecture deleuzienne franchement insuffisante, ne rend pas compte de ce deuxième aspect. L'espace est toujours au premier plan de la construction : en tant que notion philosophique au début, comme paysage géographique et moral souvent métaphorisé dans le milieu, et comme langage métaphorique à la fin.

Pour fermer la boucle de notre travail, il convient de s'arrêter sur un dernier passage du *Temps retrouvé*, qui s'harmonise avec notre point de départ, c'est-à-dire la considération de Proust dans les notes du *Contre Sainte-Beuve* sur la difficulté de son entreprise : « Ce qui se présente ainsi obscurément au fond de la conscience, avant de le réaliser en œuvre, avant de le faire *sortir au dehors* il faut lui faire *traverser*

⁵⁵ Cf. Gaston Bachelard, *op. cit.*, 1957, p. 196.

une région intermédiaire entre notre moi obscur, et l'extérieur, notre intelligence, mais comment *l'amener jusque-là*, comment le saisir ». Ce même vocabulaire est repris dans la partie finale du roman, comme à créer une symétrie parfaite entre les raisons qui ont poussé l'auteur à écrire et les solutions stylistiques qu'il a adoptées pour réaliser son projet. Le narrateur parle des livres comme des enfants « de l'obscurité et du silence », il parle de la « poésie » qu'ils dégagent et du « mystère » dont ils sont porteurs, en faisant écho à l'obscurité d'où surgit toute œuvre d'art. Il ajoute :

Et comme l'art recompose exactement la vie, autour des vérités qu'on a atteintes en soi-même flottera toujours une atmosphère de poésie, la douceur d'un mystère qui n'est que le vestige de la pénombre que nous avons dû traverser, l'indication, marquée exactement comme par un altimètre, de la profondeur d'une œuvre. (RTP IV, p. 476)

Du point de départ au point d'arrivée, la vie a fourni une matière reflétante au temps, qui a pu s'incarner et sortir ainsi de son obscurité. Pour que celui-ci, contenu fondamental de l'esthétique proustienne, ait pu émerger de ces ténèbres, il a fallu trouver un vecteur de sens : l'élan vertical – fascination à la fois religieuse et sexuelle pour les clochers, puis attraction pour les aviateurs, pour l'altitude, pour la géologie – a donné comme résultat la création d'un réseau d'images visant à construire un imaginaire *universellement imaginable* du temps.

Le souci d'universalité, toujours flagrant dans la prose si densément poétique de Proust, est la preuve de sa bonne foi envers ses lecteurs : il ne voulait certainement pas les plonger dans l'enfer d'une syntaxe hostile pour leur rendre un mauvais service. D'ailleurs, la génétique du texte témoigne d'une ouverture progressive de la *Recherche* sur l'existence – surtout les êtres et les lieux – qui a enrichi année après année la structure du roman, initialement réduite à des anecdotes exemplaires d'une dichotomie abstraite comme celle entre temps perdu et temps retrouvé. Le roman s'est gonflé d'un vécu qui a donné une tridimensionnalité aux idées ; ce vécu a dilaté le temps, interposé des distances, est devenu lui-même l'espace d'une découverte qui aurait été factice si présentée d'une manière différente de celle que nous connaissons aujourd'hui. Dans ce lent processus de turgescence romanesque, le cycle d'Albertine est ce qui a *définitivement* transformé Proust en romancier, pour des raisons qui n'ont rien

à voir avec un biographisme très superficiel. C'est à travers le développement de la figure d'Albertine que l'auteur a embrassé l'expérience au détriment de l'idée pure. De l'idéalisme de la jeunesse, et l'on sait quelle importance ce courant philosophique a eue pour Proust selon beaucoup de critiques, il a opté finalement pour la traversée de la gamme des sentiments dans l'espace du réel, envers lequel son écriture est un acte d'amour inconditionné. En fait, le « réel retrouvé » (*ibid.*, p. 458) dont il est question dans le dernier volume est fait de toutes ces parcelles de réel que notre amour a touchées, seule portion du monde extérieur dont nous puissions effectivement parler. Et comme celui qui se contente du peu d'instruments qu'il possède pour remplir une tâche monstrueuse, le narrateur de la *Recherche* a accepté le défi d'un espace *affectivisé* comme point de départ d'une métaphysique du temps, pour trouver enfin le juste milieu entre l'idée et l'expérience, entre moi et l'autre.

Conclusion

« Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité de l'esprit, ou la vie n'aurait aucun sens. »

Marcel Proust, *RTP III*

Arrivée au bout de cette enquête, nous pouvons chercher à isoler la qualité unique du traitement de l'espace dans la *Recherche* et son rôle structural dans la définition d'une pensée de la métaphore chez Proust. Dans les différents chapitres de cette étude, nous avons essayé de définir une série d'opérations fonctionnelles à la réussite d'un projet romanesque visant à communiquer une vérité universelle. Au centre de cette vérité il y aurait une métaphysique du temps. Et pourtant, n'y a-t-il pas quelque chose de plus que du « temps à l'état pur » (*RTP IV*, p. 451) à découvrir ?

Tout d'abord, la lecture du roman proustien autour de la double conceptualisation d'une métaphorisation *de* et *par* l'espace a permis de reconcevoir à travers le langage et son instrument privilégié, la rhétorique, le rapport entre littérature et philosophie. Fonder le processus herméneutique de découverte de la vérité sur une rhétorique de l'espace signifie véhiculer l'idée d'une métaphysique du langage, élément essentiel, à notre avis, de l'esthétique proustienne. Au centre de cette esthétique, il y a l'espace en tant que réservoir d'images *nécessaires*, tirées d'une expérience qui parle en définitive à notre esprit. Pour cette raison, le langage, arrangé dans la forme discursive d'un style personnel et original, témoigne de l'existence subjective du réel dans l'univers romanesque : à la fois de notre existence dans le monde et du monde en nous, comme notre analyse de la poétique du paysage a bien montré. En fait, il n'existe de paysage sinon affectivisé et, donc, retenu par la mémoire.

Deuxièmement, restituer le monde sous la forme de métaphores implique le fait d'accepter le rôle du langage comme seul outil de négociation entre le sujet et le réel : c'est un rapport qui ne peut passer à travers aucun canal alternatif. Encore une fois, en dépit des théories bergsoniennes en vogue à l'époque, cette prise de conscience est pour l'écrivain une source d'euphorie et de plaisir, puisque,

ainsi conçue, la littérature dépasse les limitations du discours philosophique. La rhétorique, en fait, peut certes se configurer comme rhétorique du temps perdu, de l'oubli, de la mort, mais elle a la possibilité, voire le devoir, d'être plus qu'un agent descripteur ; Proust nous dit au contraire que la littérature est en mesure de garantir une résurrection. Par son action le mot éveille l'esprit, contenant et contenu de tout ce qu'il y a de plus précieux pour l'individu. L'indivisibilité du contenant et du contenu, du reflétant et du reflété, c'est-à-dire de la forme et du message de l'œuvre d'art, est le principe de construction de la *Recherche*, que le narrateur explore dans l'épisode des carafes de la Vivonne, objets esthétiques par excellence placés au cœur de l'enfance du héros. Ces carafes, « que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons » renferment en elles toute la séduisante ambiguïté de la matière, qui est en même temps elle-même et autre chose : « à la fois 'contenant' aux flancs transparents comme une eau durcie et 'contenu' plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant ». Que le moment soit à lire comme une déclaration d'esthétique l'indique le texte, comme d'habitude : les carafes évoquent non la fraîcheur mais « l'image de la fraîcheur », en donnant l'impression d'une « allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance (...) et le verre sans fluidité » (RTP I, p. 166). La matière éparpillée dans l'espace, créatrice d'espaces elle-même, qu'elle soit contenant, reflétant, cadre, voix, est le moteur d'un désir, exprimé ici par la répétition captivante pour l'oreille des nasales en /ã/ et en /õ/. Dans ce cas, le style poétique devient l'agent d'une transformation immédiate de la sensation – donc du désir – en plaisir jaillissant en euphonie (ou euphorie du son). Style poétique, nous le rappelons, qui a exactement cette vertu transformatrice, puisqu'il est à la fois contenant et contenu, forme et message, inextricables au moment de la lecture. D'ailleurs Baudelaire écrivait : « Tu m'as donné ta boue, j'en ai fait de l'or ». Le symbolisme, longuement fréquenté par Proust, nous apprend que la poésie est avant tout *alchimie du verbe*. La poésie, élan vertical de l'esprit, complète la traversée des espace réels dont est faite l'écriture romanesque.

Un tel discours sur l'espace non seulement jette une lumière inédite sur la métaphysique proustienne du temps, en invitant à une lecture téléologique du roman, mais il donne une solidité extraordinaire au projet de l'auteur au niveau de sa structure profonde. La progression d'une rhétorique de l'espace est le pivot d'une argumentation qui s'étaye tout au long de l'œuvre pour montrer la réversibilité des lieux et des êtres. Cette analogie, marquant le passage du paysage géographique au paysage moral ou humain du « Bal de têtes », fait le pont entre matière et esprit. Si les lieux sont effectivement une étendue dans l'espace, les êtres finissent par occuper un espace dans le temps, forme vivante de notre tendance invétérée à l'accumulation d'images. Ainsi, d'extérieure, l'expérience de l'espace devient intérieure, et ce qui à la vue est horizontal, déployé devant nous, à l'esprit apparaît comme vertical, développé en profondeur. Proust ne joue pas avec ces catégories : il est comme le constructeur de cathédrales qui se met à sa table de travail avec les instruments du géomètre et trace les lignes premières de son projet. Seulement une analyse approfondie de l'espace permet d'arriver à un moment si reculé et intime d'une pensée du roman chez l'écrivain.

Enfin, la rhétorique proustienne de l'espace oblige à recadrer l'expérience de lecture, traduction et pastiche de John Ruskin. Nous espérons avoir démontré que l'enjeu entre les deux auteurs est surtout stylistique et touche à un aspect fondamental de la *Recherche*, c'est-à-dire la description du paysage. Celle-ci, considérée dans toute l'étendue du roman, représente aussi le point de départ d'un rapprochement avec des théories contemporaines dans les deux domaines de la géographie et de l'histoire de l'art. Un travail de ce type ne peut que mettre en évidence le besoin que nous avons, encore aujourd'hui, du texte proustien pour alimenter notre contact avec les espaces qui nous entourent. Cette étude montre finalement qu'il y aurait certainement de la marge pour repenser nos alentours avec l'auteur de la *Recherche*, en ouvrant ainsi au domaine en expansion dans la critique littéraire de l'écopoétique. En fait, celle-ci interroge l'expérience spatiale dans sa transposition stylistique littéraire, entendue, entre autres choses, comme la valorisation d'un rapport fécond entre le

sujet et l'environnement. Dans cette perspective, la *Recherche* essaie de répondre à une question ambitieuse : comment peut-on s'orienter dans un espace immense et, au départ, dénué de toute signification ?

Pour conclure, cette étude a comme objectif de ramener ce roman à sa dimension plus humaine. En revenant sur les mots de Thomas Pavel à propos de la nécessité de tirer de l'art littéraire des réponses aux besoins les plus immédiats que nous avons en tant qu'êtres humains, nous pouvons bien dire que Proust pose ce problème par son roman. Ce qui frappe dans la longue digression théorique du *Temps retrouvé* est tout à fait sa dimension humaine, qui échappe à une lecture superficielle du texte. L'échafaudage esthétique de la *Recherche* semble trouver une justification qui ne peut que provoquer une certaine stupeur chez le lecteur. Il s'agit, au fond, d'un véritable « art de vivre » puisque le point fondamental « c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités » (*RTP* IV, p. 477). Aussi l'œuvre est-elle « signe néfaste de souffrance » et « signe heureux de consolation » (*ibid.*, p. 482), simple remède au chagrin de vivre. La douleur causée par les êtres est pour Proust strictement liée à une affectivisation des lieux, formes externes qui sont intériorisées pour pouvoir localiser la souffrance : les lieux aident à « mieux s'endolorir »¹, en rapprochant ainsi l'individu du sens de la souffrance elle-même. Au bout d'une théorisation si dense, la conclusion tirée par le narrateur est une affirmation nette d'anti-intellectualisme : la littérature, comme toute forme d'art, sert à dissoudre la douleur personnelle dans les lois universelles de l'esprit, et il doit forcément en être ainsi, « ou la vie n'aurait aucun sens ».

¹ Georges Didi-Huberman, « art. cit. », p. 200.

Bibliographie

Corpus principal

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 4 vol.

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

—, *Jean Santeuil*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandre avec la collaboration de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001.

—, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par P. Clarac et Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

—, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, édition établie par B. de Fallois, Paris, Gallimard, 1954.

—, *Édition génétique et critique de l'Agenda de 1906*, N. Mauriac Dyer, F. Leriche, P. Wise et al., Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2015.

—, *Le Carnet de 1908*, établi et présenté par Ph. Kolb, Paris, Gallimard, 1976.

—, *Carnets*, édition établie et présentée par F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard, 2002.

—, *Matinée chez la princesse de Guermantes : cahiers du Temps retrouvé*, édition critique établie par Henri Bonnet, en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982.

—, *Cahier 71*, établi et présenté par F. Goujon, S. Kurokawa, N. Mauriac Dyer et al., Turnhout, Brepols, Bibliothèque nationale de France, 2009.

—, *Cahier 54*, établi et présenté par F. Goujon, N. Mauriac Dyer et C. Nakano, Turnhout, Brepols, Bibliothèque nationale de France, 2008.

—, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Ph. Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 22 vol.

Corpus secondaire

PROUST Marcel – RUSKIN John, *La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys et autres textes*, édition établie, présentée et annotée par J. Bastianelli, Paris, Robert Laffont, 2015.

PROUST Marcel, *Préface, traduction et notes à La Bible d'Amiens de John Ruskin*, édition établie par Yves-Michel Ergal, Paris, Bartillat, 2007.

—, *Les Pastiches de Proust*, édition critique et commentée par Jean Milly, Paris, Armand Colin, 1970.

—, *On Reading Ruskin*, édition préparée et traduite par J. Autret, W. Burford et Ph. J. Wolfe, avec une introduction de R. Macksey, New Haven, London, Yale University Press, 1987.

RUSKIN John, *Library Edition of the Works of John Ruskin*, édition établie par Edward Tyas Cook et Alexander Wedderburn, London, New York, George Allen, Longmans, Green and Co., 1903-1912, 39 vol.

—, *La Bible d'Amiens*, préface, notes et traduction de M. Proust, Paris, Mercure de France, 1904.

—, *Sésame et les Lys : des trésors des rois, des jardins des reines*, préface, notes et traduction de M. Proust, Paris, Mercure de France, 1906.

Sources bibliographiques sur Marcel Proust

BOUILLAGUET Annick – ROGERS Brian G. (éds.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2015.

GRAHAM Victor, *Bibliographie des études sur Marcel Proust*, Genève, Droz, 1976.

PISTORIUS George, *Marcel Proust und Deutschland. Eine Internationale Bibliographie*, Heidelberg, Studia Romanica, Band 109, Universitäts-Verlag, 2002.

STOCK Janet C., *Marcel Proust: A Reference Guide*, G. K. Hall, Boston, 1991.

TAYLOR Elizabeth Russel, *Marcel Proust and His Contexts: A Critical Bibliography of English-Language Scholarship*, New York, London, Garland, 1981.

WADA Akio, *Index général des cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Osaka, Graduate School of Letters, 2009.

Biographies de Marcel Proust

CARTER William C., *Marcel Proust. A Life*, New Haven, London, Yale University Press, 2000.

ERGAL Yves-Michel, *Marcel Proust, 1871-1922*, Paris, PUF, coll. « Figures et plumes », 2009.

MAHIEU Jean-Pascal, *Marcel Proust à 20 ans. Le temps de la recherche*, Vauvert, Au diable vauvert, 2010.

MAUROIS André, *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1949.

—, *Le Monde de Marcel Proust*, Paris, Hachette, 1960.

PAINTER George D., *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.

TADIÉ Jean-Yves, *Proust*, Paris, Belfond, 1983.

—, *Marcel Proust : biographie*, Paris, Gallimard, 1996.

TAYLOR Benjamin, *Proust*, New Haven, Yale University Press, 2015.

Ouvrages de critique sur Marcel Proust

- Monographies

AGOSTI Stefano, *Realtà e metafora*, Milano, Feltrinelli, 1997.

AUBERT Nathalie, *Proust : la traduction du sensible*, Oxford, Legenda, 2002.

AUDINET Éric, *Le Temps retrouvé ou la fiction de l'espace : essai sur l'espace proustien*, Thèse de l'Université de Bordeaux III, 1984, 2 vol.

AUTRET Jean, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Genève, Droz, 1955.

BAL Mieke, *Images littéraires, ou, Comment lire Proust visuellement*, Montréal, XYZ ; Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

BALDWIN Thomas, *The Material Object in the Work of Marcel Proust*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 2005.

BALES Richard, *Proust and the Middle Ages*, Genève, Droz, 1975.

BARATHIEU Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust: une sémantique du déplacement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

BASTIANELLI Jérôme, *Dictionnaire Proust-Ruskin*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2017.

BAUDRY Jean-Louis, *Proust, Freud et l'autre*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « L'Écrit du temps », 1984.

BAYARD Pierre, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

BELL Clive, *Proust*, London, Hogarth Press, 1928.

BELL William S., *Proust's Nocturnal Muse*, New York, Columbia University Press, 1962.

BERSANI Leo, *Marcel Proust: The Fictions of Life and of Art*, London, Oxford University Press, 1965.

- BIZUB Edward, *La Venise intérieure : Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991.
- , *Proust et le moi divisé. La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève, Droz, 2006.
- BLAIN Michel, *À la recherche des lieux proustiens. Un périple l'œuvre en main*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- BONNET Henri, *Alphonse Darlu, maître de philosophie de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1961.
- BRÉE Germaine, *Du temps perdu au temps retrouvé : introduction à l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Belles Lettres, 1950.
- BONGIOVANNI BERTINI Mariolina, *Proust e la teoria del romanzo*, Bologna, Bollati e Boringhieri, 1996.
- CARBONE Mauro, *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin, 2008.
- CATTAUI Georges, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972.
- CHAUDIER Stéphane, *Proust et le langage religieux : la cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- , *Proust et le démon de la description*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2018.
- CHEVRIER Jean-François, *Proust et la photographie : la résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.
- COLLIER Peter, *Proust and Venice*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1989.
- COMPAGNON Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- CONTINI Annamaria, *La Biblioteca di Proust*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988.
- , *Marcel Proust: tempo, metafora, conoscenza*, Bologna CLUEB, 2006.
- CROSMAN Inge Karalus, *Time Metaphors in À la recherche du temps perdu*, Ph.D., Columbia University, 1971.
- DE BEISTEGUI Miguel, *Jouissance de Proust : pour une esthétique de la métaphore*, Fougères, Encre marine, 2007.
- DE GRANDSAIGNE Jean, *L'Espace combraysien*, Paris, Librairie Minard, 1981.
- DE LATTRE Alain, *La Doctrine de la réalité chez Proust*, Paris, Corti, 3 vol., 1978-1985.
- DEFER Dominique – COUTANT Francis, *Proust et l'architecture initiatique. À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2017.
- DELEUZE Gilles, *Marcel Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.

- DESCOMBES Vincent, *Proust, philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- DOUBROVSKY Serge, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal Grenoble, 2000.
- DUBOIS Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, Collection « Liber », 1997.
- DUMONCEL Jean-Claude, *La Mathesis de Marcel Proust*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2015.
- ELLISON David R., *The Reading Of Proust*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1984.
- ERGAL, Yves-Michel, « Je » devient écrivain, *essai sur Proust et Joyce*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1996.
- , *Proust, Sodome et Gomorrhe, ou l'écriture de l'innommable*, Paris, Éditions du Temps, 2000.
- FERNANDEZ Ramón, *Proust*, Paris, Grasset, 1979.
- FERRÉ André, *Géographie de Marcel Proust avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Thèse présentée à l'Université de Paris, Faculté des Lettres, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.
- FONVIELLE Stéphanie – PELLAT Jean-Christophe, *Préludes à l'argumentation proustienne. Perspectives linguistiques et stylistiques*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2015.
- FRAISSE Luc, *Le Fragment expérimental : pour une sémantique de la création proustienne*, Paris, Corti, 1988.
- , *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2014.
- , *L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust*, Paris, PUPS, 2013.
- , *Proust et la stratégie militaire*, Paris, Hermann, 2018.
- FRASER Robert, *Proust and the Victorians*, New York, St. Martin's Press, 1994.
- GAUBERT Serge, *Proust ou le roman de la différence : l'individu et le monde social de Jean Santeuil à la Recherche*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- GRIMALDI Nicolas, *Proust, les horreurs de l'amour*, Paris, PUF, 2008.
- HENRY Anne, *Marcel Proust : théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- , *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2000.
- HINDUS Milton, *The Proustian Vision*, New York, Columbia University Press, 1954.

HUGHES Edward J., *Marcel Proust, A Study In The Quality Of Awareness*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1983.

JULLIEN Dominique, *Proust et ses modèles. Les Milles et une nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989.

KAHN Robert, *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Kimé, 1998.

KARLIN Daniel, *Proust's English*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.

KRISTEVA Julia, *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 1994.

LANDY Joshua, *Philosophy as Fiction : Self, Deception and Knowledge in Proust*, New York, Oxford University Press, 2004.

LAURO Carlo, *Proust e la cultura anglosassone*, Roma, Bulzoni Editore, 1995.

LAVAGETTO Mario, *Stanza 43 : un lapsus di Marcel Proust*, Torino, Einaudi, 1991.

LEBLANC Cécile, *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout, Brepols, 2017.

LEMAÎTRE Henri, *Proust et Ruskin*, Toulouse, Privat-Didier, 1944.

LERICHE Françoise, *La Question de la représentation dans la littérature moderne : Huysmans-Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*. Thèse 1990.

MACHEREY Pierre, *Proust. Entre littérature et philosophie*, Paris, Éd. Amsterdam, 2013.

MARC-LIPIANSKY Mireille, *La Naissance du monde proustien dans Jean Santeuil*, Paris, Nizet, 1974.

MAURIAC DYER Nathalie, *Proust inachevé : le dossier Albertine disparue*, Paris, Honoré Champion, 2016.

MCDONALD Christie, *The Proustian Fabric : Associations Of Memory*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991.

MIGUET-OLLAGNIER Marie, *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », n. 276, 1982.

—, *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003.

MILLY Jean, *La Phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 1975.

—, *La Longueur des phrases dans Combray*, Genève, Slatkine, 1986.

—, *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris, Flammarion, 1985.

MOSS Howard, *The Magic Lantern of Marcel Proust*, London, Faber & Faber, 1963.

- NUTI Marco, *De Combray à Venise : archéologies imaginaires chez Proust*, Roma, Aracne, 2008.
- OLLIVIER Jean-Pierre, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- OPPICI Patrizia, *Proust e il movimento immobile. Il tema del viaggio nella Recherche*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1983.
- PECHENARD Christian, *Proust à Cabourg*, Paris, Éditions Quai Voltaire, 1992.
- PERRIER Guillaume, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.
- PIERRON Sylvie, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Saint-Denis, PUV, 2005.
- POULET Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982.
- QUARANTA Jean-Marc, *Génie de Proust : genèse de l'esthétique de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris / Genève, Honoré Champion / Slatkine, 2011.
- RICHARD Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RISSET Jacqueline, *Une certaine joie : essai sur Proust*, Paris, Hermann, 2009.
- SERÇA Isabelle, *Les Coutures apparentes de la Recherche : Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- SHATTUCK Roger, *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time and Recognition in À la Recherche du Temps Perdu*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- , *Proust's Way : A Field Guide to In Search of Lost Time*, New York, London, Norton & Co., 2000.
- SIMON Anne, *Proust ou le réel retrouvé. Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- , *Trafics de Proust. Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze, Barthes*, Paris, Hermann, 2016.
- TADIÉ Jean-Yves, *Proust et le roman, essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1971.
- , *Marcel Proust : la cathédrale du Temps*, Paris, Gallimard, 1999.
- TSUMORI Keiichi, *Proust et le paysage*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- VAGO Davide, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- VERNA Marisa, *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 2013.

WATT Adam, *Reading in Proust's* À la recherche : « *Le délire de la lecture* », Oxford, Clarendon Press, 2009.

YOSHIKAWA Kazuyoshi, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010.

- *Ouvrages collectifs*

AUBERT Nathalie (éd.), *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.

BOUILLAGUET Annick (éd.), *Proust et les moyens de la connaissance*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2008.

CARBONE Mauro – SPARVOLI Eleonora (éds.), *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Pisa, ETS, 2008.

CHAUDIER Stéphane – QUARANTA Jean-Marc (éds.), *Roman 20-50*, « Marcel Proust. Jean Santeuil », n. 67, 2019/1 ; URL : <https://www.cairn.info/revue-roman2050-2019-1.htm>. Dernière visite : mars 2020.

COMPAGNON Antoine (éd.), *Proust, la mémoire et la littérature*, Paris, Odile Jacob, 2009.

DUVAL Sophie – LACASSAGNE Miren (éds.), *Proust et les 'Moyen Âge'*, Paris, Hermann, 2015.

ENTHOVEN Raphaël (éd.), *Lectures de Proust*, Paris, Fayard, 2011.

FÜLÖP Erika – CHARDIN Philippe (éds.), *Cent ans de jalousie proustienne*, Paris, Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2015.

HARKNESS Nigel – SCHMID Marion (éds.), *Au seuil de la modernité : Proust, literature and the arts. Essays in memory of Richard Bales*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 2011.

HENROT SOSTERO Geneviève – SERÇA Isabelle (éds.), *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Honoré Champion, 2013.

LINDNER Gladys D. (éd.), *Marcel Proust : Reviews and Estimates in English*, Stanford, Stanford University Press, 1942.

MAURIAC DYER Nathalie (éd.), *Proust, 1913*, *Genesis* n. 36, 2013 ; URL : <http://genesis.revues.org/866>. Dernière visite : mars 2020.

MAURIAC DYER Nathalie – YOSHIKAWA Kazuyoshi (éds.), *Proust aux brouillons*, Turnhout, Brepols, coll. « Le Champ proustien », 2011.

MAURIAC DYER Nathalie – YOSHIKAWA Kazuyoshi – EDMOND Pierre-Edmond (éds.), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle : tradition et métamorphose*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

MCDONALD Christie – PROULX François (éds.), *Proust and the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

VERNA Marisa – FRIGERIO Alberto (éds.), *Proust e lo spazio. Actes de la journée d'études – Milan, le 15 octobre 2009*, Milan, Educatt, 2009.

WATT Adam (éd.), *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 2009.

—, *Marcel Proust in Context*, New York, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- *Articles*

ABE Koji, « Du système de la relecture chez Proust », dans *Marcel Proust 7 : Proust sans frontières*, Caen, Minard, 2009, p. 185-204.

ADELSON Dorothy, « Proust's Earlier and Later Styles: A Textual Comparison », *Romanic Review*, XXXIV, n. 2, April 1943, p. 127-138.

AHMED Saad N., « Integrating Finitude: The Experience of Time in Proust and Einstein », *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, n. 73 (1985), p. 112-115.

AUBERT Nathalie, « Proust et Bergson : la mémoire du corps », *Revue de littérature comparée*, Klincksieck, n. 338, 2011/2, p. 133-149.

BARD Joseph, « Tradition and Experiment », dans *Essays by Divers Hands*, XXI, 1944, p. 103-124.

BARNES Annie, « Le jardin de Marcel Proust : pour le cinquantenaire des *Jeunes filles en fleurs* », *Modern Language Review*, vol. 64, n. 3, juillet 1969, p. 546-554.

BARTHES Roland, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », dans *Œuvres complètes*, édition établie par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, vol. III (1974-1980), p. 827-836.

—, « Proust et les noms », *To Honor Roman Jakobson : Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday*, Paris, La Haye, New York, Mouton, 1967, p. 150-158.

BIDAUD Samuel, « Proust linguiste. La langue et le temps dans *À la recherche du temps perdu* », *Quaderni proustiani*, 2016, p. 281-290.

BOCCASSINI Daniela, « L'immagine di Venezia: trasfigurazioni proustiane di un mito », dans D. De Agostini (éd.), *La Recherche tra apocalisse e salvezza, Giornées Proust III. Atti del convegno di Urbino, 14 e 15 maggio 2003*, Fasano, Schena editore, 2005, p. 69-94.

BOUILLAGUET Annick, « Structures proustiennes de la description », dans *Marcel Proust 1 : des personnages aux structures*, *Revue de lettres modernes*, Paris, Minard, 1992, p. 83-99.

BRÉE Germaine, « From *Jean Santeuil* to *Time regained* », *Bucknell Review*, VI, n. 3, 1956, p. 16-21.
—, « *Jean Santeuil*. An appraisal », *L'Esprit créateur* 5, n. 1, Spring 1965, p. 14-25.

BRIX Michel, « Proust et Ruskin : de la *Bible d'Amiens* à la *Recherche* », *Marcel Proust aujourd'hui*, Amsterdam, New York, Rodopi, n. 3, 2005, p. 81-100.

BRUN Bernard, « Balbec, ou quelques implications d'une géographie balnéaire », 1980, ITEM-CNRS, p. 1-13.

—, « Les cent cahiers de Marcel Proust : comment a-t-il rédigé son roman ? », mise en ligne : le 13 décembre 2011 ; URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13947>. Dernière visite : mars 2020.

—, « Du *Contre Sainte-Beuve* au *Temps retrouvé* : interpréter et éditer des brouillons proustiens », dans *Edition und Interpretation. Édition et interprétation des manuscrits littéraires*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 1981, p.133-143.

CONTINI Annamaria, « Proust e la filosofia del suo tempo », *Quaderni proustiani*, 2002, p. 41-53.

DANIUS Sara, « The Aesthetics of the Windshield: Proust and the Modernist Rhetoric of Speed », *Modernism/modernity*, v. 8, n. 1, janvier 2001, pp. 99-126.

DIDI-HUBERMAN Georges, « Penser penché », dans A. Lampe (éd.), *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013, p. 196-205.

DRUCKER Michel, « Le sentiment de l'espace chez Marcel Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n. 9, 1959, p. 122-126.

DUBOIS Jacques, « Proust, les belles passantes et le corps d'Albertine », *Menschengestalten*, 1995, p. 59-69.

ERIKSON John D., « The Proust-Einstein Relation: A Study in Relative Point of View », dans Price L. B. (éd.), *Marcel Proust: A Critical Panorama*, Urbana, University of Illinois Press, 1973, p. 247-276.

FASCIATI Leonard, « Les premières manifestations du subjectivisme proustien ou la dissolution de l'univers réel », *Romanische Forschungen*, n. 83 (1971), p. 21-51.

FERNANDEZ Ramón, « La garantie des sentiments ou les intermittences du cœur », *La Nouvelle Revue française*, Avril 1924, p. 389-408.

FERRÉ Vincent, « Proust et la philosophie : lectures croisées (françaises, allemandes, anglophones) et réflexions génériques », V. Ferré – K. Haddad (éds.), *Proust, l'étranger*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 129-146.

FINN Michael R., « *Jean Santeuil* and *À la recherche du temps perdu*: Instinct and Intellect », *Forum for Modern Language Studies*, XX, n. 2, April 1975, p. 122-132.

FRAISSE Luc, « Proust et la philosophie de la volonté », *Littérature*, n. 175, 2014/3, p. 61-75.

—, « Proust est-il un philosophe ? », *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, n. 42/3, 2015, p. 159-173.

—, « En quoi consisterait l'écriture d'un 'roman bergsonien' ? », dans *Marcel Proust aujourd'hui, Swann at 100 / Swann à 100 ans*, vol. 12, 2015, p. 119-136.

GABASTON Liza, « Les formes spatiales dans *À la recherche du temps perdu* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 54, 2004, p. 159-180.

GALATERIA Daria, « La Venezia futurista di Proust », dans Bruni R., *Venezia e le altre. Scrittori del mondo nel Veneto, scrittori veneti nel mondo*, Padova, Il notes magico, 2009.

GAMBLE Cynthia J., « Zipporah : A Ruskinian Enigma Appropriated By Proust », *Marcel Proust*, édité et introduit par Harold Bloom, Philadelphia, Chelsea House Publishers, p. 63-81.

GARRITANO Daniele, « Anne Simon, Proust e la filosofia contemporanea », *Quaderni proustiani*, 2014, p. 359-362.

GENETTE Gérard, « Combray-Venise-Combray », dans S. Haig (éd.), *Resonant Themes. Literature, History and the Arts in Nineteenth and Twentieth Century Europe*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999, p. 157-174.

GIORGI Giorgetto, « Proust lettore di Flaubert », dans *Flaubert e la tradizione letteraria*, "Quaderni del Seminario di Filologia francese", n. 7, Pisa, ETS-Slatkine, 1999, p. 143-150.

GIRIMONTI GRECO Giuseppe, « *La mort des cathédrales* : una difesa proustiana del paesaggio nazionale francese ? », *Quaderni proustiani*, 2012, p. 35-58.

GOUJON Francine, « Le rayon de soleil sur le balcon. Transformations et évolution d'un motif du *Contre Sainte-Beuve* », *Bulletin d'informations proustiennes*, vol. 31, p. 9-22.

GRESHOFF C. J., « Proust as a Symbolist Novelist », *Standpunte*, n. 81, January-February 1969, p. 5-15.

GUARALDO Enrico, « L'edizione critica del *Jean Santeuil* », *Proustiana. Atti del convegno internazionale di studi sull'opera di Marcel Proust, Venezia, 10-11 dicembre 1971*, Quaderni della SUSLLF, Padova, Liviana Editrice, n. 1, 1973, p. 101-109.

HENROT SOSTERO Geneviève – SERÇA Isabelle, « Marcel Proust et la forme linguistique de la *Recherche* », *Quaderni proustiani*, 2014, p. 344-348.

KOSTIS Nicholas, « Albertine : Characterization through Image and Symbol », *PMLA*, LXXXIV, n. 1, January 1969, p. 125-135.

LERICHE Françoise, « Pour en finir avec *Marcel* et le narrateur : questions de narratologie proustienne », dans *Marcel Proust 2 : nouvelles directions de la recherche proustienne*, *Revue de lettres modernes*, Paris/Caen, Minard, 2000, p. 13-42.

LODGE David, « Metaphor and Metonymy in Modern Fiction », *Critical Quarterly*, XVII, n. 1, Spring 1975, p. 75-93.

LOMBARDO Patrizia, « Proust, Ruskin et les métamorphoses de Venise », dans *Marcel Proust 7 : Proust sans frontières*, Caen, Minard, 2009, p. 59-84.

MATORÉ Georges – MECZ Irène, « Proust linguiste », *Festschrift Walter von Wartburg zum 80. Geburtstag* n. 18, mai 1968, p. 279-292.

MEGAY Joyce N., « Élie Rabier, an Unknown Source of Proust's Psychology », *Modern Language Quarterly*, n. 39 (1), 1978, p. 39-49.

MILLY Jean, « Proust ou le voyage intérieur », dans G. Tverdota (éd.), *Écrire le voyage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 179-187.

—, « Sur quelques noms proustiens », *Littérature*, n. 14, 1974, p. 65-82.

MURRAY Jack, « Proust's Views on Perception as a Metaphorical Framework », *French Review*, XLII, n. 3, February 1969, p. 380-394.

NABOKOV Vladimir, « Marcel Proust, In Swanns Welt », dans V. Nabokov, *Die Kunst des Lesens*, 1982, p. 263-211.

NÄGELI Cristina, ZÖLLNER Reto, « Venise et Combray, le palimpseste de la ville chez Proust », dans U. Bähler et al. (éds.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012, p. 63-78.

NEEFS Jacques, « La guerre dans *Le Temps retrouvé* », *Beiträge zur Romanische Philologie*, n. 28 (1989), Heft 1, p. 41-44.

ORTEGA Y GASSET José, « Time, Distance and Form in Proust », *Hudson Review*, XI, n. 4, Winter 1958, p. 504-513.

OXENHANDLER Neil, « Marcel Proust and the Drama of Perception », *Man and Worm*, II, n. 1, February 1969, p. 130-156.

PERRIER Guillaume, « La mémoire du critique : Georges Poulet et Marcel Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 43, 2013, p. 147-155.

—, « Philosophie du roman et théorie de la lecture : Proust, Descombes, Althusser », *Revue internationale de philosophie*, n. 248, 2009/2, p. 177-190.

PERRIN Jean-François, « La scène de réminiscence avant Proust », *Poétique*, n. 102, avril 1995, p. 193-213.

QUARANTA Jean-Marc, « Le Carnet 1 : éléments pour une genèse des théories proustiennes », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 29, 1998, p. 7-19.

QUÉMAR Claudine, « Autour de trois avant-textes de l'Ouverture de la *Recherche* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 3, 1976, p. 7-13.

RICARDOU Jean, « 'Miracles' de l'analogie (aspects proustiens de la métaphore productrice) », *Cahiers Marcel Proust*, n. 7, 1975, p.

ROSSI Raffaello, « Prospettive comparatiste su Proust », *Quaderni proustiani*, 2016, p. 181-198.

SERÇA Isabelle, « Écrire le Temps. Phrase, rythme et ponctuation chez Proust », *Poétique*, n. 152, 2008/1, p. 23-39.

SIMON Anne, « Proust et la superposition descriptive », *Bulletin d'informations proustiennes*, n. 25, 1994, p. 151-166.

—, « Proust ou la crise de l'idéalisme », dans *Marcel Proust 2 : nouvelles directions de la recherche proustienne, Revue de lettres modernes*, Paris/Caen, Minard, 2000, p. 61-75.

—, « Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel », dans *Littérature*, n. 132, 2003, p. 55-70.

SPARVOLI Eleonora, « Un 'Rembrandt' di Proust : analisi di un passo del *Côté de Guermantes* », *L'Analisi linguistica e letteraria*, n. 10, 2002, p. 461-479.

—, « Proust verso la *Recherche* : dalla melanconia all'architettura », *Quaderni proustiani*, 2014, p. 197-210.

UITTI Karl-D., « *Le Temps retrouvé* : Sens, composition et langue », dans *Romanische Forschungen*, n. 75, p. 332-361.

ULLMANN Stephen, « Les idées linguistiques de Proust dans *Jean Santeuil* », *Revue de linguistique romane*, n. 31, 1967, p. 134-146.

VANONCINI André, « La guerre dans le *Temps retrouvé* et les origines de la création proustienne », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n. 103 (1993), Heft 2, p. 144-152.

VÂRLAN Raluca, « La Bénédiction du Sanglier : Proust pastichant Ruskin », *Marcel Proust aujourd'hui*, Amsterdam, New York, Rodopi, n. 10, 2013, p. 127-139.

VERNA Marisa, « Proust et l'art de la langue : la synonymie comme idolâtrie linguistique », dans Cigada S. – Verna M. (éds), *La Sinonimia tra langue e parole nei codici italiano e francese*, Milano, Vita e pensiero, 2008, p. 231-254.

Corpus et critique philosophique

ANSELL-PEARSON Keith – SCHRIFT Alan (ed.), *The New Century: Bergsonism, Phenomenology, and Responses to Modern Sciences*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

- ARBOUR Roméo, *Henri Bergson et les lettres françaises*, Paris, Corti, 1955.
- ARDOIN Paul – GONTARSKI Stanley E. – MATTISON Laci (éds.), *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, New York, Bloomsbury, 2013.
- BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1992.
- , *La Dialectique de la durée*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989.
- , *L'Expérience de l'espace dans la physique contemporaine*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1937.
- BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.
- BARBARAS Renaud, *La perception. Essai sur le sensible*, Hatier, Paris, 1994.
- BENJAMIN Walter, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969.
- BERGSON Henri, *Œuvres*, Paris, PUF, 1959.
- , *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007.
- , *Matière et mémoire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.
- , *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1969.
- BERTELLI Linda, *Immagini senza quadro*, Milano, Udine, Mimesis, 2014.
- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, 2 vol.
- CHIRICÒ Donata, *Parola, memoria e coscienza : la filosofia linguistica di Maine de Biran*, Rende, Centro Editoriale e Librario – Università degli Studi della Calabria, 2000.
- CONDILLAC Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, Vrin, 2014.
- , *Traité des sensations ; traité des animaux*, Paris, Fayard, 1984.
- COUSIN Victor, *Œuvres*, Bruxelles, Hauman, 2 vol., 1841.
- DELATTRE Floris, *Ruskin et Bergson, de l'intuition esthétique à l'intuition métaphysique*, Oxford, Clarendon Press, 1947.
- DELBOS Victor, « Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit, par Henri Bergson », dans *Revue de métaphysique et de morale*, t. 5, n. 3, mai 1897, p. 353-389.
- DELEUZE Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1966.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DU PASQUIER Louis-Gustave, *La Quatrième dimension et le développement de la notion d'espace*, Leçon inaugurale, faite le 23 avril 1912 à l'Université de Neuchâtel, Neuchâtel, Imp. Delachaux et Niestlé S. A., 1912.

GILSON Bernard, *La Révision bergsonienne de la philosophie de l'esprit*, Paris, J. Vrin, 1992.

GODANI Paolo, *Bergson e la filosofia*, Pisa, ETS, 2008.

GUERLAC Suzanne, *Thinking in Time: an Introduction to Henri Bergson*, New York, Cornell University Press, 2006.

HAUSMAN Carl R., *Metaphor and Art: Interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

JAMES William, « On the Perception of Space », dans *Mind*, vol. 12, 1887.

JANET Paul – SÉAILLES Gabriel, *Histoire de la philosophie : les problèmes et les écoles*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1887.

JANET Paul, *Principes de métaphysique et de psychologie, leçons professées à la faculté de Lettres de Paris, 1888-1894*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1897.

JANICAUD Dominique, *Ravaisson et la métaphysique : une généalogie du spiritualisme français*, Paris, Vrin, 1997.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, « Essais », 1961.

—, *Henri Bergson*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1989.

KANT Immanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1986.

KREPS David, *Bergson, Complexity and Creative Emergence*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2015.

LAKOFF George – JOHNSON Mark, *Philosophy In The Flesh: The Embodied Mind And Its Challenge To Western Thought*, New York, Basic Books, 1999.

LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, dixième édition revue et augmentée, Paris, PUF, 1968.

LE LANNOU Jean-Michel, *Le Vocabulaire de Ravaisson*, Paris, Ellipses, 2002.

LEIBNIZ Gottfried W., *La Monadologie*, édition critique établie par É. Boutroux, Paris Librairie Générale Française, 1991.

LORAND Ruth, « Bergson's concept of art », *British Journal of Aesthetics*, vol. 39, n. 4, octobre 1999, p. 400-415.

MAINE DE BIRAN Pierre, *Œuvres*, Paris, F. Alcan, 14 vol., 1920-1949.

—, *Œuvres*, Paris, Vrin, 1990.

MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace*, Paris, Cerf, 2013.

MASSEY Heath, *The Origin of Time : Bergson and Heidegger*, Albany, SUNY Press, 2015.

MELANDRI Enzo, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Bologna, Il Mulino, 1968.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.

—, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

MIQUEL Paul-Antoine, *Bergson ou l'imagination métaphysique*, Paris, Kimé, 2007.

MONTEBELLO Pierre, *L'autre métaphysique : essai sur la philosophie de la nature. Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.

NYS Désiré, *La Nature de l'espace d'après les théories modernes depuis Descartes, Mémoires*, Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres et de Sciences morales et politiques et Classe des Beaux-arts, Deuxième série, t. III, 1907 (Bruxelles, Hayez, 1908).

PARAIN Brice (dir.), *Histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 3 vol., 1969.

PIPPIN Robert B., *Modernism As a Philosophical Problem: On the Dissatisfactions of European High Culture*, Oxford, Blackwell, 1991.

—, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, Cambridge, New York, Melbourne, etc., Cambridge University Press, 2005.

RABIER Élie, *Leçons de philosophie*, Paris, Hachette, 1886.

RAVAISSON Félix, *La Philosophie en France au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1904.

—, *Testament philosophique*, Paris, Allia, 2008.

RIBOT Théodule, « Recherches sur la mémoire affective », *Revue philosophique de la France à l'étranger*, tome 38, juillet-décembre 1894, p. 376-401.

SABOT Philippe, *Philosophie et littérature : approches et enjeux d'une question*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 2002.

SÉAILLES Gabriel, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, F. Alcan, 1902.

TAINÉ Hippolyte, *De l'intelligence*, Paris, L'Harmattan, 2005.

WORMS Frédéric, *Introduction à Matière et mémoire de Bergson*, Paris, PUF, 1997.

Littérature et espace

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BÄHLER Ursula et al. (éds.), *Figurations de la ville-palimpseste*, Tübingen, Narr, 2012.

BARON Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures » ; URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>. Dernière visite : mars 2020.

BERNABEI Veronica, « Le *spatial turn* en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de literatura comparada*, n. 33, décembre 2015, p. 303-321.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOURNEUF Roland, « L'organisation de l'espace dans le roman », *Études littéraires*, n. 1, vol. 3, avril 1970, p. 77-94 ; URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1970-v3-n1-etudlitt2184/500113ar/>. Dernière visite : mars 2020.

BRALA VUKANOVIĆ Marija – GRUIĆ GRMUŠA Lovorka, *Space and Time in Language and Literature*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

BRONCKART Jean-Paul – BOTA Christian, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Librairie Droz, 2011.

BUTOR Michel, « L'espace dans le roman », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969.

COLLOT Michel, *La Pensée-paysage*, Arles/Versailles, Actes Sud/ENSP, 2011.

COSGROVE Denis (éd.), *Mappings*, London, Reaktion Books, 1999.

FRANK Joseph, « Spatial Form in Narrative: An Essay in Three Parts », *The Sewanee Review*, vol. 53, n. 4, Autumn 1945, p. 643-653.

GARNIER Xavier – ZOBBERMAN Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.

HUYGHE Richard, *Les Noms généraux d'espace en français. Enquête linguistique sur la notion de lieu*, Paris, De Boeck-Duculot, 2009.

KERMODE Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973 (1970).

—, *La Sémiotique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999 (1966).

SMITTEN Jeffrey R. – DAGHISTANY Ann, *Spatial Form in Narrative*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1981.

SPENCER Sharon, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, New York, New York University Press, 1971.

VAGO Davide, « Quelques remarques sur la notion de 'lieu' en écopoétique », *Nouvelle Fribourg*, novembre 2019, URL : <http://www.nouvellefribourg.com/universite/quelques-remarques-sur-la-notion-de-lieu-en-ecopoetique/>. Dernière visite : mars 2020.

WEISGERBER Jean, *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978.

ZIETHEN Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n. 3 (Juillet 2013) ; URL : <http://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/>. Dernière visite : mars 2020.

Critique générale

AGOSTI Stefano, *Grammatica della poesia. Cinque studi*, Napoli, Guida, 2007.

BADIOU Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n. 4, 1964, « Recherches sémiologiques », p. 40-51.

—, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1975].

BERSANI Leo, *The Culture of Redemption*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1990.

BERTHELOT Francis, *Du rêve au roman. La création romanesque*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2003.

BIRTH Kevin K., *Objects of Time: How Things Shape Temporality*, New York: Palgrave, 2012.

BOOTH Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, London/Chicago, The University of Chicago Press, 1965.

BORDAS Éric, « Un stylème dix-neuviémiste », *L'Information grammaticale*, n. 90, 2001.

BOULOUMIÉ Arlette, TRIVISANI-MOREAU Isabelle (éds.), *Le Génie du lieu. Des paysages en littérature*, Paris, Éditions Imago, 2005.

CHARDIN Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse : Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, Genève, Droz, 1998.

— (éd.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007.

COLLOT Michel, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, n. 3, 1986, p. 211-217.

—, *Paysage et poésie : du Romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

—, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.

CURLETTO Silvio, *Finestre : immagini letterarie di uno spazio perduto*, Pisa, ETS, 2003.

DE MAN Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London, Yale University Press, 1979.

DEL LUNGO Andrea, *La Fenêtre, sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.

DEBENEDETTI Giacomo, *Personaggi e destino: la metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1977.

DOSSE François, *Histoire du structuralisme*, Paris, La Découverte, 1991-1992, 2 vol.

DRESCHER TOBIN Patricia, *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

EDEL Leon, *The Psychological Novel 1900-1950*, London, Rupert Hart-Davis, 1955.

ERCOLINO Stefano, *The Novel-Essay, 1884-1947*, Palgrave Macmillan, Houndsmill, Basingstoke, Hampshire ; New York, 2014.

FINN Micheal R., *Figures of the Pre-Freudian Unconscious from Flaubert to Proust*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2017.

GARDES TAMINE Joëlle, *Pour une nouvelle théorie des figures*, Paris, PUF, 2011.

GENETTE Gerard, *Figures : essais*, Paris, Seuil, 1966.

—, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

—, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- GOLDFARB Jorge D., « On Landscape Criticism and Literary Criticism. Landscapes », *The Journal of the International Centre for Landscape and Language*, n. 1, vol. 5, 2012 ; URL : <http://ro.ecu.edu.au/landscapes/vol5/iss1/15>. Dernière visite : mars 2020.
- GRAFF Agnieszka, *This Timecolored Place: The Time-Space Binarism in the Novels of James Joyce*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 2012.
- HAMON Philippe, *L'Analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Le Style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 2005.
- HEWLETT KOELB Janice, *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006.
- LAMARQUE Peter – OLSEN Stein Haugom, *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1994.
- LUBBOCK Percy, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1921.
- MENDILOW A. A., *Time and the Novel*, London, Peter Nevill, 1952.
- MEYEROFF Hans, *Time in Literature*, Berkeley, University of California Press, 1955.
- MORETTI Franco, *The Way of the World : The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987 / *Il Romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- OVERTON Grant M., *The Philosophy of Fiction*, New York, Appleton & Co., 1928.
- PAVEL Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1986.
- , *Comment écouter la littérature ?*, Paris, Collège de France, Fayard, 2006.
- PHILIPPE Gilles, *Récits de la pensée : études sur le roman et l'essai*, Paris, SEDES, 2000.
- POULET Georges, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1952-1964, 4 vol.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman : des lendemains du naturalism aux années vingt*, Paris, Corti, 1988.
- RANCIÈRE Jacques, *Les Bords de la fiction*, Paris, Seuil, 2016.
- RICHARD Jean-Pierre, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1999.
- RICCEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

SCHLOSSMAN Beryl, *The Orient Of Style : Modernist Allegories Of Conversion*, Durham, London, Duke University Press, 1991.

SCHWARTZ Vanessa R. – PRZYBLYSKI Jeannene M., *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, Routledge, 2004.

SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010.

TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

USPENSKY Boris, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of A Compositional Form*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973.

Linguistique

AARSLEFF Hans, *From Locke to Saussure : Essays on the Study of Language and Intellectual History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

BALLY Charles, *Traité de stylistique française*, Heidelberg, C. Winter, 1909.

—, *Le Langage et la vie*, Heidelberg, C. Winter, 1913.

BERGOUNIOUX Gabriel (éd.), *Bréal et le sens de la Sémantique*, Orléans, Presses Universitaires d'Orléans, 2000.

BRÉAL Michel, *Essai de sémantique : science des significations*, Paris, Genève, Slatkine, 1976.

—, *De la grammaire comparée à la sémantique. Textes de Michel Bréal publiés entre 1864 et 1898*, introduction, commentaires et bibliographie par P. Desmet et P. Swiggers, Leuven, Paris, Peeters, 1995.

BRUNOT Ferdinand, *La Pensée et la langue : méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, Paris, Masson, 1922.

DE PALO Marina, *La conquista del senso. La semantica tra Bréal e Saussure*, Roma, Carocci, 2001.

DÉCIMO Marc, *Sciences et pataphysique. Comment la linguistique vint à Paris. De Michel Bréal à Ferdinand de Saussure*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Les Hétéroclites », 2014, 2 vol.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963, vol. I.

LÜGER Heinz-Helmut – GIESSEN Hans W. – WEIGEL Bernard (éds.), *Entre la France et l'Allemagne : Michel Bréal, un intellectuel engagé*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012.

MALMBERG Bertil, *Histoire de la linguistique : de Sumer à Saussure*, Paris, PUF, 1991.

MESCHONNIC Henri, *La Pensée dans la langue : Humboldt et après*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

NERLICH Brigitte, *Change in Language : Whitney, Bréal, and Wegener*, London, New York, Routledge, 1990.

Théorie du paysage

ANDREWS Malcolm, *Landscape and Western Art*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

ASSUNTO Rosario, *Il paesaggio e l'estetica*, Milano, Novecento Editore, 1973, 2 vol.

AVOCAT Charles, « Approches du paysage », *Revue de géographie de Lyon*, vol. 57, n. 4, 1982, p. 333-342.

BRIFFAUD Serge, « De l'‘invention’ du paysage. Pour une lecture critique des discours contemporains sur l'émergence d'une sensibilité paysagère en Europe », *Compar(a)ison, Paysages (II)*, n. 2, 1998, p. 35-56.

CAUQUELIN Anne, *L'Invention du paysage*, Paris, PUF, 2000.

CORBIN Alain, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001.

COSGROVE Denis E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1984.

COSGROVE Denis E. (éd.), *Mappings*, London, Reaktion Books, 1999.

COSGROVE Denis E., DANIELS Stephen, *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1988.

FARINELLI Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

JAWORSKY Adam, THURLOW Crispin, *Semiotic Landscapes. Language, Image, Space*, London, New York, Continuum, 2010.

MALPAS Jeff (éd.), *The Place of Landscape: Concepts, Contexts, Studies*, Cambridge, London, The MIT Press, 2011.

ROGER Alain (éd.), *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

—, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.

ROSKILL Mark, *The Languages of Landscape*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1997.

RUSSELL Margarita, *Visions of the Sea: Hendrick C. Vroom and the Origins of Dutch Marine Painting*, Leiden, Brill, 1983.

SCHAMA Simon, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori, 1997.

VANDER GUCHT Daniel, VARONE Frédéric (éds.), *Le Paysage à la croisée des regards*, Bruxelles, Lettre volée, 2006.

Ouvrages de critique et articles sur John Ruskin

AUTRET Jean, *Ruskin and the French before Marcel Proust, with the collected fragmentary translations*, Genève, Droz, 1965.

BALL Patricia, *The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in Coleridge, Ruskin and Hopkins*, New York, London, etc., Bloomsbury publishing, 1971.

BARDOUX Jacques, *Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIX^e siècle. John Ruskin*, Coulommiers, Brodard, 1900.

BELL Quentin, *Ruskin*, traduction de K. Lysy, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1990.

BRADLEY John Lewis (éd.), *John Ruskin: the Critical Heritage*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1984.

BRUNHES Henriette et Jean, *Ruskin et la Bible : pour servir à l'histoire d'une pensée*, Paris, Perrin, 1901.

CHEVRILLON André, *La Pensée de Ruskin*, Paris, Hachette, 1912.

CIANCI Giovanni – NICHOLLS Peter, *Ruskin and Modernism*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; London, Palgrave, 2001.

DICKINSON Rachel (éd.), *Ruskin's Struggle for Coherence: Self-Representation through Art, Place and Society*, Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2006.

DOUAR Fabrice – WASCHEK Matthias (éds.), *Relire Ruskin : cycle de conférences organisé au musée du Louvre du 8 mars au 5 avril 2001*, École National Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2003.

DOWNES David Anthony, *Ruskin's Landscape of Beatitude*, Berne, Berlin, Bruxelles, etc., Peter Lang, 1984.

ENAUD-LECHIEN Isabelle – PRUNGNAUD Joëlle (éds.), *Postérité de John Ruskin : l'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2011.

FELLOWS Jay, *The Failing Distance: The Autobiographical Impulse in John Ruskin*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1975.

FINLEY Stephen C., *Nature's Covenant: Figures of Landscape in Ruskin*, University Park Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1992.

HANLEY Keith – WALTON John Kay, *Constructing Cultural Tourism: John Ruskin and the Tourist Gaze*, Bristol, Channel View Publications, 2010.

HELSINGER Elizabeth K., *Ruskin and the Art of the Beholder*, Cambridge (Mass), London, Harvard University Press, 1982.

HEWISON Robert, *John Ruskin and the Argument of the Eye*, London, Thames and Hudson, 1976.
—, *Ruskin on Venice. 'The Paradise of Cities'*, New Haven, London, Yale University Press, 2009.

HUNT John Dixon– HOLLAND Faith M. (éds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester, Manchester University Press, 1982.

LA SIZERANNE Robert de, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1898 (3^e édition).

LANDOW George P., *Ruskin*, Oxford, New York Oxford University Press, 1985.

—, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1971.

MEASHAM David, *John Ruskin: the Last Chapter*, Sheffield, City Arts Department, 1989.

MILSAND Joseph A., *L'Esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*, Paris, Baillière, 1864.

NICHOLS Aidan, *All Great Art Is Praise: Art and Religion in John Ruskin*, Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 2016.

ROSENBERG John D., *The Darkening Glass: a Portrait of Ruskin's Genius*, New York, Columbia University Press, 1986.

—, « Style and Sensibility in Ruskin's Prose », G. Levine, W. Madden, éds., *The Art of Victorian Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1968, p. 177-200.

RUGGIERO CORRADINI Claudia, *Saggio su John Ruskin: il messaggio nello stile*, Firenze, L. S. Olschki, 1989.

SCAPPETONE Jennifer, *Killing the Moonlight. Modernism in Venice*, New York, Columbia University Press, 2014.

SDEGNO Emma, *Saggi su Ruskin: stile, retorica, traduzione*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2004.

STEIN Richard L., *The Ritual of Interpretation: the Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press, 1975.

TRICKETT Rachel, *Ruskin and the Language of Description*, London, The English Association, 1982.

WETTLAUFER Alexandra K., « The Sublime Rivalry of Word and Image: Turner and Ruskin revisited », *Victorian Literature and Culture*, Vol. 28, n. 1, 2000, pp. 149-169.

WIHL Gary, *Ruskin and the Rhetoric of Infallibility*, New Haven (Conn.), Yale University Press, 1985.

YOUNT Charles Allen, *The Reaction Against Ruskin In Art Criticism*, Chicago, The University of Chicago Libraries, 1941.

Autres ouvrages

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par C. Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.

BENJAMIN Walter, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969.

BRUNO Giuliana, *Surface: matters of aesthetics, materiality and media*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2014.

CARSON Anne, *The Albertine Workout*, New York, New Directions Poetry Pamphlet n. 13, 2014.

GIDE André, *Essais critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

GINZBURG Carlo, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

GONCOURT Edmond de, *Les Frères Zemganno*, Paris, Charpentier, 1879.

MALLARMÉ Stéphane, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1998.

PRAZ Mario, *Mnemosine : parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano, Mondadori, 1971.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduction de M. de Saint-Victor, avec une préface de l'Abbé de La Mennais, Paris, Charpentier, 1841.