

Université Lumière – Lyon 2  
**Faculté de Lettres, Sciences du Langage et Arts**  
Thèse en vue de l'obtention du grade de Docteur de l'Université Lumière – Lyon 2  
Présentée et soutenue publiquement par  
**Yuko HAUPTMANN-KATSUYAMA**

## ***PROUST HISTORIEN***

Directeur de thèse : M. Jean-Pierre Martin  
Jury : M. Jean-Pierre Martin (université Lyon 2) ; M. Pierre Masson (université de Nantes) ; M. Jean-Bernard Vray (université de Saint-Etienne) ; M. Serge Gaubert  
Le 23 mai 2005



# Table des matières

<b>NOTE LIMINAIRE .</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION .</b>	<b>3</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : LE TEMPS PRIMITIF . .</b>	<b>9</b>
<b>CHAPITRE I. LE TEMPS DE COMBRAY . .</b>	<b>9</b>
Habiter le temps médiéval . .	10
Le temps cyclique .	34
<b>CHAPITRE II. LA FIN DE L'ÂGE D'OR . .</b>	<b>50</b>
Doncières — le Moyen Âge flamand et le Siècle des Lumières .	51
Venise, la ville de la mort et de la résurrection .	62
Trois ruines dans « Combray II » . .	78
<b>DEUXIÈME PARTIE : LE TEMPS HISTORIQUE EN MOUVEMENT .</b>	<b>93</b>
<b>CHAPITRE I. LE PAYSAGE DE L'ÂGE DE FER .</b>	<b>93</b>
La rêverie sur les noms historiques . .	94
Une géographie de Paris . .	114
Paris en ruines . .	130
Les images mythologiques et la modernité chez Proust .	141
Le paysage et la beauté à l'époque moderne .	146
<b>CHAPITRE II. LA PLACE DU TEMPS SOCIO-HISTORIQUE .</b>	<b>152</b>
Castes ou classes ? . .	153
Société mondaine .	164
L'affaire Dreyfus . .	178
La caractéristique récurrente du temps socio-historique . .	198
<b>CHAPITRE III. PENSER LE TEMPS, PENSER L'HISTOIRE : PÉGUY ET BENJAMIN . .</b>	<b>225</b>
L'anti-histoire chez Péguy .	225
Benjamin, traducteur de Proust et lecteur de Péguy . .	234
Possibilité de la remémoration . .	241

<b>TROISIÈME PARTIE : LE TEMPS DE L'ÉCRITURE .</b>	<b>257</b>
CHAPITRE I. MÉMOIRE ET TEMPS .	257
La Muse de l'histoire chez Péguy .	257
La Muse de l'histoire chez Proust .	260
CHAPITRE II. PROUST, ARCHÉOLOGUE DE LA MÉMOIRE .	272
Les vestiges — lecture et écriture .	272
Restauration et écriture .	278
CHAPITRE III. ÉCRIRE COMME UN MÉMORIALISTE . .	285
Deux mémorialistes dans la <i>Recherche</i> .	286
Saint-Simon et Chateaubriand . .	296
L'histoire incorporée .	304
<b>CONCLUSION .</b>	<b>317</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE . .</b>	<b>321</b>
I. Œuvres de Marcel Proust . .	321
II. Correspondance .	322
III. Études sur Proust . .	322
IV. Biographies de Proust .	326
V. Témoignages sur Proust . .	326
VI. Œuvres de Charles Péguy . .	327
VII. Études sur Charles Péguy .	327
VIII. Œuvres de Jules Michelet .	327
IX. Études sur Jules Michelet .	328
X. Études sur Honoré de Balzac . .	328
XI. Œuvres de Walter Benjamin .	328
XII. Études sur Walter Benjamin . .	329
XIII. Études générales sur la littérature . .	329
XIV. Autres ouvrages littéraires consultés .	330
XV. Œuvres philosophiques .	330
XVI. Œuvres historiques .	331

XVII. Œuvres sociologiques .	332
XVIII. Études linguistiques .	332
XIX. Études esthétiques .	332
XX. Études sur Hubert Robert . .	333
XXI. Études botaniques . .	333



## NOTE LIMINAIRE

Les œuvres de Marcel Proust renvoient à la « Bibliothèque de la Pléiade », citée dans la bibliographie :

- CS : *Du côté de chez Swann*
- JF : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*
- CG : *Le Côté de Guermantes*
- SG : *Sodome et Gomorrhe*
- Pr. : *La Prisonnière*
- AD : *Albertine disparue*
- TR : *Le Temps retrouvé*
- CSB : *Contre Sainte-Beuve*
- JS : *Jean Santeuil*

Dans les notes, nous utilisons d'autres abréviations :

- Corr. : *Correspondance de Marcel Proust*, éditée par Philip Kolb
- BSAMP : *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des amis de Combray*
- BIP : *Bulletin d'Informations Proustiennes*



---

# INTRODUCTION

Il est difficile de nier l'existence d'une vision passéiste et nostalgique chez Proust. Déjà, le titre du roman, *À la recherche du temps perdu*, en avertit le lecteur. D'ailleurs, dès le début de la lecture, on assiste au réveil des heures heureuses de l'enfance, et, en s'approchant de la fin du roman, on rencontre cette phrase : « les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. <sup>1</sup> » Tandis que le paradis chez Baudelaire demeure dans la vie antérieure, celui de Proust se tient dans le passé, dans l'enfance. D'où surgit cette nostalgie de Proust envers tout ce qui est perdu ? D'où lui vient cette passion qui le pousse à se consacrer à son œuvre, monument littéraire fondé sur le passé ?

En étudiant les œuvres de Marivaux, Georges Poulet note : « Sans passé qui les soutienne, sans identité, sans temporalité, les êtres marivaudiens ne savent où ils en sont ni où ils sont. Encore faut-il qu'ils soient en quelque lieu, qu'ils occupent quelque espace. <sup>2</sup> » Comme les personnages de Marivaux, le narrateur proustien se montre tout d'abord en proie à une perte d'identité, il semble dans cet état intermédiaire du réveil où l'on ne sait plus qui l'on est ni si l'on dort encore ou non <sup>3</sup>. C'est pourquoi le narrateur proustien a lui aussi besoin de savoir d'où il vient et où il est :

**« Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil prenne [l'homme qui dort] en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil,**

<sup>1</sup> TR, p. 449.

<sup>2</sup> « Marivaux », in *Études sur le temps humain 2 : la distance intérieure*, Paris, Librairie Plon, 1952, p. 12.

**et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. [...] Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; [...] j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir — non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être — venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi. <sup>4</sup> »**

Le thème du déracinement en littérature fait souvent allusion à cette perte d'identité mais cette fois sur le plan collectif. Il est normal que cette question devienne problématique dans une époque industrielle et individualiste. C'est une des raisons pour lesquelles l'histoire occupe une place privilégiée dans les sciences humaines notamment à partir du XIXe siècle. Si, à l'époque de Proust, on apprenait au lycée que les Gaulois, et non les Germains ou les Romains, sont les ancêtres des Français <sup>5</sup>, c'est parce qu'on avait besoin de localiser l'origine de ses ancêtres. Dans ce contexte historique, il n'est pas étonnant que Proust ait le goût pour les livres historiques depuis son adolescence <sup>6</sup>. Il est encore moins étonnant qu'il situe le paradis perdu, l'enfance du narrateur, dans un village médiéval. Doncières également, un autre paradis perdu du narrateur, est décrit sous les traits médiévaux, de Venise aussi, le narrateur admire notamment les architectures édifiées au Moyen Âge <sup>7</sup>. À première vue, dans la *Recherche*, la reconstitution d'un paradis perdu réside dans cet embellissement du temps médiéval. Et, contrairement à la

<sup>3</sup> « [...] je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure ; 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 [...] » (CS, I, I, p. 3).

<sup>4</sup> CS, I, I, p. 5-6.

<sup>5</sup> Voir les cahiers de cours d'histoire de Péguy datés de 1887 que Simone Fraisse a publié dans *Péguy et le monde antique* (Paris, Librairie Armand, 1973, p. 538).

<sup>6</sup> Selon Jean-Yves Tadié, son professeur d'histoire note qu'il est « très au courant des publications les plus récentes » (*Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 8).

<sup>7</sup> Ce médiévalisme est partagé par de nombreux artistes au XIXe siècle. Jacques Le Goff schématise le penchant vers une époque passée chez les artistes du XVIIIe siècle au XIXe siècle : au Siècle des Lumières, ils s'intéressent en particulier à l'Antiquité et, au siècle suivant, affectionnent le Moyen Âge (*Histoire et mémoire*, Turin, Giulio Einaudi, 1971, pour la version française, Paris, Éditions Gallimard, 1986, rééd., « Folio », 1988, p. 50-51).

bonne conscience démocrate, Proust n'hésite pas à introduire l'Ancien Régime dans cet embellissement du passé historique. Comme nos parents et grands-parents, il déclare : « que le passé était beau ! ». Cette impression que son livre donne au lecteur est renforcée par la description de son temps. Il n'est pas difficile d'imaginer que, dès la publication, ce livre qui raconte une époque révolue a donné l'impression d'être suranné. Par exemple, *Du côté de chez Swann*, publié en 1913, raconte les deux dernières dizaines d'années du XIXe siècle, appelées significativement la Belle Époque.

Contemporain de la Belle Époque, Proust l'a vécue dans la nostalgie d'une période antérieure. Si son narrateur s'attache à l'aristocratie, s'il décrit Françoise et le maître d'hôtel, certes avec ironie, mais aussi avec une sensibilité qui nous semble témoigner de sa sympathie, et encore si Proust avoue sa préférence en littérature pour les œuvres anciennes, comme celles de Racine ou de Saint-Simon<sup>8</sup>, c'est parce que chez eux il y a des traces du passé incorporées qui le séduisent profondément. Pourtant, l'enjolivement du passé collectif est dangereux, car il risque d'apparaître réactionnaire. Ancien dreyfusard, pourtant ami de Léon Daudet et habitué des salons aristocratiques, Proust est certainement conscient de ce péril. Quelle motivation et quelle stratégie littéraire adopte-t-il dans ce pari ?

L'époque moderne se caractérise selon Proust par le mouvement du temps accéléré engendrant un perpétuel renouvellement. Pour écrire sur ce temps, il faut établir une esthétique. Le romancier ne s'arrête pas ici, parce qu'il dégage un problème quasi ontologique sur la perception du temps, c'est pourquoi certains phénoménologues s'intéressent au roman proustien<sup>9</sup>. Ce problème aboutit à celui de la mémorisation, enjeu particulier, selon Walter Benjamin, de l'époque industrielle et individualiste.

Proust arrive toujours en retard, il n'écrit jamais sur le temps contemporain de son écriture et, encore moins, du public qui le lit. Non seulement *Du côté de chez Swann*, mais aussi tous les autres volumes ont été publiés en décalage avec les périodes constituant le cadre de leurs récits. De nos jours, l'univers romanesque de Proust apparaît, avec un joli décor bourgeois, avec une magnifique robe de soirée, comme une belle époque disparue. Proust compare le livre à un immense cimetière, on pourrait aussi le comparer à une immense ruine. En effet, *À la recherche du temps perdu* est une ruine littéraire, marquée de stigmates du temps, en attente d'un archéologue qui vienne la fouiller pour en déchiffrer les significations. Paradoxalement, grâce à cette désuétude, le roman proustien ne vieillit plus.

<sup>8</sup> « Mais il est une autre cause à laquelle je préfère, pour finir, attribuer cette prédilection des grands esprits pour les ouvrages anciens. C'est qu'ils n'ont pas seulement pour nous, comme les ouvrages contemporains, la beauté qu'y sut mettre l'esprit qui les créa. Ils en reçoivent une autre plus émouvante encore, de ce que leur matière même, j'entends la langue où ils furent écrits, est comme un miroir de la vie. [...] on ressent encore un peu [de] bonheur à errer au milieu d'une tragédie de Racine ou d'un volume de Saint-Simon. Car ils contiennent toutes les belles formes de langage abolies qui gardent le souvenir d'usages, ou de façons de sentir qui n'existent plus, traces persistantes du passé à quoi rien du présent ne ressemble et dont le temps, en passant sur elles, a pu seul embellir encore la couleur. » (« Journées de lecture », in *CSB*, p. 191).

<sup>9</sup> Nous nous référons à Roland Breeur, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust* (Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2000).

Notre étude consiste à tenter de saisir ce que son érudition en histoire et sa connaissance de l'histoire de son temps apportent à Proust dans l'élaboration d'une esthétique et dans la construction d'un univers romanesque. Jean de Grandsaigne oppose Combray, Doncières et Venise, qui ont un « coefficient temporel <sup>10</sup> » sur le plan historique, à Paris et à Balbec, décrits comme des villes modernisées. Notre parcours commence en suivant ce schéma, ainsi, la première étape est orientée vers trois sites historiques, Combray, Doncières et Venise. Nous montrerons en quoi la riche connaissance historique de Proust, en particulier sur le Moyen Âge, contribue à l'idéalisation de ces trois villes. Par ailleurs, la temporalité décrite dans « Combray II » sera examinée, car il nous semble qu'elle soutient l'idéalisation de Combray. Un enfant qui se couche « de bonne heure » conçoit le temps d'une manière simple et primitive puisqu'il vit en harmonie avec le temps. Dans l'enfance comme dans les sociétés primitives, la journée, l'année et même le cycle cosmique de la naissance à la mort sont sentis avec évidence. Simultanément, le thème des ruines chez Proust, quelque peu négligé jusque-là, à notre connaissance <sup>11</sup>, doit être mis en lumière. En effet, non seulement héritier du romantisme mais aussi passionné d'archéologie, le romancier n'hésite pas à introduire le leitmotiv des ruines dans son œuvre. Le thème proustien des ruines est d'ailleurs lié à la peinture d'Hubert Robert. Plusieurs critiques proustiens se sont attachés au nom d'Hubert Robert (le thème de la syllabe *-bert* <sup>12</sup>), pourtant sa représentation des ruines n'a pas fait l'objet de recherches dans le domaine des études proustiennes <sup>13</sup>. Nous reviendrons ultérieurement sur ce sujet, car le thème des ruines de Paris existe également dans la *Recherche*, comme chez Hugo, mais sous une forme tout à fait originale.

La deuxième étape de ce travail commence, toujours en suivant le schéma établi par Jean de Grandsaigne, par l'analyse de deux villes modernisées, Balbec et Paris. Si le temps de Combray, de Doncières et de Venise constitue un âge d'or dans la *Recherche*, le temps de Balbec et de Paris constitue quant à lui un âge de fer. Ce qui nous intéresse dans ces deux villes, c'est d'abord comment les traces du passé, enfoui par le mouvement de l'histoire, y sont découvertes par le narrateur. Simultanément, nous

<sup>10</sup> *L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1981, p. 116.

<sup>11</sup> Cf. Marie-Magdeleine Chirol, *L'imaginaire de la ruine dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Birmingham, Summa Publications, 2001.

<sup>12</sup> Voir Philippe Boyer, *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 62-64, Roland Barthes, « Proust et les noms », in *Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 118, et Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 88-90. À ce sujet, Serge Gaubert propose une autre interprétation de la place d'Hubert Robert chez Proust, en s'attachant en particulier au « jet d'eau d'Hubert Robert » chez le prince de Guermantes (*Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, Lyon, Presse Universitaires de Lyon, 1979, p. 174-176).

<sup>13</sup> Tout en s'attachant au thème de la syllabe *-bert*, Philippe Boyer consacre pourtant à ce sujet quelques pages de son étude sur Proust (*Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust, op. cit.*, p. 59-62).

tenterons d'éclairer l'établissement d'une esthétique vis-à-vis de l'époque moderne chez Proust. Ensuite, notre étude aborde l'aspect socio-historique de la *Recherche*. Nous espérons donner une autre perspective à ce problème abordé par de nombreux critiques ou même par quelques sociologues : la conception sur l'évolution de l'histoire ou simplement le changement de la société, et son rapport avec la structure du récit. On ne peut nier que cela reflète un courant intellectuel de l'époque de Proust. Anne Henry a démontré que Proust était un lecteur attentif de Schopenhauer, lu avec enthousiasme au temps du romancier. Nous reprendrons ce sujet, mais avec un point de vue différent de celui de la critique. Nous tenterons également de dégager une affinité entre Péguy et Proust en ce qui concerne la pensée sur le temps et sur l'histoire, peu abordée jusque-là, sauf, à notre connaissance, par Jacques Viard<sup>14</sup> et Thanh-Vân Tôn-That en 2004<sup>15</sup>. C'est Walter Benjamin, immense penseur énigmatique, qui relie ces deux écrivains. À propos de la parenté entre Proust et Benjamin, Robert Kahn<sup>16</sup> a entrepris une étude comparative, sur laquelle notre analyse s'appuie. Il faut dire par ailleurs que Robert Kahn fait partie des rares chercheurs à avoir véritablement tenté d'éclairer la conception de Proust sur l'histoire<sup>17</sup>. En effet, on dit habituellement que Proust n'a pas le sens de l'histoire<sup>18</sup>.

La dernière étape de ce travail consiste à démontrer comment son idée sur l'histoire conduit Proust (ou son narrateur) à l'écriture. Lorsque le narrateur déclare que la matière de son livre futur est sa vie, il s'agit du passé et de sa mémorisation, il a le projet d'écrire comme un historien ou un mémorialiste essaie de reconstituer le passé. D'ailleurs, il affirme que la société, elle aussi, fournit une matière à son roman, de là l'aspect de fresque sociale de la *Recherche*, bien qu'elle ne puisse être lue comme un roman historique. Nous allons aborder ce sujet en continuant à analyser l'œuvre de Péguy, car il existe un texte consacré au thème de la Muse de l'histoire chez Proust, comme chez Péguy (*Clio*<sup>19</sup>). Ce texte est dans le fond lié à l'esthétique proustienne, il concerne la spatialisation du temps. Enfin, ce parcours montre que, pour Proust, tout comme pour

<sup>14</sup> En disposant des archives des *Cahiers de la quinzaine*, Jacques Viard a précisé la date de l'abonnement de Proust à la revue (au début de l'année 1908), puis, il a entrepris, durant une dizaine d'année, une série d'études pour démontrer des affinités entre Proust et Péguy. Voir, par exemple, *Proust et Péguy : des affinités méconnues*, Londres, The Athlone Press of the University of London, 1972, « Proust et Péguy ou l'intelligence armée en bataille », in *BSAMP*, n° 23, 1973, p. 1652-1673, et « Proust, Bernard Lazare, Péguy et Romain Rolland », in *BSAMP*, n° 36, 1986, p. 566-574.

<sup>15</sup> « Paysages poétiques chez Proust et Péguy », in *L'amitié Charles Péguy*, n° 106, avril-juin 2004, p. 150-159.

<sup>16</sup> *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998.

<sup>17</sup> Son livre, *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin (op. cit.)*, est fondé sur sa thèse de doctorat, *Temps du langage, temps de l'Histoire : Marcel Proust et Walter Benjamin* (soutenue à l'Université Paris 3 en 1996).

<sup>18</sup> C'est le point de vue soutenu par Anne Henry (voir, par exemple, *Proust romancier : le tombeau égyptien*, Paris, Éditions Flammarion, 1983). Antoine Compagnon semble être loin de s'opposer à cette thèse, avec pourtant une certaine complexité. Voir *La Troisième République des lettres de Flaubert à Proust* (Paris, Éditions du Seuil, 1983) et « Bichot : étymologie et allégorie », in *Proust entre deux siècles* (Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 229-256).

Schopenhauer, l'histoire n'est pas une science, mais elle dévoile sa qualité essentielle dans l'écriture bien qu'elle ne puisse être un ouvrage artistique non plus. L'écriture, loin d'être uniquement passéiste, est une porte ouverte sur la postérité.

<sup>19</sup> *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme de païenne*, in *Œuvres en prose complètes*, édition présentée établie et annotée par Robert Burac, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1992, p. 997-1214.

# PREMIÈRE PARTIE : LE TEMPS PRIMITIF

## CHAPITRE I. LE TEMPS DE COMBRAY

Ce qui caractérise Combray, c'est l'atmosphère médiévale. Est-ce parce que le Moyen Âge est à la mode ? Est-ce parce que Proust apprécie l'architecture de l'époque ? Ou parce qu'il est un lecteur passionné d'Augustin Thierry ou de Ruskin ? Il nous semble que ce n'est pas suffisant pour expliquer la présence du Moyen Âge. Les images moyenâgeuses ne sont pas de simples ornements nostalgiques de *Du côté de chez Swann*. Elles ne sont pas non plus que des clins d'œil à la tendance littéraire du temps du romancier. Pourquoi le narrateur rêve-t-il du temps médiéval ? Comment Proust l'emploie-t-il pour créer un « paradis perdu » ? Ces questions nous semblent importantes d'autant plus que la rêverie médiévale détermine dans une certaine mesure le cheminement du narrateur.

Par ailleurs, les images médiévales permettent de conférer une épaisseur temporelle à Combray. Des passés historiques différents s'entrelacent. Ce caractère soutient en effet la structure temporelle de la *Recherche*.

Nous entreprendrons ensuite de révéler que le temps décrit dans « Combray II » se

distingue de la temporalité morcelée et démultipliée qui caractérise le reste d'À *la recherche du temps perdu*. Certes, on reconnaîtra ici l'entrelacement des temps, typique chez Proust, mais le temps de Combray revêt une régularité cyclique. Si l'univers de « Combray II » se présente comme euphorique, c'est grâce à cette cohabitation des hommes avec le temps.

### Habiter le temps médiéval

---

À propos de Combray, on a remarqué deux points. D'une part, Combray peut être considéré, dans l'optique sociologique ou psychologique, comme un paradis, sinon une cité idéale. L'étude de Serge Gaubert définit ainsi Combray comme un lieu caractérisé par la maternité<sup>20</sup>. D'autre part, pour emprunter l'expression de Jean de Grandsaigne, Combray est « médiévalisé », à travers les métaphores, dans l'imagination du narrateur<sup>21</sup>. Au sujet de l'aspect médiéval, la critique a adopté des perspectives tellement différentes qu'il serait difficile de résumer rapidement les études passées. Montrons-en ici quelques-unes. En notant l'intertextualité entre Proust et Augustin Thierry et en s'appuyant sur la théorie psychanalytique, Jean-Pierre Richard a souligné que c'est la période où la dynastie mérovingienne régnait sur la France à laquelle Proust songe pour créer la crypte<sup>22</sup>. Anne Henry a mis en lumière certaines influences de l'esthétique d'Émile Mâle chez Proust en matière d'art médiéval<sup>23</sup>. Elias Ennaïfar a rapproché l'histoire de Combray et *Le Roman de Renard* : sous l'angle onomastique, le romancier attribue des noms d'animaux à quelques personnages combraysiens, d'ailleurs, certains noms prennent directement leur source dans la fable (Mme Goupil entre autres). Ensuite, le critique a trouvé une structure triangulaire qui évoque la relation entre Noble le lion, Renard et Isengrin dans la relation entre Léonie, Françoise et Eulalie, enfin, il a reconnu que les facteurs qui animent le rire de Combray ont des coïncidences avec ceux de l'œuvre bestiaire (le dialogue entre Léonie et sa servante, le sadisme et la férocité de cette dernière, etc.)<sup>24</sup>.

Parmi toutes ces études sur ce que signifie l'histoire de Combray, celle de Jean de Grandsaigne est remarquable, car il essaie de montrer pourquoi Proust « médiévalise » Combray et comment cette opération sert au romancier à renforcer le côté euphorique de la société combraysienne — mais, il tente aussi, en même temps, de dévoiler la réalité dérobée derrière le Combray idéalisé —, en abordant une idée que l'historien bourgeois

<sup>20</sup> Proust ou le roman de la différence. *L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, op. cit., p. 215-220. Par ailleurs, Raymonde Coudert considère la société combraysienne comme l'univers des femmes (*Proust au féminin*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle / Le Monde de l'éducation, 1998, p. 13-42).

<sup>21</sup> *L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, op. cit., p. 225-238.

<sup>22</sup> « La nuit mérovingienne », in *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 225-238.

<sup>23</sup> *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 311.

<sup>24</sup> « Combray et *Le Roman de Renard* », in *BSAMP*, n° 49, 1999, p. 71-90.

du XIXe siècle se fait du Moyen Âge : la démocratie réalisée dans la commune médiévale. Ces analyses nous conduiront à confirmer notre hypothèse : Proust attribue une double fonction à Combray, c'est-à-dire que la ville est l'origine, le « paradis perdu », à la fois du narrateur et de la France. De la même manière, Michelet trouve l'innocence primitive de l'être humain dans l'enfance aussi bien que dans le Moyen Âge :

**« L'homme qui, pour lui-même, s'éloigne de la barbarie du moyen âge, la maintient encore pour l'enfant, partant toujours du principe inhumain, que notre nature est mauvaise, que l'éducation n'en est pas la bonne économie, mais la réforme, que l'art et la sagesse humaine doivent amender, châtier, l'instinct que Dieu nous donna. <sup>25</sup> »**

Avant tout, il nous faut montrer qu'il ne s'agit ni de la réalité d'Illiers, ni de celle de la société médiévale. Ce dont il est question, c'est la manière dont le narrateur décrit Combray dans « Combray I » et « Combray II ».

### La grand-mère, initiatrice de l'imaginaire historique

Combray se trouve à l'origine de rêves et de désirs du narrateur. Les rêveries médiévales, la jouissance d'être caressé par le temps de la nature, l'invitent au voyage qu'est la vie. Ce voyage est aussi un apprentissage. Là, il y a des initiateurs, Swann et Bloch évidemment, mais aussi la grand-mère. Si Swann lui ouvre l'esprit aux beaux-arts et Bloch à la littérature et au théâtre, la grand-mère l'initie plus tendrement, avec plus d'attentions et d'affection, à la sensibilité naïvement romantique : elle lui apprend à aimer la nature, l'art de génie et l'ancienneté.

Le narrateur définit la personnalité de la grand-mère dans « Combray I » : « elle avait apporté dans la famille de mon père un esprit si différent <sup>26</sup> ». Par exemple, elle a plaisir à parcourir le jardin sous la pluie, bien que sa famille se soit retirée dans un petit salon (« Tout le monde, sauf ma grand-mère », écrit le narrateur) <sup>27</sup>. Son esprit se caractérise par son admiration pour le naturel, sans vulgarité ni mesquinerie <sup>28</sup>, aussi bien que par son enthousiasme pour l'œuvre artistique de génie. D'une part, elle n'apprécie pas les allées du jardin « trop symétriquement alignées à son gré par le nouveau jardinier dépourvu du sentiment de la nature <sup>29</sup> », d'autre part, elle fait l'éloge du clocher de

<sup>25</sup> *Le Peuple, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1977, p. 217-218.*

<sup>26</sup> CS, I, I, p. 11.

<sup>27</sup> CS, I, I, p. 10.

<sup>28</sup> C'est pourquoi elle n'apprécie pas la technique photographique. Cette critique évoque d'ailleurs la position ambivalente de Baudelaire vis-à-vis de la photographie : selon le poète, l'invention de la photographie est l'irruption de l'industrie dans l'art (« Le public moderne et la photographie », in « Salon de 1859 », *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1976, t. II, p. 614-619). Par ailleurs, en ayant un amour exclusif pour l'œuvre artistique de génie, elle considère les assiettes à motif des *Mille et Une Nuits* possédées par la tante Léonie comme « de vulgaires assiettes achetées dans le pays » (JF, II, p. 258).

<sup>29</sup> CS, I, I, p. 11.

Saint-Hilaire. À propos de celui-ci, elle dit : « [le clocher] n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas sec. <sup>30</sup> » D'ailleurs, elle a du goût pour ce qui est « ancien » :

**« Même quand elle avait à faire à quelqu'un un cadeau dit utile, quand elle avait à donner un fauteuil, des couverts, une canne, elle les cherchait "anciens", comme si leur longue désuétude ayant effacé leur caractère d'utilité, ils paraissaient plutôt disposés pour nous raconter la vie des hommes d'autrefois que pour servir aux besoins de la nôtre. [...] ma grand-mère aurait cru mesquin de trop s'occuper de la solidité d'une boiserie où se distinguaient encore une fleurette, un sourire, quelquefois une belle imagination du passé. <sup>31</sup> »**

Elle manifeste également une sorte de classicisme dans le domaine littéraire, la métaphore désuète lui plaît. Elle a ainsi acheté pour l'anniversaire de son petit-fils deux romans champêtres de George Sand, « comme elle eût loué plus volontiers une propriété où il y aurait eu un pigeonnier gothique ou quelque-une de ces vieilles choses qui exercent sur l'esprit une heureuse influence en lui donnant la nostalgie d'impossibles voyages dans le temps. <sup>32</sup> » Elle tente ainsi d'apprendre à son petit-fils à aimer ces trois choses : ce qui est artistique, ce qui est naturel et ce qui est ancien.

Cet enseignement détermine dans une certaine mesure la formation esthétique du narrateur et constitue la première étape de son apprentissage vers sa vocation artistique <sup>33</sup>. Notons d'abord que le narrateur enfant n'apprécie pas ce qui est moderne. Ce sera plus clair si l'on essaie d'examiner thématiquement comment Proust décrit Paris dans la Recherche. Au premier coup d'œil, on remarquera que Paris n'est pas l'objet du rêve du narrateur. Jean de Grandsaigne le souligne : des cinq villes où le narrateur de la Recherche séjourne, il n'en affectionne que trois, Combray, Doncières, et Venise. Il n'a d'éloge ni pour Balbec ni pour la capitale. Alors que ses trois villes préférées (Combray, Doncières et Venise) sont décrites comme des localités anciennes, c'est-à-dire qu'elles ont un « coefficient temporel » essentiel pour qu'il puisse se forger le désir de connaître un certain lieu, il dépeint les autres comme des cités modernes <sup>34</sup>. Si cette querelle des anciens et des modernes éclate dans l'esthétique du narrateur, c'est qu'il est fidèle à l'enseignement de sa grand-mère.

<sup>30</sup> CS, I, II, p. 63. C'est Proust qui souligne. Ajoutons que les fausses notes de Rubinstein donnent « une complaisance particulière » à la grand-mère (JF, II, p. 93).

<sup>31</sup> CS, I, I, p. 39-40.

<sup>32</sup> CS, I, I, p. 41.

<sup>33</sup> Le narrateur, devenu écrivain, critique les soucis éducatifs des sœurs de sa grand-mère, non loin de ceux de cette dernière : « Elles pensaient qu'on doit mettre devant les enfants, et qu'ils font preuve de goût en aimant d'abord, les œuvres que, parvenu à la maturité, on admire définitivement. C'est sans doute qu'elles se figuraient les mérites esthétiques comme des objets matériels qu'un œil ouvert ne peut faire autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement des équivalents dans son propre cœur. » (CS, I, II, p. 145).

<sup>34</sup> L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit., p. 116.

Que ce soit paradoxal ou logique, ce maître, la grand-mère, qui défend l'ancienneté (rappelons qu'elle est une admiratrice de Georges Sand), est quelqu'un d'ouvert. Il faut noter que ceux à qui elle trouve un esprit naturel et délicat sont homosexuels. À propos de Mlle Vinteuil :

**« Ma grand-mère faisait remarquer quelle expression douce, délicate, presque timide passait souvent dans les regards de cette enfant si rude, dont le visage était semé de taches de son. Quand elle venait de prononcer une parole elle l'entendait avec l'esprit de ceux à qui elle l'avait dite, s'alarmait des malentendus possibles et on voyait s'éclairer, se découper comme par transparence, sous la figure hommasse du "bon diable", les traits plus fins d'une jeune fille explorée. <sup>35</sup> »**

La grand-mère est d'ailleurs « enthousiasmée » par la rencontre avec Jupien qui lui paraît « l'homme le plus distingué, le mieux qu'elle eût jamais vu <sup>36</sup> », Saint-Loup la séduit par son naturel <sup>37</sup>, enfin, elle est « enchantée » de Charlus, elle lui trouve « l'intelligence » et « la sensibilité » « extrêmement vives <sup>38</sup> ».

La grand-mère ne devine évidemment pas leur homosexualité. Elle sent simplement qu'ils ont quelque chose de différent des autres qu'elle trouve « communs <sup>39</sup> ». Il est explicite que Proust essaie d'assigner une signification à ces éloges des homosexuels, car si la grand-mère compare leur manière de s'exprimer à celle de Mme de Sévigné <sup>40</sup>, ce n'est pas un hasard. Son admiration pour Charlus attire notamment notre attention, elle l'apprécie d'autant plus qu'elle a su qu'à la différence de Mme de Villeparisis, sa tante, il comprend la sensibilité de l'écrivain du XVIIe siècle :

**« Ma grand-mère était ravie d'entendre parler de ces Lettres exactement de la façon qu'elle eût fait. Elle s'étonnait qu'un homme pût les comprendre si bien. Elle trouvait à M. de Charlus des délicatesses, une sensibilité féminines. Nous nous dîmes plus tard quand nous fûmes seuls et parlâmes tous les deux de lui, qu'il avait dû subir l'influence profonde d'une femme, sa mère, ou plus tard sa fille s'il avait des enfants. <sup>41</sup> »**

Les deux ignorent qu'il n'a pas besoin de l'influence d'une femme puisqu'il est une femme ! Le rôle du personnage de la grand-mère n'est pas seulement d'apprendre au

<sup>35</sup> CS, I, II, p. 112

<sup>36</sup> CS, I, I, p. 20.

<sup>37</sup> JF, II, p. 93.

<sup>38</sup> JF, II, p. 115.

<sup>39</sup> CS, I, I, p. 20.

<sup>40</sup> Elle trouve l'expression verbale de Jupien comparable à celle de Mme de Sévigné (*idem*). Également, elle compare l'expression de Saint-Loup à celles de Mme de Sévigné et de Mme de Beausergent, la mémorialiste que Proust a créée en s'inspirant de Mme de Boigne (JF, II, p. 94).

<sup>41</sup> JF, II, p. 121.

narrateur à aimer l'art, la nature ou le naturel, et la chose ancienne, mais aussi de le conduire à l'univers des homosexuels. C'est ce que signifie la reproduction du « Vésuve par Turner » qu'elle accroche au mur de la chambre de son petit-fils<sup>42</sup> : la lave du volcan détruit la ville de Pompéi comme le feu de ciel brûla la ville de Sodome.

Enfin, nous devons dire que c'est toujours la grand-mère qui conduit le narrateur au monde aristocratique, car, si elle n'avait pas connu Mme de Villeparisis quand elles étaient, l'une et l'autre, au Sacré-Cœur, il n'aurait pas eu l'occasion de rencontrer Saint-Loup et Charlus à Balbec et de s'installer dans l'hôtel du duc de Guermantes à Paris.

Serge Gaubert met en parallèle ce que représente la tante Léonie et ce que représente la grand-mère :

**« Les deux vieilles dames — grand-tante et grand-mère — donnent du même catéchisme deux interprétations différentes : excessive et vulgaire pour l'une, souple et sensible pour l'autre. Une voie, dialectique, s'ouvre devant le narrateur. Il faut rester fidèle à la religion de Combray puisqu'elle assure contre les risques d'un déracinement et les dangers d'une existence de pure extériorité, il faut aussi prendre liberté avec elle pour éviter de se laisser réduire à n'être jamais que le fils de son père. Une alternative : être le neveu de sa grand-tante ou le petit-fils de sa grand-mère et, s'il choisit cette deuxième définition : trahir d'abord pour se "rapatrier" ensuite. <sup>43</sup> »**

L'esthétique de la grand-mère suscite chez le narrateur le désir de connaître le monde extérieur à Combray — et de procéder à la création artistique. Quitter le paradis combraysien est une tâche urgente. Les enseignements de la grand-mère l'accompagneront.

### **Les rêves d'« un tableau de primitif »**

Tout au début de « Combray II », le narrateur compare la ville de Combray, cernée d'un trait « parfaitement circulaire » du « reste de remparts du Moyen Âge », à une ville peinte « dans un tableau de primitif<sup>44</sup> ». Que signifie le mot « primitif » ici ? On peut imaginer qu'il désigne les primitifs flamands, du fait que Proust est parti en Belgique et en Hollande en compagnie de Bertrand de Fénelon en 1902. En effet, à Bruges, ils ont visité l'« Exposition des primitifs flamands<sup>45</sup> ». Cependant, dans le catalogue de l'exposition sur Proust inaugurée à la Bibliothèque Nationale de Paris en 1999, Antoine Compagnon note qu'« aucune œuvre » exposée à Bruges « ne semble l'avoir marqué<sup>46</sup> ». Par

<sup>42</sup> CS, I, p. 40. Après son explosion de colère contre le narrateur, Charlus lui dit en ayant l'intention de le séduire : « [...] voici un arc-en-ciel de Turner qui commence à briller entre ces deux Rembrandt, en signe de notre réconciliation. » (CG, II, II, p. 850).

<sup>43</sup> Proust et le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La recherche », op. cit., p. 215.

<sup>44</sup> CS, I, II, p. 47.

<sup>45</sup> Jean-Yves Tadié, Marcel Proust, op. cit., p. 471. Le biographe signale qu'« [on] appelait alors "primitifs" les peintres antérieurs au XVI<sup>e</sup> siècle ou, en Italie, à la Renaissance. »

ailleurs, le critique signale que la dernière visite au Louvre de Proust se fait en 1904 lors de l'exposition des « Primitifs français » : dès l'ouverture, il s'y rend accompagné de Marie Nordlinger. Cela traduit l'intérêt du romancier pour le Moyen Âge et Ruskin. Il faut noter que cette exposition fut « une riposte à l'exposition des primitifs flamands que Proust avait vue à Bruges deux ans plus tôt <sup>47</sup> » et qui avait connu un succès de dimension européenne, c'est-à-dire que cette invention des « Primitifs français » fut un événement patriotique chargé de démontrer que l'art du XVe siècle en France n'est pas inférieur à l'art primitif d'Italie et de Flandre. Dans le même catalogue, Thierry Laget, pour sa part, cite la lettre suivante du romancier :

**« En ce moment, je rêve de m'acheter un jour, si j'en découvrais un pour peu de choses, d'une part un primitif vénitien, d'autre part un primitif toscan, siennois ou romain. Je n'appelle pas primitifs les peintres pas le moins du monde primitifs auxquels les gens du monde donnent ce nom, Botticelli, Mantegna, etc. que j'adore d'ailleurs. Plus modestement je pense à des peintres bien plus anciens, à Vivarini par exemple de qui posséder quelque châsse serait un motif à rêveries infinies ou à quelque peintre siennois ou romain, à un de ceux dont Ruskin attribue imperturbablement les œuvres à Taddeo Gaddi ou à Simone Memmi dans la chapelle des Espagnols, alors qu'on ne sait d'elles avec certitude qu'une chose c'est qu'elles ne sont ni de l'un ni de l'autre. Si j'étais riche, je ne chercherais pas à acheter des chefs-d'œuvre que je laisserais aux musées mais de ces tableaux qui gardent l'odeur d'une ville ou l'humidité d'une église et qui comme des bibelots contiennent autant de rêve par association d'idées qu'en eux-mêmes. <sup>48</sup> »**

Dès lors, nous comprenons ce que Proust entend par le mot « primitif » : le « tableau de primitif » est celui qui transporte l'air du temps du Moyen Âge, l'époque antérieure à la Renaissance où l'art européen — ici précisément italien — atteint son raffinement et sa maturité. On peut rappeler cette confrontation proustienne entre la *Joconde*, qui, tellement universelle, est détachée du lieu où elle a été peinte, et la *Vierge* d'Amiens, enracinée dans sa ville natale <sup>49</sup>. Pour emprunter l'expression de Thierry Laget, les peintres primitifs cités dans la lettre sont des « petits maîtres » en comparaison de Léonard de Vinci, de

<sup>46</sup> « Proust au musée », in *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque Nationale de France, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 69.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 73. Le critique cite Georges Lafenestre, conservateur des estampes du Louvre : « L'invitation, fournie par l'admirable Exposition des Primitifs flamands, à Bruges, en 1902, à une comparaison méthodique et scientifique de deux arts contemporains, fraternels et jumeaux, était trop séduisante pour qu'on s'y dérobat [...] » (*Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 176). Par ailleurs, Antoine Compagnon signale que cela a engagé une polémique qui durera jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale. Il imagine pourtant : « Il est difficile de dire si Proust fut sensible à l'enjeu historiographique que comportèrent les deux grandes expositions de Bruges et de Paris, ou aux conséquences durables qu'elles eurent sur la définition du passage du Moyen Âge à la Renaissance dans l'art européen. » (« Proust au musée », *op. cit.*, p. 176).

<sup>48</sup> Cité dans « *Le vernis d'un autre maître* », in *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, *op. cit.*, p. 26. Cette lettre écrite en 1906 est adressée à Mme Catusse, une amie de Mme Proust (*Corr*, t. II, p. 337). C'est nous qui soulignons.

<sup>49</sup> Voir CSB, p. 85-86.

Botticelli ou de Mantegna. En revanche, leurs œuvres sont susceptibles d'évoquer le temps et la terre médiévaux où elles ont été créées. C'est ce que la phrase que nous soulignons en italique suggère.

Remarquons d'ailleurs que Proust écrit non seulement que les tableaux de primitifs, authentiques, selon sa définition, l'invitent à la rêverie mais aussi qu'ils « contiennent des rêves par association d'idées ». Cela nous rappelle ce qu'il écrit dans le *Cahier 1* : « Années caractérisées par un rêve, sur < une couleur, une grappe, un coin de bois > d'autre part par un désir. Personnes sur le nom et le pays de qui on se forge des rêves, comme un livre non lu.<sup>50</sup> » Le Moyen Âge, l'âge primitif de l'Europe chrétienne — comme l'enfance est « un âge à jamais révolu de [la] vie primitive<sup>51</sup> » — est une source de rêves comme les noms propres. C'est pourquoi Proust écrit, sur la rêverie que nourrit le nom de Florence :

**« [Je ne pensais pas] aux noms comme à un idéal inaccessible mais comme à une ambiance réelle dans laquelle j'irais me plonger, la vie non vécue encore, la vie intacte et pure que j'y enfermais donnait aux plaisirs les plus matériels, aux scènes les plus simples, cet attrait qu'ils ont dans les œuvres des primitifs [...] »<sup>52</sup>**

L'expression « tableau de primitif » qui dévoile l'intention de « médiévaliser » l'unité de la ville annonce simultanément que « Combray II » est une rêverie médiévale. Le romancier souhaite que « Combray II » soit comparable aux tableaux primitifs en ce que le texte fait sentir « l'odeur » du village médiéval. Comment ses rêves sont-ils alors décrits ?

### La géographie trans-médiévale

#### L'entrelacement des âges médiévaux

Le Combray montré dans « Combray I », c'est-à-dire celui dont la mémoire volontaire du narrateur lui fournit l'image, n'est qu'une « 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. » Les autres parties de Combray restent « plongées dans la nuit<sup>53</sup> » de la mémoire. Ainsi, le romancier le décrit comme s'il n'avait ni l'étendue temporelle ni l'étendue spatiale que son unité devrait occuper. Pourtant, le Combray ressuscité par le goût d'un morceau de madeleine les récupère :

**« [...] la vieille maison grise sur la rue, où était [la] chambre [de la tante Léonie], vint [...] s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières [...] et avec la maison, la ville, depuis le matin**

<sup>50</sup> *Camets*, édition établie et présentée par Florence Calle et Antoine Compagnon, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 34.

<sup>51</sup> CS, I, I, p. 4.

<sup>52</sup> CS, III, p. 383

<sup>53</sup> CS, I, I, p. 43.

***jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. [...] 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.*** <sup>54</sup> »

Par ailleurs, « Combray I » est certes déjà marqué d'éléments médiévaux à travers la projection de la lanterne magique qui évoque *La Légende dorée*, mais il n'offre pas d'autre élément médiéval. Ainsi, la raison pour laquelle Proust commence « Combray II » en décrivant le panorama de la ville est évidente :

***« Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous y arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains, et, quand on approchait, 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 qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait ça et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif.*** <sup>55</sup> »

Combray est ici bien défini à la fois géographiquement et temporellement. D'une part, c'est une ville que l'on a construite au Moyen Âge et qui, comme beaucoup de villes de province médiévales, fut autrefois entourée et isolée des champs et des prés par les remparts. D'autre part, c'est principalement la dernière semaine avant Pâques, c'est-à-dire au commencement du printemps que le narrateur s'y rend.

La base géographique de Combray est composée selon l'archétype des villes médiévales qui se développèrent et se transformèrent en communes aux cours des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles donc à la première moitié de l'âge féodal. À cette période, les habitants (que l'on nomme « citoyens » ou « bourgeois ») s'émancipèrent progressivement de l'état de servage dans lequel le châtelain ou le clergé les maintenait. Dans l'ouvrage dirigé par Ernest Lavisse, Achille Luchaire montre que la sécurité de la ville contre les invasions normandes a été assurée par l'enceinte des murailles <sup>56</sup>. Celles-ci servent aux « bourgeois » (c'est-à-dire les habitants du bourg) à se défendre, symboliquement et effectivement, contre les attaques extérieures du roi, de l'évêque ou bien du châtelain. Il arrive aussi aux bourgeois de s'allier avec un baron laïque ou un clerc en prenant les armes. Par ailleurs, à la même époque, dans les régions de plaines (comme Combray), hors de ces remparts, les châtelains ont bâti des donjons pour raisons stratégiques.

Revenons à Combray. Dans l'histoire de Combray que le curé raconte à Léonie, on trouve le nom de Guillaume le Conquérant (XI<sup>e</sup> siècle) : avec l'aide de ce dernier, Gilbert le Mauvais a vaincu son frère Charles le Bègue <sup>57</sup>. En localisant l'origine de cette histoire

<sup>54</sup> CS, I, I, p. 47.

<sup>55</sup> CS, I, II, p. 47.

<sup>56</sup> *Les Premiers Capétiens*, le deuxième tome de *l'Histoire de France des Origines à la Révolution*, Paris, Librairie Hachette, 1980, p. 40-42. La première édition a paru en 1911.

fratricide<sup>58</sup>, le commentateur de la *Pléiade* précise que le modèle de Gilbert le Mauvais, Geoffroy de Chateaudon, a bâti le château d'Illiers en 1019. Le commentateur imagine également que le nom Charles le Bègue est un mélange des noms des rois carolingiens Louis le Bègue et Charles le Simple<sup>59</sup>. Donc, l'histoire de Combray évoque inévitablement l'époque carolingienne sanglante (en particulier le XI<sup>e</sup> siècle), antérieure à l'unification de la France par Saint Louis. À Roussainville, un donjon s'élève en témoignage du temps de guerre. Si l'on part en promenade vers Guermantes, on voit, de l'autre côté de la Vivonne, les restes du château des anciens comtes de Combray étalés dans les vastes prés ; ils constituent des preuves de la guerre entre les comtes de Combray et les sires de Guermantes ou les abbés de Martinville. Le narrateur enfant se figure qu'à partir des créneaux des tours démolies, l'arbalétrier lançait des pierres ou le guetteur surveillait « les terres vassales de Guermantes entre lesquelles Combray était enclavé<sup>60</sup> ». Plus loin, Proust écrit :

**« Et je savais [que le duc et la duchesse de Guermantes] ne portaient pas seulement le titre de duc et de duchesse de Guermantes, mais que depuis le XIV<sup>e</sup> siècle où, après avoir inutilement essayé de vaincre ses anciens seigneurs ils s'étaient alliés à eux par des mariages, ils étaient comtes de Combray, les premiers des citoyens de Combray par conséquent et pourtant les seuls qui n'y habitassent pas. »<sup>61</sup>**

L'église aussi est témoin de l'histoire du Moyen Âge, depuis les Mérovingiens et les Carolingiens jusqu'à l'époque capétienne : selon le curé, l'église primitive, bâtie par Théodebert (roi Mérovingien d'après la note de la *Pléiade*) et brûlée par Charles le Bègue, ne conserve que sa crypte. Alors, nous comprenons pourquoi Proust décrit ainsi l'édifice de l'église :

**« [...] déroband le rude et farouche XI<sup>e</sup> siècle dans l'épaisseur de ses murs, d'où il n'apparaissait avec ses lourds cintres bouchés et aveuglés de grossiers moellons que par la profonde entaille que creusait près du porche l'escalier du clocher, et, même là, dissimulé par les gracieuses arcades gothiques [...] élevant dans le ciel au-dessus de la Place, sa tour qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore ; et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne [...] »<sup>62</sup>**

La ville de Combray existe depuis l'époque où la dynastie mérovingienne régnait en

<sup>57</sup> CS, I, II, p. 104.

<sup>58</sup> Illiers, rédigé par le chanoine Joseph Marquis, doyen d'Illiers, Archives historiques du diocèse de Chartres, 1907.

<sup>59</sup> CS, I, II, p. 1150, note 3 de la page 104. Pépin l'Insensé, le père des frères renvoie aussi à l'époque carolingienne.

<sup>60</sup> CS, I, II, p. 165.

<sup>61</sup> CS, I, II, p. 170. Comme Jean de Grandsaigne le remarque, de même que les Guermantes, la châtelaine que Legrandin escorte après la messe n'habite pas à l'intérieur de Combray (*L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit., p. 104*), voir CS, I, II, p. 118.

<sup>62</sup> CS, I, II, p. 60-61.

France ; elle connut des guerres pendant l'époque carolingienne (et l'art roman) ; sous le règne de Saint Louis (XIII<sup>e</sup> siècle, donc l'époque capétienne, et l'art gothique), elle a connu l'état stable de la paix et, au niveau géographique, elle est devenue telle qu'elle est aujourd'hui. C'est ainsi que, dans « Combray II », pour décrire des détails de la ville, Proust fait souvent allusion à l'art gothique. Par exemple, le menu préparé par Françoise est « comme ces quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII<sup>e</sup> siècle au portail des cathédrales, reflétait un peu le rythme des saisons et les épisodes de la vie<sup>63</sup> » et encore, l'auge du jardin de la maison de Léonie est comparée au « font gothique<sup>64</sup> ». De ces temps passés, il ne reste que des « fragments » — comme une ville construite à travers des siècles au-dessus des ruines<sup>65</sup>. Cela ne suppose pas l'absence complète de tous les temps qui se sont écoulés sur la ville mais ils sont « cachés » ou fragmentairement emboîtés ou entrelacés. Prisonniers des ruines, ces temps d'autrefois ont l'air de supplier le narrateur de ne pas les oublier. Nous citons une autre phrase où le lecteur retrouve le nom de Saint Louis :

**« [...] même à nos premiers dimanches quand nous étions arrivés avant Pâques, [le sourire momentané de soleil] me consolait que la terre fût encore nue et noire, en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis en verre. »<sup>66</sup>**

La sollicitation des myosotis (la plante appelée aussi « ne m'oubliez pas<sup>67</sup> ») n'est pas inutile : les restes du château donnent au narrateur « fort à songer, me faisant ajouter dans le nom de Combray à la petite ville d'aujourd'hui une cité très différente, retenant mes pensées par son visage incompréhensible et d'autrefois qu'il cachait à demi sous les boutons d'or.<sup>68</sup> » La rêverie médiévale n'est pas sans engendrer la conscience de l'histoire contre l'oubli.

### La société communale, la société contre le snobisme

Constatons ensuite que la structure sociale de Combray est aussi fidèle à l'archétype des

<sup>63</sup> CS, I, II, p. 70.

<sup>64</sup> CS, I, II, p. 71.

<sup>65</sup> Luc Fraisse, en citant le texte sur les restes du château, écrit : « Encadré par deux locutions restrictives (“ne ... que” et “à peine”), surprenant parce qu’il s’applique à des blocs éboulés, et parce qu’après avoir suggéré une arête vive et des contours brisés (c’est affaire d’étymologie) le mot est adouci de façon contradictoire par la courbe régulière de “bossuant” — le fragment a ici toute sa valeur inaugurale dans le lexique de Proust [...] Image de la ruine et de l’effondrement, le fragment gardera, dans les contextes, qui vont suivre, et bien qu’adapté à une perspective fort différente, la valeur qu’il incarnait dans l’art de la Renaissance, bien connu de Proust [...] » (*Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 6).

<sup>66</sup> CS, I, II, p. 60. *C'est nous qui soulignons.*

<sup>67</sup> En anglais aussi d'ailleurs la plante s'appelle « forget-me-not ».

<sup>68</sup> CS, I, II, p. 165.

communes médiévales formé par les historiens du XIXe siècle. Comme Jean de Grandsaigne le dit, aucun paysan n'y habite<sup>69</sup> — certes, Françoise est née paysanne. La population se compose de deux groupes : le groupe des habitants que le narrateur appelle « bourgeois de Combray » (que l'on peut définir, en rapport aux grands bourgeois parisiens, comme petits bourgeois de province<sup>70</sup>) et le groupe des domestiques et des boutiquiers. Selon Jean de Grandsaigne, ces deux groupes constituent l'unité sociale, celle du peuple : « pour Combray, le "peuple" n'est pas une classe sociale, c'est toute la société ; ce sont tous les habitants qui le constituent ; ce sont tous les "combraysiens" qui en font partie.<sup>71</sup> » Selon l'*Histoire de France depuis les Origines jusqu'à la Révolution*, déjà citée plus haut, au XIe siècle, la ville de province suit un certain mouvement lié à l'industrie et au commerce et possède un marché. Chez Proust, d'une part, Combray a un marché sur la place devant l'église<sup>72</sup>, d'autre part, Roussainville en a un plus riche, où, chaque samedi, Françoise va faire ses courses, et, d'après ce que dit le curé à propos de Roussainville, « ce n'est plus aujourd'hui qu'une paroisse de fermiers, quoique dans l'antiquité cette localité ait dû un grand essor au commerce des chapeaux de feutre et des pendules.<sup>73</sup> » Par ailleurs, Achille Luchaire nous apprend qu'à l'intérieur de la société communale du Moyen Âge, la liberté et l'égalité ont été garanties dans une certaine mesure. La liberté vis-à-vis des seigneurs d'abord : l'historien nie que, dès le début de l'époque capétienne, les bourgeois en aient joui (c'est, d'après lui, une idée admise par les historiens du XIXe siècle parmi lesquels compte l'Augustin Thierry des *Lettres sur l'Histoire de France*), mais il souligne qu'avec la croissance économique, ils sont progressivement arrivés à l'obtenir. Il appelle ce mouvement « révolution communale » et y voit l'avènement de la démocratie. L'égalité ensuite : certes, elle est inconciliable avec le système féodal, mais l'esprit de l'égalité a été engendré à travers ce changement social dans les milieux bourgeois<sup>74</sup>. Par ailleurs, cette société close de Combray accomplit ce que Jean de Grandsaigne appelle « l'unanimité sociale<sup>75</sup> ». Il est vrai que les castes existent et que l'esprit féodal est toujours vivant, mais, au sein de chaque classe (celle des bourgeois et celle des domestiques), l'égalité et la liberté sont réalisées dans une certaine mesure.

Ainsi, il nous semble que toute son érudition sur le Moyen Âge sert au romancier à

<sup>69</sup> *L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit.*, p. 104.

<sup>70</sup> Le narrateur le dit : « je [...] n'étais qu'un petit bourgeois de Combray au temps où [la duchesse de Guermantes] venait à la messe de mariage de Mlle Percepied [...] » (*TR*, p. 585).

<sup>71</sup> *L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit.*, p. 104.

<sup>72</sup> *CS, I, II*, p. 64 et 123.

<sup>73</sup> *CS, I, II*, p. 103.

<sup>74</sup> Achille Luchaire, *Les Premiers capétiens, op. cit.*, p. 354-372.

<sup>75</sup> *L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit.*, p. 104.

élaborer les aspects médiévaux de la géographie et de la société de Combray. Il est vrai que le souvenir d'Illiers est présent dans la *Recherche*. Pourtant, il ne faudra pas oublier que Proust a eu plusieurs fois l'occasion de connaître la géographie de la ville typiquement médiévale : l'étude de l'art religieux de l'époque, la traduction de Ruskin et les voyages pour visiter les cathédrales préférées de ce dernier<sup>76</sup>. En effet, à partir de sa première crise d'asthme qu'il a eue en 1881, il n'est allé à Illiers qu'une fois, lors des funérailles de sa tante Élisabeth Amiot, en 1886. Anne Borel n'a pas tort de dire ceci en confrontant l'Illiers réel, et le Combray fictif : d'une part, « la géographie de Marcel Proust n'obéit qu'à des données personnelles, subjectives, sensibles. [...] Les données géographiques qui paraissent organiser l'espace du roman sont de pures métaphores, le roman lui-même ne renvoyait qu'à sa propre image, à sa propre structure, à sa propre création. » La critique ajoute : « Comme les personnages, cependant, la géographie et les paysages, constamment présents, participent à l'économie du roman. Ils y jouent un grand rôle, voire des rôles, spécifiques.<sup>77</sup> » Pourtant, il nous semble certain qu'en se référant aux recherches historiques de son époque, Proust compose la ville de Combray, comme Jean de Grandsaigne l'imagine. D'abord, il s'est passionné pour la lecture des livres d'Augustin Thierry. Certes, ce dernier fait partie de la génération antérieure aux historiens de l'époque comme Ernest Lavisse, mais dans cette idéalisation du Moyen Âge qui s'est accomplie au cours du XIXe siècle, il a joué un certain rôle. Proust lit les *Lettres sur l'Histoire de France* en 1903 et, dans une lettre, il écrit justement, à propos de l'opposition entre les bourgeois et les aristocrates ou bien les clercs : « ces pauvres bourgeois et paysans enthousiastes eurent à souffrir du clergé et de l'aristocratie, particulièrement à Vézelay<sup>78</sup> ». Ensuite, nous pouvons supposer qu'il a lu certains ouvrages de Lavisse, car deux lettres que sa mère lui a adressées nous apprennent qu'elle en a été une lectrice passionnée<sup>79</sup>, il faut d'ailleurs prendre en compte la notoriété de cet historien<sup>80</sup>.

Or, Jean de Grandsaigne souligne que l'idée qu'au Moyen Âge la liberté et l'égalité ont été acquises par les bourgeois communaux n'est qu'un mythe sous-tendu par deux

<sup>76</sup> Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 21-28.

<sup>77</sup> « Les plaines du temps perdu », in *BSAMP*, n° 43, 1993, p. 120.

<sup>78</sup> *Corr.*, t. III, p. 432. La lettre est datée du 26 octobre 1903 et adressée à Mme de Noailles. De même que l'abbaye de Jumièges, celle de Vézelay est l'un des modèles de l'église de Combray. Voir Françoise Chenet-Faugeras, « Du côté de Jumièges... », in *BIP*, n° 31, 2000, p. 143.

<sup>79</sup> L'une est écrite en 1890 (*Corr.*, t. I, p. 138-139) et l'autre en 1892 (*ibid.*, p. 180-181). On sait que le livre qu'elle a lu en 1892 est *La jeunesse du Grand Frédéric*, qui porte donc sur l'histoire de Prusse. Elle l'apprécie davantage que *Le Banquet* à la rédaction duquel son fils participe : « Ce matin j'ai lu un Lavisse — ancien — sur la jeunesse du grand Frédéric dont n'en déplaît à Loup, toutes les gammes chromatiques du *Banquet* n'eussent pu me distraire. » Quant à l'autre, on ne sait son titre. Elle dit simplement : « Moi je me trouve contente avec Lavisse et suis toute prête à y faire succéder Michelet (mais pas deux soleils à la fois). »

<sup>80</sup> Voir Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust, op. cit.*, p. 31-35. Lavisse est l'un des fondateurs de la *Revue de Paris*, dont Fernand Gregh, l'ami de Proust, fut secrétaire de rédaction.

conceptions, celle de « Peuple » et celle de « Démocratie ». Les historiens bourgeois de la seconde moitié du XIXe siècle (c'est-à-dire après la Révolution de 1848) et du début du XXe siècle l'ont créée pour justifier la Révolution bourgeoise et le système industriel et capitaliste. Signalons qu'Achille Luchaire utilise le mot « révolution » et le mot « démocratie », pour expliquer ce qu'était le mouvement communal, il met également en rapport le peuple rebelle du Moyen Âge avec les socialistes ou le mouvement socialiste du XIXe siècle. D'après Jean de Grandsaigne, Proust ne trouve pas ce mythe vraisemblable, mais il s'en sert pour souligner l'aspect euphorique de l'enfance à travers les métaphores liées au Moyen Âge. Le critique démontre d'ailleurs que l'affrontement des classes n'est pas absent de la société combraysienne, quoiqu'elle soit décrite en apparence comme une société égalitaire<sup>81</sup>. C'est ce que suggère l'épisode de la fille de cuisine : elle est harcelée et chassée par Françoise<sup>82</sup>.

Pourtant, il faut comprendre qu'en décrivant l'univers de la bourgeoisie de Combray, Proust essaie de mettre en parallèle les Combraysiens et les bourgeois parisiens. Alors que ces derniers sont plus ou moins arrivistes, les autres choisissent de rester petits bourgeois de province.

Voyons Swann, l'oncle Adolphe, Legrandin et même le père du narrateur. Ils sont certes de Combray mais ils sont Parisiens. Tous sont plus ou moins snobs<sup>83</sup>. De ce point de vue, comme Serge Gaubert le remarque en opposant Paris à Combray qu'il définit comme terre maternelle, chez Proust, Paris est avant tout un « théâtre cruel<sup>84</sup> » de mondains. Voyons comment après la mort de son père, Gilberte récompense l'amour paternel : elle cherche à cacher son origine juive en effaçant le nom de « Swann<sup>85</sup> » quand elle appose sa signature. Est-ce que cette profanation suscite un certain plaisir pervers chez elle comme dans le cas de Mlle Vinteuil qui se sert d'une photographie de

<sup>81</sup> Nous reviendrons sur ce sujet dans la deuxième partie.

<sup>82</sup> *L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit.*, p. 119-135.

<sup>83</sup> Jean de Grandsaigne écrit à propos du snobisme du père du narrateur : « [...] à Combray, Legrandin n'est pas seul à être snob ; le père du héros l'est aussi. Et n'est-ce d'ailleurs pas pour cela, parce qu'il connaît si bien les symptômes de la maladie du snobisme, que le père est le premier à les découvrir chez Legrandin ? [...] à Paris, le père adorera Norpois et s'enorgueillira de recevoir Cottard. » (*Ibid.*, p. 141).

<sup>84</sup> *Proust et le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche », op. cit.*, p. 205.

<sup>85</sup> Un jour, il lui arrive, étant obligée de préciser le nom de son père non pas adoptif (Forcheville) mais véritable (Swann), de prononcer « Svann » au lieu de « Souann » (*AD, II*, p. 165). Par ailleurs, elle essaie de signer « G. S. Forcheville » : « Gilberte préférait que les journaux l'appelassent Mlle de Forcheville. Il est vrai que pour les écrits dont elle avait elle-même la responsabilité, ses lettres, elle ménagea quelque temps la transition en signant G. S. Forcheville. La véritable hypocrisie dans cette signature était manifestée par la suppression bien moins des autres lettres du nom de Swann que de celles du nom de Gilberte. En effet en réduisant le prénom innocent à un simple G, Mlle de Forcheville semblait insinuer à ses amis que la même amputation appliquée au nom de Swann n'était due aussi qu'à des motifs d'abréviation. Même elle donnait une importance particulière à l'S, et en faisant une sorte de longue queue qui venait barrer le G, mais qu'on sentait transitoire et destinée à disparaître comme celle qui, encore longue chez le singe, n'existe plus chez l'homme. » (*Ibid.*, p. 166-167).

son père défunt pour le rite sadique ? La réponse sera négative. Ce n'est que le snobisme qui la pousse. Sa conduite est justement le contraire de celle de Mlle Vinteuil qui, en restant à Montjouvain, consacre sa vie, en aidant sa bien-aimée, à déchiffrer la partition du Septuor que son père a laissée illisible. Il va sans dire que ce travail bien difficile est lié au souhait d'expié les péchés qu'elle a commis auprès de son pauvre père et de le ressusciter<sup>86</sup>. Gilberte n'en a pas l'intention :

**« [...] je ne pouvais m'empêcher de penser à [Mlle de Forcheville] avec désolation. Quoi ? fille de Swann, qu'il eût tant aimé voir chez les Guermantes [...]. Mais quand à cette fille Swann disait parfois, en la serrant contre lui et en l'embrassant : "C'est bon, ma chérie, d'avoir une fille comme toi ; un jour, quand je ne serai plus là, si on parle encore de ton pauvre papa, ce sera seulement avec toi et à cause de toi", Swann, en mettant ainsi pour après sa mort un craintif et anxieux espoir de survivance dans sa fille, se trompait [...] »<sup>87</sup>**

Le snobisme produit un effet infernal dans un sens différent de celui qui est causé par le sadisme. Rappelons que le narrateur considère le sadisme de Mlle Vinteuil comme un fruit de son cœur véritablement vertueux<sup>88</sup>. Le snobisme de Gilberte se définit par l'envie de cacher son origine, envie qu'elle partage avec le narrateur :

**« [...] autrefois j'avais cru me diminuer aux yeux de Mme de Guermantes en avouant la petite situation que ma famille occupait à Combray. Je me demandai si elle n'avait pas été révélée aux Guermantes et à M. de Charlus, soit par Legrandin, ou Swann, ou Saint-Loup, ou Morel. Mais cette prétention même était moins pénible pour moi que des explications rétrospectives. Je souhaitai seulement que M. de Charlus ne parlât pas de Combray. »<sup>89</sup>**

De même, de peur d'être mal vu par la duchesse de Guermantes, le narrateur souhaite qu'elle ignore que sa famille est de Combray (rappelons qu'au XIVe siècle, Combray s'est assujéti aux Guermantes après l'affrontement). Cette crainte n'est pas très loin de celle que Morel a éprouvée. Ce dernier cache la classe d'où il vient pour réussir dans le beau monde et dans celui de la musique. Monter à Paris peut impliquer l'abandon du pays natal, cela fut un phénomène social au XIXe siècle. C'est le cas d'Adrien Proust, le père de Marcel.

Les vrais citoyens de Combray ignorent cette nécessité de cacher l'origine. Ce serait inutile parce que tous se connaissent<sup>90</sup>. L'idée d'ascension sociale ou mondaine est

<sup>86</sup> Pr., p. 765-766. Lors de la mort de Vinteuil, la mère du narrateur le prédira à son insu, en pensant au destin du musicien et à l'œuvre qu'il a laissée inachevée : « Pauvre M. Vinteuil, disait ma mère, il a vécu et il est mort pour sa fille, sans avoir reçu son salaire. Le recevra-t-il après sa mort et sous quelle forme ? Il ne pourrait lui venir que d'elle. » (CS, I, II, p. 158).

<sup>87</sup> AD, II, p. 171.

<sup>88</sup> CS, I, II, p. 162.

<sup>89</sup> TR, p. 373.

<sup>90</sup> « On connaissait tellement bien tout le monde, à Combray, bêtes et gens, que si ma tante avait vu par hasard passer un chien "qu'elle ne connaissait point", elle ne cessait d'y penser et de consacrer à ce fait incompréhensible ses talents d'induction et ses heures de liberté. » (CS, I, II, p. 57).

absente de la ville provinciale qui se montre une communauté fermée.

Remarquons que, même pour les « snobs », elle peut être le lieu où l'on retourne au bout de la réussite. Après son succès mondain, le résultat de son mariage avec Saint-Loup, Gilberte se retire à Tansonville. Le cas de M. de Bréauté est différent car c'est la dégradation de sa situation mondaine qui lui impose sa retraite :

**« “Ah ! Bréauté”, s’écria Mme de Guermantes en s’adressant à moi, “vous vous rappelez ça, comme c’est vieux, comme c’est loin ! Eh bien, c’était un snob. C’était des gens qui habitaient près de chez ma belle-mère. [...]” [...] Les amitiés, les opinions de Mme de Guermantes s’étaient tant renouvelées depuis ce moment-là qu’elle considérait rétrospectivement son charmant Babal comme un snob. D’autre part, il ne se trouvait pas seulement reculé dans le temps, mais, chose dont je ne m’étais pas rendu compte quand à mes débuts dans le monde je l’avais cru une des notabilités essentielles de Paris, [...] il avait lui aussi sa marque provinciale, il était un voisin de campagne de la vieille duchesse, avec lequel la princesse des Laumes s’était liée comme tel. Pourtant ce Bréauté, dépouillé de son esprit, relégué dans des années si lointaines qu’il datait (ce qui prouvait qu’il avait été entièrement oublié depuis par la duchesse) et dans les environs de Guermantes, était, ce que je n’eusse jamais cru le premier soir à l’Opéra-Comique quand il m’avait paru un dieu nautique habitant son antre marin, un lien entre la duchesse et moi, parce qu’elle se rappelait que je l’avais connu, donc que j’étais son ami à elle [...]”<sup>91</sup> »**

Bréauté, qui est des environs de Guermantes, c'est-à-dire de ceux de Combray (il est voisin de campagne de Swann autant que des Guermantes), devient, grâce à son esprit, l'un des personnages brillants dans le faubourg Saint-Germain, et retourne à son village. Il faut noter que le narrateur considère cette retraite à la fois comme le « recul dans le temps » et comme la retraite géographique, c'est-à-dire le retour au pays d'origine. Ainsi, pour la duchesse, Bréauté est redevenu un snob des environs de Combray qui, pour elle, est un pays d'origine très lointain dans le double sens — temporel et spatial. Ultérieurement, nous verrons que Proust présente le vieillissement de quelques personnages comme un retour au premier âge. Par ailleurs, chez d'autres personnages vieillissants, les traits héréditaires deviennent explicites. Cela est considéré par le narrateur comme un retour à l'état d'origine. C'est aussi le vieillissement, c'est-à-dire l'« action destructrice du Temps<sup>92</sup> », qui est la raison de la retraite de Bréauté. Pour lui, comme pour Gilberte, Combray est le lieu où retourner au bout du voyage dans le faubourg Saint-Germain. Pierre Zima écrit : « *Au point de vue du snob déçu*, Combray représente donc le monde idéal, l'asile du rêve, constamment menacé dans la vie adulte, par la confrontation avec la réalité.<sup>93</sup> » Dans *La Chartreuse de Parme*, le château de Brianta

<sup>91</sup> TR, p. 584-586.

<sup>92</sup> TR, p. 508.

<sup>93</sup> *Le Désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1973, p. 47. C'est le critique qui souligne. Il relève, comme exemple, la lassitude causée par la vie mondaine que Legrandin éprouve après que le mariage entre son neveu et la fille adoptive de Charlus lui ait apporté la réussite mondaine. Par ailleurs, le narrateur remarque également une jeune femme élégante qui s'est retirée à Combray (CS, I, II, p. 168).

sur le lac de Côme joue le même rôle pour Gina : « Là, se disait-elle, je trouverai le repos, et, à mon âge, n'est-ce pas le bonheur ? (Comme elle avait trente et un ans elle se croyait arrivée au moment de la retraite.) Sur ce lac sublime où je suis née, m'attend enfin une vie heureuse et paisible. » Il en sera de même du narrateur de la *Recherche*. Mais cela lui arrivera dans la réminiscence et l'écriture.

Ainsi, on peut dire qu'il existe deux types de Combraysiens : premièrement, de vrais citoyens qui ignorent le snobisme et restent au pays en acceptant d'être petits bourgeois de province ; deuxièmement, des arrivistes qui montent à Paris, avec une ambition plus ou moins mondaine. Les premiers reprochent aux seconds d'avoir dévié de la morale bourgeoise, c'est-à-dire de la morale formée par la petite bourgeoisie de Combray : ils transgressent inévitablement la loi hiérarchique. On peut facilement illustrer cela par le jugement que porte la grand-tante sur Swann : elle le considère comme socialement dégradé, sachant qu'il fréquente les aristocrates<sup>94</sup>. Au fil des années, le narrateur lui-même subira ce genre de blâme, notamment lors de ses malheureuses spéculations boursières :

**« On le sut d'ailleurs à Combray dans ce qui restait de notre famille et de nos relations, et comme on savait que je fréquentais le marquis de Saint-Loup et les Guermantes, on se dit : "Voilà où mènent les idées de grandeur." On y eût été bien étonné d'apprendre que c'était pour une jeune fille d'une condition aussi modeste qu'Albertine, presque une protégée de l'ancien professeur de piano de ma grand-mère, Vinteuil, que j'avais fait ces spéculations. D'ailleurs dans cette vie de Combray où chacun est à jamais classé dans les revenus qu'on lui connaît comme dans une caste indienne, on n'eût pu se faire une idée de cette grande liberté qui régnait dans le monde des Guermantes où on n'attachait aucune importance à la fortune, où la pauvreté pouvait être considérée comme aussi désagréable, mais comme nullement plus diminuante, comme n'affectant pas plus la situation sociale, qu'une maladie d'estomac. Sans doute se figurait-on au contraire à Combray que Saint-Loup et M. de Guermantes devaient être des nobles ruinés, aux châteaux hypothéqués, à qui je prêtais de l'argent [...] »<sup>95</sup>**

Les Combraysiens n'aiment pas les aristocrates, ni celui qui les fréquente. La communauté petite-bourgeoise de Combray est euphorique pour les habitants à moins qu'ils ne transgressent ses règles hiérarchiques et morales. Swann commet deux erreurs : la fréquentation des aristocrates (l'erreur au niveau hiérarchique) et le mariage avec une cocotte (l'erreur au niveau moral<sup>96</sup>). Mais elles ne sont pas impardonnables relativement à celle de Mlle Vinteuil. La faute de celle-ci rend infernales les dernières années de son père. Par conséquent, bien que ce dernier se soit comporté avec dureté envers Swann parce qu'il a épousé Odette, une fois que sa propre fille a noué une relation homosexuelle avec une femme, il change de jugement au sujet de Swann. Selon le narrateur,

<sup>94</sup> « [...] quelqu'un qui choisissait ses fréquentations en dehors de la caste où il était né, en dehors de sa "classe" sociale, subissait [aux] yeux [de la grand-tante] un fâcheux déclassement. » (CS, I, I, p. 21).

<sup>95</sup> AD, III, p. 219.

<sup>96</sup> Rappelons que la brouille entre la famille du narrateur et l'oncle Adolphe intervient lorsque ce dernier présente une cocotte à son neveu (CS, I, II, p. 78).

l'homosexualité n'est qu'« une de ces situations qu'on croit à tort être l'apanage exclusif du monde de la bohème ». Mais comme Vinteuil ne sait se délivrer du « jugement d'ordre social » qu'il « portait exactement comme l'eût fait l'habitant de Combray qui lui eût été le plus hostile », il se sent condamné<sup>97</sup>. À la fin, le sentiment de déshonneur le tuera. Aussi faut-il dire que l'égalité et la liberté ne sont garanties pour les habitants qu'à condition qu'ils respectent les tabous. Aussi René Girard a-t-il raison de dire que « Combray est une culture fermée, au sens ethnologique du terme<sup>98</sup> ». La raison pour laquelle Proust utilise le mot « caste » afin d'expliquer les idées sociales des Combraysiens est évidente<sup>99</sup>.

Pourtant, les Combraysiens n'excluent ni Swann ni Vinteuil ni sa fille, ils peuvent rester habitants de la ville, alors que Mme Verdurin persécute et chasse effectivement de son salon Swann et, plus tard, Charlus, en les jugeant « ennuyeux ». Est-ce que cela veut dire que, malgré tout, Combray demeure paradisiaque ? Il ne peut l'être que dans l'imagination d'un enfant, protégé par sa famille et ainsi irresponsable de toute la réalité, ce qu'est le narrateur enfant, comme le dit Pierre Zima<sup>100</sup>. Proust dirait que ce sont des « années caractérisées par un rêve<sup>101</sup> ». À travers tous les événements qui s'y déroulent, il apprend quel sera le monde vers lequel il se dirige. Voyons ce qu'il dit à propos de la taquinerie par laquelle la grand-tante tourmente la grand-mère, en faisant prendre un verre de cognac au mari de cette dernière alors que les liqueurs lui sont interdites :

**« Ce supplice que lui infligeait ma grand-tante, le spectacle des vaines prières de ma grand-mère et de sa faiblesse, vaincue d'avance, essayant inutilement d'ôter à mon grand-père le verre à liqueur, c'était de ces choses à la vue desquelles on s'habitue plus tard jusqu'à les considérer en riant et à prendre le parti du persécuteur assez résolument et gaiement pour se persuader à soi-même qu'il ne s'agit pas de persécution ; elles me causaient alors une telle horreur, que j'aurais aimé battre ma grand-tante. Mais dès que j'entendais : “Bathilde, viens donc empêcher ton mari de boire du cognac !” déjà homme par la lâcheté, je faisais ce que nous faisons tous, une fois que nous sommes grands, quand il y a devant nous des souffrances et des injustices : je ne voulais pas les voir ; je montais sangloter tout en haut de la maison à côté de la salle d'études, sous les toits, dans une petite pièce sentant l'iris [...] <sup>102</sup> »**

<sup>97</sup> CS, I, II, p. 145-148. En remerciant Swann de sa gentillesse envers lui et sa fille, Vinteuil montre son appréciation pour lui en s'adressant à la famille du narrateur : « Quel homme exquis ! Quel malheur qu'il ait fait un mariage tout à fait déplacé. » (*Ibid.*, p. 147).

<sup>98</sup> « Les mondes proustiens », in *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1961, p. 221.

<sup>99</sup> À cet égard, Marie Miguët-Ollagnier étudie le livre écrit par le père de Proust après son voyage de mission sanitaire en Inde et démontre que l'emploi du mot « caste » pour décrire la société ethnologiquement fermée de Combray est un clin d'œil du souvenir de son père (« Adrien et Marcel Proust devant l'anthropologie et l'ethnologie », in *Littérature et médecine*, 1999, p. 185-195).

<sup>100</sup> *Le Désir du mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, op. cit., p. 44-48.

<sup>101</sup> *Carnets*, op. cit., p. 34, déjà cité.

L'enfance du narrateur décrite dans « Combray I » et « Combray II » forme déjà la première étape de son apprentissage dans le monde. Notons que l'histoire de Combray comporte déjà toutes les matières primordiales de la *Recherche* : la perversion, la judéité, le snobisme, l'amour, l'art... La vision de l'univers que Combray lui donne décidera de son avenir. Car Combray, c'est une réserve de rêves et une source de désirs.

### Géographie chrétienne

Les Combraysiens sont-ils croyants ? Françoise, au moins, l'est d'une manière médiévale. Dans la description des sculptures de Saint-André-des-Champs, Proust le souligne : les sujets traités sont « représentés comme ils [peuvent] l'être dans l'âme de Françoise.<sup>103</sup> » Ainsi, les sculptures transmettent « les notions que l'artiste médiéval et la paysanne médiévale (survivant au XIXe siècle) avaient de l'histoire ancienne ou chrétienne » qu'ils tiennent « non des livres, mais d'une tradition à la fois antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, méconnaissable et vivante<sup>104</sup> ». Il va de soi ici que « la paysanne médiévale » qui survit au XIXe siècle est Françoise, elle est une incarnation de la tradition moyenâgeuse<sup>105</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas seulement Françoise que les sculptures évoquent, mais aussi Théodore. Celui-ci ressemble physiquement à des personnages bibliques sculptés. Son âme aussi correspond à celle qui est incarnée par la façade de l'église et partage avec Françoise la même « bonhomie » :

**« [...] ce garçon [...] était tellement rempli de l'âme qui avait décoré Saint-André-des-Champs et notamment des sentiments de respect que Françoise trouvait dus aux "pauvres malades", à "sa pauvre maîtresse", qu'il avait pour soulever la tête de ma tante sur son oreiller la mine naïve et zélée des petits anges des bas-reliefs [...] »<sup>106</sup>**

D'ailleurs, une fille du pays aussi évoque ces statues médiévales :

**« [...] une sainte avait les joues pleines, le sein ferme [...] l'air valide, insensible et courageux des paysannes de la contrée. Cette ressemblance qui insinuait dans la statue une douceur que je n'y avais pas cherchée, était souvent certifiée par quelque fille des champs [...] dont la présence [...] semblait destinée à permettre, par une confrontation avec la nature, de juger de la vérité de l'œuvre d'art. »<sup>107</sup>**

Ce texte aura un écho dans *Sodome et Gomorrhe*. C'est Charlus qui est chrétien à la

<sup>102</sup> CS, I, I, p. 12

<sup>103</sup> CS, I, II, p. 149. Proust écrit ensuite : « Le sculpteur avait aussi narré certaines anecdotes relatives à Aristote et à Virgile de la même façon que Françoise à la cuisine parlait volontiers de saint Louis comme si elle l'avait personnellement connu [...] » (*idem*).

<sup>104</sup> *Idem*.

<sup>105</sup> Proust décrit le profil de Françoise « comme une statue de sainte dans sa niche » (CS, I, II, p. 52).

<sup>106</sup> CS, I, II, p. 149.

<sup>107</sup> CS, I, II, p. 150. Proust insiste sur l'inspiration des artistes médiévaux, fondée sur la réalité qui les entourait dans leur vie quotidienne.

façon médiévale :

**« [...] le baron était non seulement chrétien [...] mais pieux à la façon du Moyen Âge. Pour lui, comme pour les sculpteurs du XIIIe siècle, l'Église chrétienne était, au sens vivant du mot, peuplée d'une foule d'êtres, crus parfaitement réels : prophètes, apôtres, anges, saints personnages de toute sorte, entourant le Verbe incarné, sa mère et son époux, le Père éternel, tous les martyrs et docteurs, tels que leur peuple en plein relief se presse au porche ou remplit le vaisseau des cathédrales. Entre eux tous M. de Charlus avait choisi comme patrons intercesseurs les archanges Michel, Gabriel et Raphaël, avec lesquels il avait de fréquents entretiens pour qu'ils communiquassent ses prières au Père éternel, devant le trône de qui ils se tiennent. <sup>108</sup> »**

Certes, la croyance « à la façon du Moyen Âge » chez Françoise change de gamme chez Charlus — de la tradition populaire à l'érudition — cependant, l'essentiel est identique : dans leur cœur, les personnages bibliques ou saints sont vivants et réels, ils ne doutent pas de leur existence. On pourrait ici se demander quel est le destin de cette foi pieuse au XXe siècle, trouvée chez un aristocrate et une paysanne et survivante au XIXe siècle. D'autant plus que Mme Cottard prend Charlus pour un Juif fanatique, alors qu'il est en réalité fanatiquement chrétien : « On m'a appris que [ma religion] était la vraie <sup>109</sup> », déclare-t-il. Dans une république laïque, on doit déclarer comme Mme Cottard : « Je ne sais pas si vous êtes de mon avis, [...] mais je suis très large d'idées et selon moi, pourvu qu'on les pratique sincèrement, toutes les religions sont bonnes. Je ne suis pas comme les gens que la vue d'un... protestant rend hydrophobes. » Le malentendu entre Charlus et la femme du médecin fait d'ailleurs rire le narrateur <sup>110</sup> parce qu'il constate qu'un homme pieux comme Charlus est définitivement démodé après l'affaire Dreyfus et au temps de la séparation de l'Église et de l'État. Nous aurons ultérieurement l'occasion d'y revenir.

Combray est marqué d'une chrétienté médiévale. La personnalité cruelle de Françoise est expiée grâce à sa bonté chrétienne. Or, quand une croyance est partagée, la société échappe à l'individualisme <sup>111</sup>. La chrétienté sous-entend le caractère solide et fermé de la société combraysienne — au moins celle des domestiques <sup>112</sup>. On peut l'observer aussi au niveau symbolique dans la géographie combraysienne : l'extérieur de Combray est décrit comme un pays païen.

<sup>108</sup> SG, II, III, p. 427-428.

<sup>109</sup> SG, II, III, p. 427.

<sup>110</sup> SG, II, III, p. 427-428.

<sup>111</sup> Selon Paul Bourget, l'individualisme désolidarise la société qui a besoin d'autant d'énergie de toutes ses composantes que d'ordre et de hiérarchie (*Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1895). À ce propos, voir Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, p. 31.

<sup>112</sup> Le narrateur et ses parents sont dépourvus des qualités combraysiennes car ils sont Parisiens. En analysant la philosophie de Combray, Vincent Descombes définit le narrateur comme un Parisien individualiste d'où le malentendu perpétuel et réciproque entre lui et Françoise. Nous le verrons ultérieurement.

Le clocher de l'église domine le village, un calvaire aussi surplombe secrètement Combray dans ses collines. Dans la phase de la genèse de « Combray », le calvaire est plus explicite que dans le texte définitif. Il est chargé de signification symbolique, la culpabilité et la sexualité :

**« Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce [...] servit longtemps de refuge à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté. De là, le jour, on voyait au loin le clocher de Pinsonville et même le soir, on distinguait confusément, tout près < de > la maison, les rondes collines, appelées Collines du Calvaire à cause d'un Calvaire qui se dressait autrefois sur l'une d'elles au-dessus d'un vaste étang, [...] et mes larmes redoublaient parce que je comparais les souffrances de ma grand-mère à la Passion du Sauveur. <sup>113</sup> »**

Si l'on peut penser qu'il s'agit ici de sexualité et de culpabilité, c'est par le contexte : la pièce dont il s'agit ici est le cabinet de l'oncle Adolphe, destiné au plaisir solitaire ; la souffrance de la grand-mère est celle qu'elle éprouve en voyant son mari prendre un verre de cognac. Par ailleurs, l'évocation de la crucifixion nous intéresse pour deux raisons. D'abord, rappelons que Michelet définit l'art médiéval comme la représentation de la Passion <sup>114</sup>. Ainsi, l'existence du Calvaire et la comparaison entre la grand-mère et le Christ crucifié servent à la « médiévalisation » de Combray. Ensuite, notons que la famille du narrateur s'en va à Combray pour passer les vacances de Pâques, selon le texte définitif, elle se promène le samedi (samedi saint ?) dans les alentours de la ville : « mon père, par amour de la gloire, nous faisait faire par le calvaire une longue promenade <sup>115</sup> ». Au retour, le narrateur voit les bois du Calvaire, empourprés par le soleil couchant qui se reflète sur l'étang <sup>116</sup>. Il est clair qu'en décrivant la promenade, Proust fait allusion à la crucifixion et à la résurrection du Christ, comme si Combray était Jérusalem.

Pourtant, ce n'est pas la plus forte raison pour laquelle la thématique du calvaire nous intéresse. Remarquons que, dans le texte définitif, le mot « calvaire » est inscrit dans le contexte de l'aller-retour en promenade vers Méséglise ou Guermantes. Le mot « calvaire » détermine le seuil de Combray, univers chrétien, car le narrateur enfant imagine que le monde extérieur est le monde païen. En effet, le viaduc de la voie ferrée sépare l'univers chrétien et l'univers païen :

**« Parfois nous allions jusqu'au viaduc, dont les enjambées de pierre**

<sup>113</sup> CS, I, I, p. 1095-1096, variante a de la page 12. Pinsonville est le futur Roussainville. Geneviève Henrot imagine la raison pour laquelle Proust a supprimé ce texte : « L'avant-dernier état du texte exprimait encore parfaitement l'affrontement des deux thèmes, Éros par ses rondes collines, et Thanatos par son Calvaire et la Passion du Sauveur, dans cette arène du paysage qui a sans doute paru trop immédiatement lisible à l'auteur : la condamnation de victimes consentantes qui invoquent la rédemption d'autrui au prix d'un fatal supplice. » (Délits / délivrance. Thématique de la mémoire proustienne, Padova, Cleup Editrice, 1991, p. 175.

<sup>114</sup> Voir Histoire de France, Livres X à XVII, in Œuvres complètes, t. VI, Paris, Éditions Flammarion, 1978, p. 39-48.

<sup>115</sup> CS, I, II, p. 113.

<sup>116</sup> CS, I, II, p. 131.

***commençaient à la gare et me représentaient l'exil et la détresse hors du monde civilisé parce que chaque année en venant de Paris, on nous recommandait de faire bien attention, quand ce serait Combray, de ne pas laisser passer la station, d'être prêts d'avance car le train repartait au bout de deux minutes et s'engageait sur le viaduc au-delà des pays chrétiens dont Combray marquait pour moi l'extrême limite.*** <sup>117</sup> »

Le narrateur enfant considère le viaduc qui forme la délimitation de la ville comme la frontière entre l'univers chrétien et occidental et l'univers extérieur. Qu'est-ce que cette distinction entre dedans et dehors, entre chrétien civilisé et païen signifie ? Il s'agit de l'interdiction de pénétrer dans le monde situé hors de Combray.

L'enfant est protégé de toutes les déviations morales. Comme Geneviève Henrot le remarque, Proust oppose le monde familial, « dépositaire du surmoi, de la loi, de l'interdiction, du refus » au monde extérieur, « naturel (fleur) et primitif (donjon) <sup>118</sup> » (ici, la fleur est celle du jardin de Swann, le donjon celui de Roussainville), car les deux symbolisent la sexualité. En effet, les endroits composant Méséglise — Monjouvain, Roussainville, Saint-André-des-Champs et Tansonville — sont plus ou moins liés à la naissance du désir chez le narrateur.

En emmenant le narrateur du côté de Méséglise, le père et le grand-père lui interdisent de contempler le jardin de Swann à Tansonville de peur de lui permettre d'entrevoir Odette, ancienne cocotte, et Charlus qu'ils prennent à tort pour son amant. Remarquons ici que le parc de Swann est décrit avec un mélange entre religion chrétienne et religion musulmane. Les fleurs couvrant la haie du jardin sont comparées à « une suite de chapelles », le rosier a « une parure de fête — de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses ». Ainsi, le narrateur le considère comme l'« arbuste catholique et délicieux <sup>119</sup> ». Cette « parure de fête » est curieusement de style rococo, peut-être Proust fait-il allusion à Watteau : la vie obscure d'Odette n'évoque-t-elle pas à Swann des études de Watteau <sup>120</sup>, considéré par Proust comme le premier peintre qui ait représenté « l'amour moderne <sup>121</sup> » ? La volupté d'une infidèle est secrètement suggérée. Dans le texte suivant, Proust utilise des images orientales pour décrire le parc de Swann, de même que des images gothiques ou médiévales :

***« Avant [d'] arriver [à Méséglise], nous rencontrions, venue au-devant des étrangers, l'odeur de ses lilas. [...] Quelques-uns, à demi cachés par la petite maison en tuiles appelée maison des Archers, où logeait le gardien, dépassaient son pignon gothique de leur rose minaret. Les Nymphes du printemps eussent semblé vulgaires, auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin***

<sup>117</sup> CS, I, II, p. 113.

<sup>118</sup> Délits / délivrance. Thématique de la mémoire proustienne, op. cit., p. 139.

<sup>119</sup> CS, I, II, p. 136.

<sup>120</sup> CS, II, p. 236.

<sup>121</sup> « Essais et articles », in CSB, p. 667.

**français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse.** <sup>122</sup> »

Trois oppositions entre occident et orient peuvent être notées : pignon gothique / rose minaret, Nymphes du printemps / jeunes houris, jardin français / miniatures de la Perse. Les fleurs de lilas, des beautés célestes musulmanes, s'épanouissent au sein du jardin à la française. Pour emprunter le terme de Dominique Jullien, le motif oriental (lilas) est « encastré » dans l'unité française (jardin) <sup>123</sup>. Faut-il dire plutôt qu'ils ont l'air triomphants ? Car ils dépassent le « pignon gothique de leur rose minaret ». D'une part, plus que les aubépines, les lilas exhalent un parfum fort voluptueux ; d'autre part, on ne peut nier que Proust a un goût pour l'orientalisme, et chez lui, la rêverie sur l'Orient a une connotation sensuelle ou sexuelle (l'exemple le plus explicite est l'épisode à propos de la nouvelle traduction des *Mille et Une Nuits* de Victor Mardrus <sup>124</sup>). Dans cette perspective, on peut aussi penser à *La Fille aux yeux d'or* de Balzac que Gilberte lit à Tansonville, le roman raconte l'histoire d'une mystérieuse beauté aux charmes exotiques <sup>125</sup>.

À Saint-André-des-Champs, le narrateur songe à la rencontre avec une paysanne qui pourrait lui apprendre le plaisir sexuel <sup>126</sup>. Monjouvain est le lieu où, voyeur de l'acte pervers qu'exécutent la fille de Vinteuil et son amie, il ressent une impression obscure mais forte qui l'aidera plus tard à penser le sadisme <sup>127</sup>. Quant à Roussainville, on a souvent remarqué que la ville et en particulier son donjon sont les symboles des premiers plaisirs imaginaires. Mais surtout, comme la médecine de l'époque interdit la masturbation, le narrateur se sent condamné à mort <sup>128</sup>, d'où cette assimilation de Roussainville à Sodome :

**« Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré, Roussainville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait à être châtié comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants,**

<sup>122</sup> CS, I, II, p. 133-134.

<sup>123</sup> Proust et ses modèles. *Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Librairie José Corti, 1989, p. 99.

<sup>124</sup> Cette nouvelle traduction de Mardrus a paru de 1899 à 1904, sous le titre *Le Livre des Mille et Unes Nuit, traduction littérale et complète du texte arabe*, aux Éditions de la Revue blanche. Contrairement à la traduction de Galland, qui occidentalise et atténue l'original, celle de Mardrus reste fidèle à l'immoralité et la crudité du texte (voir SG, II, p. 230 et p. 1469-1467, note 2 de la page 230).

<sup>125</sup> N'ignorons pas que Gilberte initie le narrateur à l'esthétique gothique : elle passe ses vacances à Reims ainsi qu'à Laon (CS, I, II, p. 136 et 144). Or, il nous semble que son voyage dans les deux villes doit avoir pour but de visiter leur cathédrale. En outre, elle est aux yeux du narrateur une « petite fille privilégiée qui avait Bergotte pour ami et allait avec lui visiter des cathédrales » (CS, I, II, p. 135).

<sup>126</sup> CS, I, II, p. 156-157.

<sup>127</sup> CS, I, II, p. 157.

<sup>128</sup> CS, I, II, p. 154-156.

***ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, inégalement longues, comme les rayons d'un ostensor d'autel, les tiges d'or effrangées de son soleil reparu.*** <sup>129</sup> »

Guermantes aussi se transforme en entité géographique abstraite :

***« Quant à Guermites [...] pendant toute mon adolescence, si Méséglise était pour moi quelque chose d'inaccessible comme l'horizon, dérobé à la vue, si loin qu'on allât, par les plis d'un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray, Guermites lui ne m'est apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre "côté", une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient.*** <sup>130</sup> »

Certes, Méséglise semble inaccessible au narrateur enfant, mais alors que Guermites ne lui paraît qu'une entité, Méséglise reste voisin de Combray : le jardin de Tansonville forme un mur mitoyen entre Combray et Méséglise <sup>131</sup> . Cette différence entre Méséglise et Guermites dans l'imagination du narrateur est liée à la hiérarchie entre Swann et Vinteuil, et les Guermites. Nous avons dit que, tout en étant dégradés par rapport à l'échelle morale de Combray, Swann et Vinteuil font partie de la société bourgeoise de la ville. Quant aux Guermites, ils ne sont pas bourgeois mais aristocrates, en outre, ils semblent être des personnages légendaires puisqu'ils descendent de Geneviève de Brabant. Disons donc que le côté de Méséglise a pour rôle de séparer Combray et le monde extérieur, comme s'il était, pour le narrateur, l'issue de l'univers familial. En effet, dans l'imagination du narrateur, les champs étendus vers le côté de Méséglise communiquent avec Laon, loin de Combray, où Gilberte se rend souvent pour un petit séjour. Le vent qui lui semble venir de Laon lui paraît ainsi un message amoureux de Gilberte <sup>132</sup> .

Pourquoi cette division, sociale, morale et géographique, aussi explicite entre Combray et Méséglise ?

Il faut remarquer que, pour le narrateur, le cheminement vers l'art est celui qui l'amène à connaître le monde extérieur et l'encourage à représenter les impressions qu'il lui procure. Ce cheminement commence à Méséglise l'automne où Léonie décède :

<sup>129</sup> CS, I, II, p. 150. *Nous verrons ultérieurement que Gilberte avouera plus tard qu'à cette époque-là, dans le donjon de Roussainville, elle a eu ses plaisirs sexuels puérils avec des garçons du voisinage* (TR, p. 269).

<sup>130</sup> CS, I, II, p. 132-133.

<sup>131</sup> « Quand on voulait aller du côté de Méséglise, on sortait [...] par la grande porte de la maison de ma tante sur la rue du Saint-Esprit. [...] et l'on sortait de la ville par le chemin qui passait le long de la barrière blanche du parc de Swann. » (CS, I, II, p. 133).

<sup>132</sup> « [...] sur cette plaine bombée où pendant des lieues [le vent] ne rencontre aucun accident de terrain. Je savais que Mlle Swann allait souvent à Laon passer quelques jours et, bien que ce fût à plusieurs lieues, la distance se trouvant compensée par l'absence de tout obstacle, quand, [...] je voyais un même souffle, venu de l'extrême horizon, abaisser les blés les plus éloignés, [...] cette plaine qui nous était commune à tous deux semblait nous rapprocher, nous unir, je pensais que ce souffle avait passé auprès d'elle, que c'était quelque message d'elle qu'il me chuchotait sans que je puisse le comprendre, et je l'embrassais au passage. » (CS, I, II, p. 143-144).

**« Les murs des maisons, la haie de Tansonville, les arbres du bois de Roussainville, les buissons auxquels s'adosse Monjouvain, recevaient des coups de parapluie ou de canne, entendaient des cris joyeux, qui n'étaient, les uns et les autres, que des idées confuses qui m'exaltaient et qui n'ont pas atteint le repos dans la lumière, pour avoir préféré à un lent et difficile éclaircissement, le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate. [...] Quand j'essaye de faire le compte de ce que je dois au côté de Méséglise, des humbles découvertes dont il fut le cadre fortuit ou le nécessaire inspirateur, je me rappelle que c'est, cet automne-là, dans une de ces promenades, près du talus broussailleux qui protège Montjouvain, que je fus frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle. [...] je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : "Zut, zut, zut, zut." Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement. <sup>133</sup> »**

Tant qu'il est enfermé dans le monde familial avec un sentiment euphorique, le narrateur ne peut atteindre l'univers artistique, aussi doit-il en sortir. Il violera le serment qu'il fait aux aubépines « de ne pas imiter la vie insensée des autres hommes et, même à Paris, les jours de printemps, au lieu d'aller faire des visites et écouter des niaiseries, de partir dans la campagne voir les premières aubépines. <sup>134</sup> » Cette promesse sera trahie dans la suite du roman, il fréquentera les salons et écouter les niaiseries des salonards. En outre, le séjour à Tansonville qu'il réalise au début du *Temps retrouvé* ne lui causera que de la déception. Ce n'est qu'après l'apprentissage et dans l'écriture que les retrouvailles créatives seront rendues possibles.

René Girard a raison d'écrire :

**« Les images qui décrivent Combray sont généralement empruntées aux religions primitives, à l'Ancien testament et au christianisme médiéval. L'atmosphère est celle des sociétés jeunes où fleurit la littérature épique, où la foi religieuse est vigoureuse et naïve, où les étrangers sont toujours barbares mais ne sont jamais haïs. <sup>135</sup> »**

Or, Proust renforce le caractère solide et clos de la communauté combraysienne en glissant des rites juifs dans « Combray I » et « Combray II », Juliette Hassine l'a dévoilé d'une manière très efficace. Le déjeuner de samedi est une allusion au repas sabbatique, il est explicite qu'il s'agit de la liturgie et l'interdiction alimentaire chez les Hébreux dans l'Antiquité quand le narrateur compare les codes sévères chez Françoise à « ces lois antiques qui, à côté de prescriptions féroces comme de massacrer les enfants à la mamelle, défendent avec une délicatesse exagérée de faire bouillir le chevreau dans le lait de sa mère, ou de manger dans un animal le nerf de la cuisse <sup>136</sup> ». D'ailleurs, la critique dégage l'évocation du sacrifice rituel de la scène où Françoise recueille le sang du

<sup>133</sup> CS, I, II, p. 152-153.

<sup>134</sup> CS, I, II, p. 143.

<sup>135</sup> « Les mondes proustiens », op. cit., p. 227.

<sup>136</sup> CS, I, I, p. 28. Juliette Hassine souligne que Proust écrit dans le *Cahier 9* « la vieille loi juive », non « ces lois antiques ».

poulet<sup>137</sup>. Par cette « judaïsation » de Combray (en particulier le déjeuner de samedi et le personnage féroce de Françoise), Pâques commémorant la résurrection de Jésus s'associe à la Pâque chez les Juifs célébrant le départ d'Égypte<sup>138</sup>. Juliette Hassine souligne que Proust a lu *l'Histoire des Israélites* de Théodore Reinach selon lequel les Juifs français cohabitaient dans un état heureux durant la période des Carolingiens — c'est à partir de l'interdiction des livres des Juifs par Saint Louis que la persécution sévère a commencé. Proust insère secrètement dans « Combray II » cette harmonie sociale entre les Français et les Juifs en France sous la dynastie carolingienne. D'ailleurs, la férocité de Françoise, aussi bien que la légende sanglante d'ascendants des Guermantes racontée par le curé à Léonie, constituent une allusion à la période des Carolingiens. Juliette Hassine en conclut :

**« Ainsi, le libéralisme envers les Juifs s'intègre aux mœurs sociales et politiques où la férocité n'est point absente et c'est à ce titre que le Combray de la Recherche renverrait à tout point de vue à l'époque carolingienne. <sup>139</sup> »**

Cette remarque renforce notre observation selon laquelle « le farouche XIe siècle » — la période carolingienne — est bien inscrit dans la structure sociale de Combray. Par ailleurs, elle nous laisse considérer que Proust compose un univers primitif, en mettant en œuvre toutes ses éruditions historiques. D'un point de vue progressiste, l'ancienne société doit être inférieure à celle de l'époque contemporaine, mais qui pourrait la connaître véritablement sans ce « fauteuil magique<sup>140</sup> » qu'est la machine à explorer le temps, inventée par H. G. Wells ? On ne sait si l'univers primitif n'aurait pas pu ignorer les maux de notre époque, le snobisme par exemple. En effet, Combray vit éternellement le temps primitif marqué de signes médiévaux, géographiquement et socialement. Le temps historique s'y arrête au XIIIe siècle, l'euphorie combraysienne n'a rien à voir avec l'utopie progressiste. S'il existe un temps en mouvement, c'est le temps de la nature qui évidemment ne progresse pas. Ce temps-là aussi rendra la communauté paradisiaque tout en la refermant sur elle-même.

## Le temps cyclique

Le caractère le plus remarqué de la temporalité de « Combray II » est l'harmonie avec le temps de la nature, symbolisé par le mouvement des astres. Cette temporalité est très rarement présentée dans la *Recherche*. Proust conçoit le temps des astres comme celui qui s'oppose au temps humain (social ou sentimental) ; car les hommes « civilisés » ont perdu l'harmonie avec la nature :

**« Les lumières assez peu nombreuses [...] étaient allumées, un peu trop tôt car le**

<sup>137</sup> CS, I, II, p. 120.

<sup>138</sup> *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1994, p. 113-171. Marie Miguet-Ollagnier prend part à cette perspective (*La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982, p. 307).

<sup>139</sup> *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust, op. cit., p. 122*

<sup>140</sup> CS, I, I, p. 5. Voir p. 1087, note 3.

**“changement d’heure” avait été fait un peu trop tôt, quand la nuit venait encore assez vite, mais stabilisé pour toute la belle saison [...] et, au-dessus de la ville nocturnement éclairée, dans toute une partie du ciel — du ciel ignorant de l’heure d’été et de l’heure d’hiver, et qui ne daignait pas savoir que 8 heures et demie était devenu 9 heures et demie — dans toute une partie du ciel bleuâtre il continuait à faire un peu jour. [...] le ciel avait l’air d’une immense mer [...]. Mer en ce moment couleur turquoise et qui emporte avec elle, sans qu’ils s’en aperçoivent, les hommes entraînés dans l’immense révolution de la terre, de la terre sur laquelle ils sont assez fous pour continuer leurs révolutions à eux, et leurs vaines guerres, comme celle qui ensanglantait en ce moment la France. Au reste, à force de regarder le ciel paresseux et trop beau, qui 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 [me] prenait, ce n’était plus une mer étendue mais une gradation verticale de bleus glaciers.<sup>141</sup> »**

Vraisemblablement, Proust suggère non seulement l’heure d’été adoptée en 1916 mais aussi le calendrier révolutionnaire<sup>142</sup>. Celui-ci présuppose que la Révolution est une rupture dans l’histoire qui marque le commencement d’une ère nouvelle. Mais cette division artificielle du temps, qu’il s’agisse de la dimension horaire ou de la dimension annuelle, se fait sans rapport avec le temps de la nature. Le temps humain ne coïncide pas avec le mouvement perpétuel du temps de la nature. Ainsi, comme s’il était tout d’un coup entraîné du temps humain au temps de la nature, le narrateur a le vertige. Remarquons ici que Proust écrit « le ciel paresseux » car, par l’adjectif « paresseux », nous semble-t-il, Proust confronte la vitesse du temps humain (possible à accélérer par les hommes) et celle du temps de la nature (qui ne change pas).

Nous pouvons pourtant observer dans « Combray II » et le « Séjour à Venise » que le temps humain est en harmonie avec le temps de la nature. Tandis que « Combray I » se déroule uniquement dans « deux étages reliés par un mince escalier » vers « sept heures du soir<sup>143</sup> », Proust compose « Combray II » en décrivant la journée depuis le matin jusqu’au soir ; en outre, l’heure où l’action se déroule est souvent précisée à travers les paroles de Léonie. Le « Séjour à Venise », partie euphorique de la *Recherche*, comporte aussi le temps de la nature : le narrateur ne cesse de comparer la ville italienne à Combray en étant sensible au mouvement du soleil ainsi qu’au passage des heures. C’est pourquoi nous examinerons ici la temporalité décrite dans « Combray II » et le « Séjour à Venise » pour faciliter la mise en lumière du temps social conçu par Proust.

### **Le temps cosmique**

Comme on le remarque souvent, c’est Léonie qui occupe la place centrale de l’univers familial de Combray. Elle est décrite comme un despote : le narrateur la compare à Louis

<sup>141</sup> TR, p. 341-342

<sup>142</sup> Évidemment, on peut évoquer aussi la révolution russe qui s’est produite en 1917.

<sup>143</sup> CS, I, I, p. 43.

XIV<sup>144</sup>. Le narrateur souligne la monotonie de son existence paisible : « Ainsi passait la vie pour ma tante Léonie, toujours identique, dans la douce uniformité de ce qu'elle appelait avec un dédain affecté et une tendresse profonde, son "petit traintrain".<sup>145</sup> »

Pourtant, une exception se fait périodiquement tous les samedis, car on avance le déjeuner d'une heure. Ce repas est une sorte de rite pour confirmer la famille dans la solidarité :

**« [Les variations du traintrain], se répétant toujours identiques à des intervalles réguliers, n'introduisaient au sein de l'uniformité qu'une sorte d'uniformité secondaire. [...] Le retour de ce samedi asymétrique était un de ces petits événements intérieurs, locaux, presque civiques qui, dans les vies tranquilles et les sociétés fermées, créent une sorte de lien national et deviennent le thème favori des conversations, de plaisanterie, des récits exagérés à plaisir ; il eût été le noyau tout prêt pour un cycle légendaire si l'un de nous avait eu la tête épique. »**<sup>146</sup>

Remarquons que même le soleil prend part à ce festin hebdomadaire : « Le visage du ciel même semblait changé. Après le déjeuner, le soleil, conscient que c'était samedi, flânait une heure de plus au haut du ciel<sup>147</sup> ». Cette dimension cyclique caractérise la temporalité de « Combray II ». La vie quotidienne menée à Combray suit donc une continuité cyclique et cosmique sans rupture, pourtant rythmée par certains rites, elle se déroule dans une sorte d'éternité. Ces liturgies servent à intégrer tous les membres de la famille dans son unité et sa totalité à la fois sociales et temporelles.

Il en est de même du cours de la journée. C'est le clocher de Saint-Hilaire qui la divise : il sonne chaque heure comme s'il figurait le cours du soleil sur le ciel. Remarquons que pour le narrateur, le dernier coup permet « de faire le total », c'est-à-dire que le temps devient "arithmétiquement" mesurable :

<sup>144</sup> CS, I, II, p. 117. Malgré cela, nous pouvons également rapprocher la tante et Charles VI, qui, selon Michelet, fut tant aimé du peuple pour sa folie (voir *Histoire de France, livre V à IX*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. V, 1975, p. 463). Proust cite son nom et ses célèbres cartes dans la description des vitraux de l'église (CS, I, II, p. 59). En outre, elle joue aux cartes toute seule comme Charles VI : « [...] habituée, quand elle faisait seule des parties de cartes, à jouer à la fois son jeu et le jeu de son adversaire, elle se prononçait à elle-même les excuses embarrassées de Françoise et y répondait avec tant de feu et d'indignation [...] » (CS, I, II, p. 115).

<sup>145</sup> CS, I, II, p. 107.

<sup>146</sup> CS, I, II, p. 108-109. Dans l'*Esquisse XLIX*, le « cycle légendaire » est précisément celui d'Arthur : « Le samedi était un thème permanent, inépuisable et chéri de conversation, < et > si quelqu'un de nous avait eu la tête épique, nul doute qu'il ne fût devenu le sujet d'un cycle comme les chevaliers de la Table ronde pouvaient être l'inévitable sujet d'un cycle d'épopées au Moyen Âge. [...] Comme les Bretons ne goûtent jamais tant un chant que s'il rappelait les aventures du roi Artus, les plaisanteries sur le samedi étaient au fond les seules qui nous amusassent, car elles avaient quelque chose de national et nous aidaient à nous différencier fortement des étrangers, des barbares, c'est-à-dire de tous ceux qui déjeunaient le samedi à la même heure que de coutume. » (CS, I, II, p. 794). On remarquera ici une opération pour « médiévaliser » Combray. Notons par ailleurs que l'exclusivité de la famille est aussi explicite.

<sup>147</sup> CS, I, II, p. 109.

**« [...] quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà consommé, jusqu'à ce que j'entendisse le dernier coup qui me permettait de faire le total et après lequel le long silence qui suivait semblait faire commencer dans le ciel bleu toute la partie qui m'était encore concédée pour lire jusqu'au bon dîner qu'apprêtait Françoise [...] Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné ; la plus récente venait s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or. Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière ; il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi ; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence. <sup>148</sup> »**

Cette description peut évoquer la carte astronomique qui montre le mouvement du soleil. Revenons sur une expression : « soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or ». Dans la temporalité montrée ici, nous trouvons deux traits liés entre eux. D'abord, Proust décrit l'heure en étant fidèle à la perception de son narrateur. Ainsi, le cours du temps n'est pas homogène mais relativisé par la perception. Ce relativisme est lié à l'anachronisme qui caractérise la temporalité proustienne. Notons pourtant que le temps relativisé ici n'est pas incompatible avec le temps arithmétiquement mesurable. Nous observons ensuite que le romancier visualise — il utilise le verbe « voir » — le cours du temps perçu par son héros en faisant allusion au mouvement du soleil, les heures se juxtaposent « sur la surface azurée du silence » du ciel en y figurant une trace circulaire. Par conséquent, la perception du temps, subjective et interne, et l'écoulement du temps objectif et externe, ne s'excluent pas.

On relève un autre exemple de cette visualisation du temps, il s'agit encore du clocher de Saint-Hilaire. De même que dans le texte cité plus haut, Proust suggère le mouvement du soleil :

**« [...] quand quelqu'un [...] disait : "Comment, seulement deux heures ?" en voyant passer les deux coups du clocher de Saint-Hilaire (qui ont l'habitude de ne rencontrer encore personne dans les chemins désertés à cause du repas de midi ou de la sieste, le long de la rivière vive et blanche que le pêcheur même a abandonnée, et passent solitaires dans le ciel vacant où ne restent que quelques nuages paresseux), tout le monde en chœur lui répondait [...] <sup>149</sup> »**

L'esprit peut ainsi suivre des yeux les traces des heures qui sont passées. En empruntant l'expression de Georges Poulet, on pourrait dire que ces descriptions sont par excellence, au niveau de la journée, des exemples du « temps spatialisé, juxtaposé <sup>150</sup> ».

<sup>148</sup> CS, I, II, p. 86-87. Rappelons que c'est au cours du Moyen Âge que l'on a inventé et diffusé l'horloge.

<sup>149</sup> CS, I, II, p. 109-110. C'est nous qui soulignons. Proust écrit « nuages paresseux », cette expression nous rappelle le texte du Temps retrouvé, cité plus haut, qui décrit le « ciel paresseux » (TR, p. 341-342). Dans ces deux textes, par le mot « paresseux », Proust met en opposition le temps humain et le temps cosmique. Notons pourtant qu'à la différence des hommes pendant la guerre, les Combraysiens, même le pêcheur, sont paresseux autant que les nuages : ils sont en train de déjeuner sinon de faire la sieste. Ils vivent littéralement au sein de la nature.

Cependant, c'est le caractère temporel de la construction de l'ensemble de la *Recherche* que Poulet explique ainsi. D'ailleurs, selon lui, on ne le saisit que rétrospectivement, c'est-à-dire après la lecture du roman. Il ne s'agit donc pas de la perception de chaque moment et de sa représentation. Le critique considère que l'ensemble de l'œuvre de Proust n'a pas de temporalité dans le sens littéral ; le roman est constitué d'épisodes indépendants du temps, qui ne se relie donc jamais temporellement. C'est ainsi que l'ordre des épisodes, semblable à « une rangée de pots de confiture », ne peut être qu'anachronique. Le critique poursuit :

**« Proust a conçu la réalité temporelle de son univers sous la forme d'une série de tableaux qui, successivement présentés dans le cours de l'œuvre, devaient, en fin de compte, réapparaître, tous ensemble, simultanément, donc hors du temps, mais non hors de l'espace. L'espace proustien est cet espace final [...] <sup>151</sup> »**

Cet univers conçu comme dépourvu de temps sinon « hors du temps » pourrait-il être paradoxalement une sorte d'éternité qui est de tous les temps ? En effet, d'après le narrateur, ce qui sort du « goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul », c'est « tout Combray » « depuis le matin jusqu'au soir », c'est-à-dire toute la ville à toutes les heures, sauf la nuit décrite dans « Combray I ». Par conséquent, le cours du temps devient perceptible et mesurable.

Certes, Georges Poulet souligne que ce n'est que rétrospectivement, c'est-à-dire après la lecture de l'ensemble de la *Recherche*, que le lecteur peut s'apercevoir de cette structure temporelle du roman, mais il nous semble que l'univers décrit dans « Combray II », incarne justement cet « espace final ». On peut y observer l'intention de Proust de fixer le temps qui est essentiellement fugitif <sup>152</sup>. Pour cela, dans les deux textes que nous avons cités plus haut, il visualise le cours du temps en le décrivant comme une juxtaposition des heures sur le ciel. Il faut ajouter que cette visualisation s'opère quand on mesure le temps en le projetant sur l'espace céleste : les sons du clocher de Saint-Hilaire se juxtaposent sur le ciel comme s'ils figuraient le mouvement du soleil.

Or, Proust privilégie souvent l'espace céleste. Voyons la description de la surface de l'eau de la rivière de la Vivonne :

**« [Des pensées des jardins étaient], pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, [...] sur l'oblique transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce**

<sup>150</sup> *L'Espace proustien*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, rééd., 1982, p. 136.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 131-136.

<sup>152</sup> Georges Poulet le dit : « [...] mémoire de l'œuvre totale, mémoire elle-même totale, qui conserve et reproduit l'ensemble des épisodes, comme si ceux-ci n'avaient jamais fait partie du temps, n'avaient jamais été menacés par l'oubli. Intacts, toujours semblables à eux-mêmes [...] » (*L'Espace proustien*, *op. cit.*, p. 134-135).

**qu'il y a de plus fugitif, de plus mystérieux — avec ce qu'il y a d'infini — dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel.<sup>153</sup> »**

Ce texte fait songer à des œuvres de Monet, en particulier aux *Nymphéas* et à la série de la Cathédrale de Rouen. Comme le peintre, Proust essaie de fixer l'instant fugitif en y trouvant paradoxalement le caractère infini. Ce qui est le plus remarquable dans cette description, c'est pourtant qu'il compare la surface de l'eau au « parterre céleste ». Il semble que, par cette comparaison, il suggère une sorte de béatitude céleste. Il existe, chez Proust, une dualité entre la terre et le ciel, alors que le monde terrestre se montre chaotique, l'espace céleste est un espace où se réalise une certaine harmonie — une sorte d'harmonie céleste platonicienne. Platon considère le temps associé au mouvement mathématique et circulaire des astres comme une image de l'éternité<sup>154</sup>. Proust aussi rapproche les sons du clocher de Saint-Hilaire et le mouvement du soleil, mais à travers la métaphore, cette dichotomie se dissout en interchangeabilité<sup>155</sup>.

À Combray, on vit dans une éternité où le temps court sous forme cyclique comme le temps céleste<sup>156</sup>. On peut percevoir ce mouvement cyclique du temps cosmique, car le rythme de la vie combraysienne (terrestre) se fond dans le rythme cyclique du cosmos (céleste). Par ailleurs, ce que représente « Combray II », à la différence des autres parties de la *Recherche* et même de « Combray I », c'est la période d'enfance rétrospectivement retrouvée, où le narrateur n'a pas connu le décalage entre les choses extérieures et leur perception intérieure. Le narrateur déclare : « je croyais aux choses, aux autres, tandis que je les parcourais<sup>157</sup> ». C'est ainsi que nous ne nous étonnons pas de voir une éternité, proche de celle de Platon et que Walter Benjamin refuse de reconnaître dans la *Recherche*<sup>158</sup>, dans « Combray II ».

À Combray, le temps relève ainsi du mouvement éternel du cosmos, dont le narrateur peut sentir qu'il fait partie. C'est ainsi que l'ensemble de « Combray II » est construit, *grosso modo*, comme si le récit se déroulait dans une journée, — en réalité celle du dimanche — bien qu'il ne soit pas permis de négliger sa complexité temporelle.

Cette journée est ponctuée par Léonie. Tout d'abord, son office matinal est raconté

<sup>153</sup> CS, I, II, p. 167-168.

<sup>154</sup> *Timée*, 37 c et d, et 38 b.

<sup>155</sup> Dans *La Mythologie de Marcel Proust* (op. cit., p. 328), Marie Miguet-Ollagnier souligne que Proust compare Balbec à Jérusalem céleste, en citant la phrase suivante : « [...] cette salle à manger de Balbec, nue, emplie de soleil vert comme l'eau d'une piscine, et à quelques mètres de laquelle la marée pleine et le grand jour élevaient, comme devant la cité céleste, un rempart indestructible et mobile d'émeraude et d'or. » (JF, II, p. 34-35). Ce texte, lui aussi, montre l'interchangeabilité entre l'univers céleste et l'univers d'ici-bas.

<sup>156</sup> Cet univers ressemble à celui que Diderot voit dans la peinture d'Hubert Robert. Nous aborderons cette question plus loin.

<sup>157</sup> CS, I, II, p. 182.

<sup>158</sup> « L'image proustienne », in *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Ranier Rochiltz et Pierre Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, t. II, p. 149.

<sup>159</sup> ; y succède la description de l'église où la famille assiste à la messe. Ici, Proust n'oublie pas de mettre en parallèle l'activité de la famille (aller à la messe) et l'activité de Léonie (causer avec Françoise) : « Pendant que ma tante devisait ainsi avec Françoise, j'accompagnais mes parents à la messe. <sup>160</sup> » Nous observons par ailleurs que c'est vers neuf heures que ce rite matinal a lieu : « Mon Dieu ! neuf heures ! il faut se préparer pour aller à la grand-messe si je veux avoir le temps d'aller embrasser tante Léonie avant <sup>161</sup> ». Ensuite, le narrateur dépeint le clocher qu'il observe en rentrant de l'église à la maison <sup>162</sup> ; cela précède la conversation entre la famille et Legrandin rencontré en chemin <sup>163</sup>. Tout le monde arrive à la maison et déjeune à midi <sup>164</sup>. Le narrateur consacre toute l'après-midi à la lecture, tantôt au cabinet de l'oncle Adolphe, tantôt dans le jardin <sup>165</sup>. Simultanément, Léonie noue un entretien avec Françoise, Eulalie et le curé <sup>166</sup>. Elle dit : « Trois heures, c'est incroyable ce que le temps passe <sup>167</sup> ! » Puis : « Que quatre heures et demie ? et j'ai été obligée de relever les petits rideaux pour avoir un méchant rayon de jour. À quatre heures et demie <sup>168</sup> ! » Son neveu explique pourquoi, à Combray, le samedi est le jour particulier : on prend le déjeuner avec une avance d'une heure et, si l'on est au mois de Marie, la famille fait la promenade après le dîner <sup>169</sup>. Ensuite, la famille « monte » à la chambre de Léonie pour lui dire bonsoir <sup>170</sup>. Décidément, son existence fait fonction d'horloge. Deux pages plus loin, le narrateur « descend » à la cuisine pour connaître le menu que Françoise prépare pour le soir, il est invité au dîner chez Legrandin <sup>171</sup>. La famille rencontre ce dernier un soir au bord de la Vivonne <sup>172</sup>.

<sup>159</sup> CS, I, II, p. 49-59.

<sup>160</sup> CS, I, II, p. 58.

<sup>161</sup> CS, I, II, p. 64.

<sup>162</sup> CS, I, II, p. 62-66.

<sup>163</sup> CS, I, II, p. 67-71.

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> CS, I, II, p. 71-99.

<sup>166</sup> CS, I, II, pp. 99-108.

<sup>167</sup> CS, I, II, p. 100.

<sup>168</sup> CS, I, II, p. 101.

<sup>169</sup> CS, I, II, p. 108-114.

<sup>170</sup> CS, I, II, p. 117.

<sup>171</sup> CS, I, II, p. 125-128.

Proust décrit la promenade effectuée l'après-midi, tantôt du côté de chez Swann, tantôt du côté de Guermantes, et dont on rentre avant le dîner. Enfin, le lecteur trouve la description des clochers de Martinville au crépuscule <sup>173</sup>. Le Combray « depuis le matin jusqu'au soir » est certainement sorti d'une tasse de thé.

D'ailleurs, n'oublions pas que la structure de « Combray II » est secrètement soumise à l'ordre saisonnier. Malgré ce qu'on a souvent dit, le séjour à Combray ne se déroule pas seulement au printemps pendant les vacances de Pâques <sup>174</sup>, il s'étend davantage : l'arrivée à Pâques ; le mois de Marie <sup>175</sup> ; la pluie d'été <sup>176</sup> ; l'automne où le narrateur revient à Combray à cause de la mort de Léonie <sup>177</sup>. Or, le mouvement saisonnier est déterminé par le mouvement de la terre. Dans le passage sur l'heure d'été, cité plus haut, Proust écrit : « sans qu'ils s'en aperçoivent, les hommes entraînés dans l'immense révolution de la terre, de la terre sur laquelle ils sont assez fous pour continuer leurs révolutions à eux ». Cet écart entre le mouvement de la terre, qui est cyclique et éternel comme le mot « révolution » le suggère, et l'activité humaine n'existe pas à Combray.

L'univers humain décrit dans « Combray II » se montrera en harmonie avec le temps collectif, temps de la nature ou temps social : d'une part, nous avons vu que le temps de la nature, c'est-à-dire le mouvement saisonnier et le passage du matin au soir, est incorporé dans l'activité humaine du narrateur et des habitants qui l'entourent ; d'autre part, comme nous l'avons vu, sur le plan social, les habitants du village vivent dans la solidarité. L'harmonie entre extérieur et intérieur rend Combray paradisiaque ; car cet accord est difficile à réaliser dans les conditions modernes, suggérées dans les autres parties du roman. Pour mettre ce dernier point en évidence, Proust décrit Combray en le comparant à une ville médiévale. La temporalité dans « Combray II » est présentée comme un cas idéal de l'intégration du temps de la nature (cosmique et par conséquent cyclique), dans le temps de la vie individuelle.

### Combray et Venise

Dans *Albertine disparue III*, Proust compare Venise à Combray :

**« 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**

<sup>172</sup> CS, I, II, p. 128-131.

<sup>173</sup> CS, I, II, p. 177-180.

<sup>174</sup> Voir Marie Miguët-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 307-308.

<sup>175</sup> CS, I, II, p. 110.

<sup>176</sup> CS, I, II, p. 150.

<sup>177</sup> CS, I, II, p. 151.

**entièrement différent et plus riche.** <sup>178</sup> »

Proust précise les « impressions analogues » dans le *Cahier 3* où il parle des « impressions de la vie quotidienne et réelle <sup>179</sup> ». Dans ce passage, Proust rapproche le soleil matinal qu'il a auparavant vu à la campagne et celui de Venise <sup>180</sup>. Dans la version définitive, il évoque de nouveau le quotidien semblable dans les deux villes : « à Venise où la vie quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray <sup>181</sup> ». Dans une autre version de ce texte, en décrivant toujours les ardoises de l'église provinciale et l'ange d'or du campanile de Saint-Marc, Proust écrit encore une fois : « C'était plus beau mais au fond c'était bien la même chose et la promesse de l'ange d'or de me rendre toute la vérité de mes impressions provinciales avait été littéralement accomplie. <sup>182</sup> » Cette version nous intéresse d'autant plus qu'elle montre que ces impressions sont proches de celle que Proust ressent à travers l'œuvre de Chardin : la beauté n'est pas dans la valeur intrinsèque de l'objet, mais elle peut se révéler, à travers le contraste entre l'ombre et la lumière, dans toutes les choses, si humbles soient-elles :

**« Quand je rentrais déjeuner j'avais bien cette sensation de fraîcheur et d'ombre que j'avais dans la maison de mon oncle. Mais c'était un courant d'air marin qui [entretenait Venise] avec des vastes surfaces de marbre, mouillées d'un rapide soleil, d'un escalier comme dans Véronèse et qui ajoutaient à la leçon de Chardin — que les plus pauvres choses peuvent devenir belles au reflet de la lumière — cette autre leçon que les choses les plus somptueuses le peuvent aussi et ne sont pas exemptées de la beauté. [...] ce sont même elles qui si belles, si historiques qu'elles soient jouent dans notre souvenir ce rôle, dévolu habituellement aux plus humbles, aux plus laides choses, de nous rappeler les années vécues et les êtres aimés [...] <sup>183</sup> »**

La lumière peut rendre belles les choses humbles (la leçon de Chardin), elle peut embellir les choses somptueuses (la leçon de Véronèse). On peut remarquer par ailleurs que les

<sup>178</sup> AD, III, p. 202. Pour savoir comment Proust met en rapport en changeant de « mode », c'est-à-dire du mode humble au mode riche, nous renvoyons à « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil » de Charles Besa (in BSAMP, n° 43, 1993, p. 103-104).

<sup>179</sup> « Mais maintenant ce que cette lumière de 10 heures du matin reflétée me donnait envie de voir, c'était Venise, une ville où il y a transposition d'art de toutes ces impressions de la vie quotidienne et réelle [...] » (AD, III, Esquisse XV. 1, p. 690).

<sup>180</sup> Comme ce texte fait partie des ébauches de *Contre Sainte-Beuve*, le nom de « Combray » n'y figure pas, pourtant, il est clair que la « campagne » correspond au Combray de la *Recherche*.

<sup>181</sup> AD, III, p. 203.

<sup>182</sup> AD, III, Esquisse XV. 2, p. 692. Comme l'Esquisse XI. 1, ce texte fait partie des ébauches de *Contre Sainte-Beuve*.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 693. Proust met ici toujours en parallèle Venise et la campagne. Cette explication sur la leçon de Chardin et celle de Véronèse se retrouve, dans *Albertine disparue*, à la page 205. Une variante de cette page qui éclaire l'enseignement du peintre italien comprend une expression biffée : « ce n'est pas seulement les pauvres choses que la lumière et l'amour peuvent rendre belles mais aussi les plus luxueuses et les plus magnifiques [...] » (AD, III, p. 1111, variante d de la page 205).

« impressions quotidiennes et familières » sont liées à l'évocation des « années vécues » et des « êtres aimés ». Notons ainsi que l'état euphorique qui rend la vie « réelle » et les choses « belles » est, selon Proust, produit par ces deux choses, la lumière et l'évocation du passé.

Le *Cahier 48* rédigé pour la *Recherche* soutient encore plus clairement notre thèse, ici, le narrateur songe à certaines époques historiques qui lui semblent resurgir au sein de Venise qu'il visite. Le narrateur compare toujours la Venise ensoleillée au Combray ensoleillé<sup>184</sup> et déclare : « c'était bien la cité de la mer et, aurais-je pu croire, aujourd'hui où l'on visite le palais de Thésée, l'ancienne Ithaque, le labyrinthe de Minotaure, le royaume des Néréides que je visitais.<sup>185</sup> » Plus loin, Proust fait valoir l'aspect historique de la ville :

**« [...] le reste de la place était concédé à d'autres époques, débarquées de la mer voisine, qui campaient là au soleil, dans une sorte de foire du passé, voisines les unes des autres, mais séparées par des siècles. [...] Mais [la piazzetta] regarde [la mer] comme elle le faisait dans les siècles lointains et par des chefs-d'œuvre qui ont gardé si fidèlement, dans une forme immobile la pensée que l'artiste leur confia, que leur vie qui n'a plus varié est encore plongée dans l'époque où ils furent créés, qu'ils n'ont pas subi dans leur expression la trace des temps qui ont suivi, qu'ils continuent à vivre le jour où ils furent créés leur rêve d'autrefois et que, plus anciens c'est-à-dire moins vieux que nous de bien des siècles, jusqu'au jour où ils seront détruits ils conserveront leur jeunesse. C'est au milieu d'eux [...] que nous regardions le jour décliner, comme du sein d'un passé vacant où nous aurions pu errer, de quelque jour du Moyen Âge.<sup>186</sup> »**

L'enthousiasme de Proust découle également de l'impression que le passé historique, révolu à jamais, resurgit au sein du présent grâce aux chefs-d'œuvre, car leur expression ne subit pas l'influence de la fuite du temps et garde le vœu de leur créateurs. Cela permet paradoxalement, en constituant « une sorte de foire du passé », la perception, sûre et réelle, du passage du temps, cette fois-ci séculaire, dans sa plénitude.

Ainsi, le narrateur raconte l'emploi du temps de ses journées, du matin à minuit, en évoquant Combray :

**« Quand à 10 heures du matin on venait ouvrir mes volets, je voyais flamboyer, au lieu du marbre noir que devenaient en resplendissant les ardoises de Saint-Hilaire, l'ange d'or du campanile. Rutilant d'un soleil qui le rendait presque impossible à fixer, il me faisait avec ses bras grands ouverts, pour quand je serais une demi-heure plus tard sur la Piazzetta, une promesse de joie plus certaine que celle qu'il put être jadis chargé d'annoncer aux hommes de bonne volonté. Je ne pouvais apercevoir que lui, tant que j'étais couché, mais comme le**

<sup>184</sup> « Un carré sombre, qui est si nécessaire à faire valoir l'ensoleillement du reste et qu'à Combray l'ombre de la bâche du magasin posait dans la rue devant la vitrine comme un tapis rectangulaire qui invitait à entrer, ne faisait pas défaut [...] » (*AD, III, Esquisse XV. 4*, p. 697).

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 698.

<sup>186</sup> *AD, III, Esquisse XV. 4*, p. 698.

***monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est, dès le premier matin je pensai aux boutiques de Combray [...] <sup>187</sup> »***

L'après-midi, il se promène en gondole, c'est le soleil qui le conduit au sein des détours vénitiens : « 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. <sup>188</sup> » Et le soir, il suit les derniers rayons du soleil couchant :

***« [...] tandis que la gondole pour nous ramener remontait le Grand Canal, nous regardions la file des palais entre lesquels nous passions refléter la lumière et l'heure sur leurs flancs rosés, et changer avec elles, moins à la façon d'habitations privées et de monuments célèbres que comme une chaîne de falaises de marbre au pied de laquelle on va le soir se promener en barque dans un canal pour voir le soleil se coucher. <sup>189</sup> »***

Ici, le soleil rend le narrateur sensible à chaque instant qui passe successivement. Un autre astre le guide dans sa promenade : la lune. Comme à Combray, où il s'est promené au clair de lune, le narrateur pénètre dans le dédale de ruelles vénitien :

***« Tout à coup, au bout d'une de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produite une distension. Un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâle de clair de lune. <sup>190</sup> »***

Ainsi se réalise l'harmonie entre le temps terrestre et le temps céleste.

Essentiellement, la vie quotidienne se renouvelle chaque jour, de même, la semaine se renouvelle tous les sept jours. Nous verrons ultérieurement que le rôle du rite est, par son caractère régulier, d'intégrer l'individu dans le temps social, ponctué par le système du calendrier. Également l'une des fonctions du dimanche est de faciliter cette intégration à travers sa périodicité. Proust souligne l'analogie entre le dimanche de Venise et celui de Combray : « comme à Combray le dimanche matin on avait bien le plaisir de descendre dans une rue en fête <sup>191</sup> ». Il en est de même dans les versions que nous avons citées

<sup>187</sup> AD, III, p. 202-203. C'est nous qui soulignons. Dans une variante de cette page, on trouve les expressions biffées : « [ces maisons étaient biffé] [tout en jouant leur rôle de maison comme à Combray qui était de projeter devant elles leur ombre recevoir le soleil et de projeter un peu d'ombre devant elles dans le soleil du dimanche était [sic] biffé] » (AD, III, p. 1110, variante c de la page 203). Il est évident que le nœud entre Venise et Combray est le soleil qui forme le contraste entre l'ombre et la lumière.

<sup>188</sup> AD, III, p. 206.

<sup>189</sup> AD, III, p. 208.

<sup>190</sup> AD, III, p. 229. Or, Milton L. Miller a raison de dégager de la Recherche trois labyrinthes : celui de Combray où l'on se promène au clair de lune, celui de Venise que nous montrons ici, et celui de Paris pendant la guerre (Psychanalyse de Proust, traduit de l'américain par Marie Tadié, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1977, p. 93). Voir aussi Marie Miguet-Ollagnier, La Mythologie de Marcel Proust, op. cit., p. 351-353.

<sup>191</sup> AD, III, p. 203.

plus haut. C'est ce renouvellement qui, en rythmant la vie, pourrait assurer le lien entre le temps terrestre et le temps céleste aussi bien que le lien entre le temps individuel et le temps collectif. Malheureusement, dans la vie moderne, le calendrier et les fêtes perdent cette fonction. Proust est sensible à cette impuissance. C'est ce que montre l'épisode de la lettre que le narrateur adresse à Gilberte le jour du nouvel an : le narrateur considère le nouvel an comme une simple conception temporelle humaine, et il conclut que le calendrier ne relève pas de la dimension du temps de la nature<sup>192</sup>. C'est ainsi que les êtres humains restent incapables de s'intégrer dans le cours du temps sur le plan naturel. Il en résulte que le temps ne peut se concevoir que comme une succession de moments et ne peut montrer de continuité entre hier, aujourd'hui et demain.

Mais il n'en est pas de même à Combray et à Venise :

**« [...] dès le second jour, ce que je vis en m'éveillant, ce pourquoi je me levai (parce que cela s'était substitué dans ma mémoire et dans mon désir aux souvenirs de Combray), ce furent les impressions de la première sortie à Venise, à Venise où la vie quotidienne n'était pas moins réelle qu'à Combray [...] »<sup>193</sup>**

Le désir et l'attente du jour sont nourris par le plaisir qu'il a eu hier, donc, la continuité entre hier et aujourd'hui n'est pas effacée. D'ailleurs, le matin devient un moment garantissant le bonheur d'aujourd'hui. C'est ainsi qu'à Venise autant qu'à Combray, l'évolution de la vie quotidienne devient perceptible en s'unissant au temps de la nature.

Il nous semble donc que l'aspect euphorique de Combray (et de Venise) sur le plan temporel réside dans cette harmonie entre le temps humain et le temps de la nature. La « médiévalisation » est utile à ce titre car on peut imaginer que, si Proust rapproche Combray d'une ville médiévale, c'est pour ces deux caractères essentiels de la société primitive et de la société traditionnelle : d'une part, on y vit dans le cycle naturel, d'autre part, les fêtes annuelles ou hebdomadaires y rythment la vie collective. Ce point sera examiné dans la partie consacrée à l'affinité entre Proust et Walter Benjamin.

### **Le chroniqueur de Combray**

On dit souvent que Proust a tendance à négliger la chronologie. Mais cela ne signifie pas que l'ordre temporel est absent de la *Recherche*. Le roman a certes une temporalité très complexe, des fils du temps différents s'entrelacent, pourtant, le lecteur peut trouver un système quasi logique du temps dans chaque épisode, chaque digression ou chaque leitmotiv<sup>194</sup>.

Il en est de même de « Combray II », nous pouvons y suivre l'évolution du temps. D'une part, nous avons vu que le temps s'écoule sous la forme cyclique et nous avons observé le cycle des saisons. D'autre part, Proust construit le récit, *grasso modo*, dans un ordre relatif aux heures, comme s'il se passait en une journée. À Combray, le temps

<sup>192</sup> JF, I, p. 478-479. Nous le verrons ultérieurement.

<sup>193</sup> AD, III, p. 203.

<sup>194</sup> Voir Antoine Compagnon, « Classique moderne », in *Magazine littéraire*, hors-série, n° 2, « Le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000 », 4<sup>e</sup> trimestre, 2000, p. 8. Nous reviendrons sur ce sujet dans la dernière partie de notre travail.

s'écoule au même rythme que le mouvement de la nature.

Par ailleurs, la conversation de Léonie avec Eulalie, le curé et Françoise construit une chronique de Combray : elle leur demande qui est malade, qui vient de mourir, qui est invité par Mme Goupil... Tous les événements qui se produisent, Léonie en est informée par eux. Et le curé joue en même temps le rôle d'historien de la ville : il raconte à Léonie l'histoire médiévale du village<sup>195</sup>, et plus tard il écrira un livre sur l'étymologie des noms des lieux de la région<sup>196</sup>. Rappelons également que le narrateur décrit la nature qui entoure la ville en tant que mémorialiste :

**« Les fleurs qui jouaient alors sur l'herbe, l'eau qui passait au soleil, tout le paysage qui environna leur apparition continue à accompagner leur souvenir de son visage inconscient ou distrait ; et certes quand ils étaient longuement contemplés par cet humble passant, par cet enfant qui rêvait — comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule —, ce coin de nature, ce bout de jardin n'eussent pu penser que ce serait grâce à lui qu'ils seraient appelés à survivre en leurs particularités les plus éphémères [...] »<sup>197</sup>**

La nature est un cycle infini dans lequel tout périt — les fleurs seront fanées, l'eau de la rivière coule sans trêve, — et tout renaîtra. Le narrateur, lui, souhaite que tout cela, éphémère et insignifiant, renaisse sans perdre sa singularité, à travers l'écriture, car celle-ci est capable de « nous rappeler les années vécues et les êtres aimés<sup>198</sup> ». La singularité de tous les gens qu'il a connus, de tous leurs actes, devra survivre également. Mais pour cela, ces gens-là doivent être intégrés dans la nature qui les entoure. Le narrateur confronte le cycle de la nature et la vie de l'être humain :

**« [...] ce parfum d'aubépine, [...] un bruit de pas sans écho sur le gravier d'une allée, une bulle formée contre une plante aquatique par l'eau de la rivière[...] mon exaltation les a portés et a réussi à leur faire traverser tant d'années successives, tandis qu'alentour les chemins se sont effacés et que sont morts ceux qui les foulèrent et le souvenir de ceux qui les foulèrent. »<sup>199</sup>**

Cette dualité se résoudra quand l'intégration de l'être humain dans la nature sera possible. Ce n'est pas autre chose que le cycle de la naissance et de la mort.

Pour mieux comprendre cela, il est pertinent de mettre en parallèle l'anecdote sur le vieillissement et la mort de Léonie et l'anecdote sur l'accouchement de la fille de cuisine. Elles soutiennent d'ailleurs respectivement l'évolution temporelle du récit.

L'épisode de l'accouchement de la domestique est évoqué en plusieurs temps : elle est enceinte<sup>200</sup> ; elle donne naissance à son bébé<sup>201</sup> ; elle ne se relève pas facilement de ses couches<sup>202</sup>, par conséquent, elle demande son congé<sup>203</sup>. Il va sans dire que

<sup>195</sup> CS, I, II, p. 101-105.

<sup>196</sup> SG, II, p. 204.

<sup>197</sup> CS, I, II, p. 181.

<sup>198</sup> AD, III, Esquisse XV. 2, p. 693, déjà cité.

<sup>199</sup> CS, I, II, p. 181-182

l'accouchement est un phénomène naturel. Cet épisode rythme la vie à Combray et renforce sa caractéristique saisonnière.

Examinons maintenant l'anecdote du vieillissement et de la mort de Léonie. Une lecture attentive nous permet d'observer qu'elle vit dans l'attente de la mort :

**« La cousine de mon grand-père — ma grand-tante — chez qui nous habitons, était la mère de cette tante Léonie qui, depuis la mort de son mari, mon oncle Octave, n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne "descendait" plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion. <sup>204</sup> » « Ce qui avait commencé pour elle — plus tôt seulement que cela n'arrive d'habitude — c'est ce grand renoncement de la vieillisse qui se prépare à la mort [...] <sup>205</sup> »**

D'ailleurs, la dernière fois que le narrateur se rend à Combray, c'est lors des funérailles de Léonie.

L'anecdote de l'accouchement de la fille de cuisine fait ainsi pendant à celle du vieillissement de Léonie. Ces deux existences, dont l'une incarne la jeunesse et la naissance, l'autre le vieillissement et la mort, se croisent une seule fois. Les douleurs de la fille de cuisine font souffrir Léonie au point de l'empêcher de continuer à mener sa vie paisible et rythmée : « ce traintrain fut pourtant troublé une fois cette année-là. [...] Ma tante, à cause des cris de la fille de cuisine, ne put reposer <sup>206</sup> ». Remarquons le rêve qu'elle a fait en dormant, durant cet accouchement. Le narrateur l'entend murmurer : « Dieu soit loué ! nous n'avons comme tracas que la fille de cuisine qui accouche. Voilà-t-il pas que je rêvais que mon pauvre Octave était ressuscité et qu'il voulait me faire faire une promenade tous les jours <sup>207</sup> ! » Tandis que la fille de cuisine donne naissance à son bébé, Léonie fait renaître son mari — mais en rêve.

L'accouchement de la fille de cuisine est un grand événement familial, à un tel point que la vie de Léonie en est troublée. Mais ces deux épisodes signifient aussi que le temps humain peut relever du temps cyclique de la nature : la naissance, la jeunesse, le vieillissement, la mort et la renaissance. En effet, si euphorique que Combray soit, l'ombre

<sup>200</sup> CS, I, II, p. 79-81.

<sup>201</sup> CS, I, II, p. 108.

<sup>202</sup> CS, I, II, p. 120-122.

<sup>203</sup> CS, I, II, p. 122.

<sup>204</sup> CS, I, II, p. 48.

<sup>205</sup> CS, I, II, p. 141.

<sup>206</sup> CS, I, II, p. 107-108.

<sup>207</sup> CS, I, II, p. 108.

de la mort y est présente, le temps de Combray englobe la mort.

### **La présence de la mort dans « Combray II »**

On souligne souvent l'aspect paradisiaque de Combray, mais il nous semble que la mort y est explicitement présente. Nous avons vu que le narrateur fait valoir que les hommes qu'il a rencontrés à Combray sont déjà morts<sup>208</sup>. Avançons maintenant une hypothèse : le Combray retrouvé est un royaume des morts. Ce village cerné « d'un reste de remparts du Moyen Âge » est en effet décrit comme un lieu sombre. Revenons à l'ouverture de « Combray II » :

**« À habiter, Combray était un peu triste, comme ses rues dont les maisons construites en pierres noirâtres du pays, précédées de degrés extérieurs, coiffées de pignons rabattaient l'ombre devant elles, étaient assez obscures pour qu'il fallût dès que le jour commençait à tomber relever les rideaux dans les "salles" [...] <sup>209</sup> »**

Dans le *Cahier 8*, une description des funérailles suit cette phrase :

**« Les vieilles gens mouraient beaucoup, les jeunes étaient malingres, le parler de tous était traînard, mélancolique et doux, on entendait souvent la cloche des morts et les enterrements se déroulaient en procession dans la ville, avec les prêtres en surplis, les enfants de chœur et le saint sacrement. <sup>210</sup> »**

L'un des sujets de la conversation nouée le matin entre Léonie et Françoise est la mort de telle ou telle personne :

**« Françoise, mais pour qui donc a-t-on sonné la cloche des morts ? Ah ! mon Dieu, ce sera pour Mme Rousseau. Voilà-t-il pas que j'avais oublié qu'elle a passé l'autre nuit. Ah ! il est temps que le Bon Dieu me rappelle, je ne sais plus ce que j'ai fait de ma tête depuis la mort de mon pauvre Octave. <sup>211</sup> »**

Léonie vit, elle aussi, dans l'attente de sa mort, comme nous l'avons déjà vu.

Nous pouvons faire la même observation concernant d'autres personnages. Vinteuil s'occupe, après le décès de son épouse, de sa fille unique et meurt dans le chagrin causé par l'homosexualité de celle-ci. La grand-mère et Swann meurent dans *Le Côté de Guermantes*. En outre, la plupart des habitants de Combray disparaissent du roman : le grand-père, les sœurs de la grand-mère, l'oncle Adolphe, même les parents du narrateur...

Par ailleurs, Combray est entouré de ruines : le « reste de remparts du moyen Âge », les « restes [...] du château des comtes de Combray » et les ruines du donjon de Roussainville. Même l'église fait fonction de tombeau. En effet, l'origine de l'église de

---

<sup>208</sup> « [...] les chemins se sont effacés et que sont morts ceux qui les foulèrent et le souvenir de ceux qui les foulèrent. » (CS, I, II, p. 182, déjà cité).

<sup>209</sup> CS, I, II, p. 47-48.

<sup>210</sup> CS, I, II, *Esquisse XV*, p. 702.

<sup>211</sup> CS, I, II, p. 55.

Saint-Hilaire est le tombeau de la petite fille de Sigebert<sup>212</sup>. On vit sur les décombres du passé.

C'est pourquoi Combray nous semble être le royaume des morts, comme le dit d'ailleurs le narrateur : « Tout cela [de Combray] était en réalité mort pour moi.<sup>213</sup> » Le goût d'un morceau de madeleine ressuscite les morts combraysiens :

**« [...] quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, [...] l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir [...] »<sup>214</sup>**

Proust a dû être impressionné par l'ombre de la mort quand il a visité les villages et les monuments médiévaux. Claudine Quémard considère les ruines de l'abbaye de Jumièges comme un modèle de l'église Saint-Hilaire, montrant que Proust a inventé le personnage de Gilbert le Mauvais en s'inspirant de l'histoire de Charles le Mauvais qui a dévasté les biens de l'abbaye. Elle ajoute que quand il l'a visitée en 1908, le romancier a été fasciné par les ruines de l'abbaye au point de les mentionner à plusieurs reprises dans ses *Cahiers*<sup>215</sup>. Certes, Illiers est une localité bâtie au Moyen Âge comme Combray, et on trouve plusieurs analogies entre la ville réelle et la ville fictive. Mais ce n'est pas la seule raison pour laquelle Combray est décrite comme un village médiéval. D'abord, sa « médiévalisation » sert à renforcer le côté euphorique de la ville. Ensuite, le « paradis perdu » a dû s'édifier sur l'un des lieux les plus anciens dans l'histoire de France. Le romancier a eu besoin de le représenter comme une société primitive où la tradition garde toujours son sens. Comme Philippe Boyer le remarque, l'époque mérovingienne est à la source de la nation française<sup>216</sup>. Ainsi, Proust associe l'origine de son narrateur à celle de la France en les présentant comme un « paradis perdu », établissant une correspondance entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Rappelons-nous que Michelet a tendance à mêler sa propre vie à son texte historique, comme Jean Milly le montre, Proust était sensible à ce trait de l'écriture de l'historien<sup>217</sup>. Le romancier a choisi cette manière d'écrire son œuvre, car l'écriture, pour lui, comme pour Michelet, a été un

<sup>212</sup> C'est ce que montre Luc Fraisse en rapprochant la description proustienne de la crypte et un article du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle* : « [Viollet-Le-Duc] insiste sur le rattachement de la crypte aux substructions les plus anciennes de l'édifice [...] » (« Proust et Viollet-Le-Duc : de l'église de Combray à l'esthétique de la Recherche », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-février 2000, 100<sup>e</sup> année, n° 1, p. 56).

<sup>213</sup> CS, I, I, p. 43.

<sup>214</sup> CS, I, I, p. 46.

<sup>215</sup> « L'église de Combray, son curé et le Narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de "Combray") », in *Études proustiennes I*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 336-340.

<sup>216</sup> *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust, op. cit.*, p. 75.

<sup>217</sup> Nous l'analyserons ultérieurement.

moyen de ressusciter le passé.

La temporalité de « Combray II », quasi platonicienne, sert en effet à bâtir ce « paradis perdu ». Dans ce sens, ce que Paul Ricoeur écrit au sujet du *Timée* de Platon est significatif :

**« [...] sous la cosmo-psychologique de l'âme du monde, se dissimule l'antique sagesse qui a toujours su que le temps nous encercle, nous entoure comme l'Océan. C'est pourquoi nul projet de constituer le temps ne peut abolir l'assurance que [...] nous sommes dans le Temps. Tel est le paradoxe dont une phénoménologie de la conscience ne peut faire abstraction : quand notre temps se défait sous la pression des forces spirituelles de distraction, ce qui est mis à nu, c'est le lit du fleuve, le roc du temps astral. »**

Le philosophe conclut ainsi que « la merveilleuse certitude de Platon » peut offrir un « repos », un « recours » ou au mieux une « consolation » aux philosophes qui attaquent audacieusement cette aporie que le problème du temps leur impose<sup>218</sup>. Nous n'avons évidemment pas l'ambition de dire que Proust crée Combray comme une image du modèle platonicien du temps. D'ailleurs, nous partageons la remarque de Walter Benjamin selon laquelle : « [...] cette éternité [qui est le thème chez Proust] n'a rien de platonicien, rien d'utopique [...]. Ce qui intéresse vraiment Proust est le cours du temps sous sa forme la plus réelle, autrement dit celle de l'entrecroisement, qui jamais ne s'impose plus ouvertement que dans l'intériorité du souvenir et dans l'extériorité du vieillissement [...] »<sup>219</sup>. Pourtant, nous considérons que ce « paradis perdu », à la fois royaume des morts et pays d'enfance où l'on croyait encore « aux choses, aux êtres »<sup>220</sup>, où le problème ontologique ne se pose pas, dévoile le temps dans sa plénitude. Le temps de Combray contredit volontairement le temps que Proust décrit dans le reste du roman. Hors de « Combray II », le narrateur ne perçoit pas le cours du temps à moins que, amoureux ou jaloux, il ne le fragmente en minutes<sup>221</sup>. Par conséquent, dans la suite de la *Recherche*, l'exploration et l'intériorisation du temps — l'« entrecroisement » entre le cheminement vers le vieillissement et la mémoire qui « rajeunit » notre existence, pour emprunter le mot de Benjamin — sont indispensables pour le saisir.

## CHAPITRE II. LA FIN DE L'ÂGE D'OR

La grand-mère initiait à chercher les choses anciennes et les choses artistiques. De là la

<sup>218</sup> *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, édition de poche, 1983-1985, t. III, p. 32, note 2 de la page 30.

<sup>219</sup> « L'image proustienne », *op. cit.*, p. 149.

<sup>220</sup> *CS, I, II*, p. 182.

<sup>221</sup> Par exemple, le narrateur, amoureux d'Oriane, déclare : « Pour moi ce n'était plus seulement les étoiles et la brise, mais jusqu'aux divisions arithmétiques du temps qui prenaient quelque chose de douloureux et de poétique. » (*CG, I*, p. 419). Nous y reviendrons ultérieurement.

prédilection du narrateur pour les villes historiques, en particulier médiévales. Il rêve ainsi de visiter des villes italiennes (Florence, Sienne, Venise entre autres). Le projet du premier séjour à Balbec est aussi réalisé dans cette perspective. Si Balbec déçoit le narrateur du point de vue historique, deux voyages en revanche sont aussi euphoriques que les vacances à Combray : Doncières et Venise. Le premier est effectué dans le but de se faire introduire par Saint-Loup auprès de la duchesse de Guermantes. Ce n'est que par hasard que l'historicité de la ville rend heureux le narrateur. Quant à Venise, c'est le contraire, le voyage a longtemps été espéré. Combray est évoqué consciemment ou non tout au long des voyages.

## Doncières — le Moyen Âge flamand et le Siècle des Lumières

Doncières évoque deux époques : le Moyen Âge flamand et l'Ancien Régime. Le quartier populaire de la ville se présente comme les tableaux des primitifs flamands tandis que le centre date du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ces deux rapprochements permettent à Proust d'idéaliser la ville de caserne, comme il transforme Combray en paradis perdu par le moyen de la « médiévalisation ». Analysons d'abord l'aspect flamand qui sert à « médiévaliser » Doncières.

### Le rêve de primitif flamand

À sept heures du soir, le narrateur sort de son logement, l'Hôtel de Flandre, pour aller dîner avec Saint-Loup. Les rues qu'il emprunte sont décrites par des comparaisons avec la peinture flamande : la rue gothique devant la cathédrale le transporte au Moyen Âge au point de le faire rêver d'une femme de cette époque ; les soldats sur le trottoir ont la face tellement congestionnée par le froid qu'il pense aux paysans rubiconds peints par Bruegel<sup>222</sup>. Le repas est comparé à un dîner représenté dans des tableaux religieux ; l'hôtelier appelle le « feu éternel<sup>223</sup> » la marmite où l'on cuit les homards vivants ; l'agitation du restaurant recompose un tableau biblique de Pieter Bruegel<sup>224</sup>, *Dénombrement devant Bethléem*, où cet événement biblique semble avoir lieu « dans un petit village brabançon, saisi par la glace et la neige en l'an de grâce 1566<sup>225</sup> » ; le festin fait penser à « un repas de l'Évangile figuré avec la naïveté du vieux temps et l'exagération des Flandres<sup>226</sup> » ; même le canard en glace sur lequel on présente les desserts revêt le « goût bien flamand<sup>227</sup> ». D'ailleurs, Proust compare les serveurs aux anges, chérubins et séraphins, peints

<sup>222</sup> CG, I, p. 396-397.

<sup>223</sup> CG, I, p. 397.

<sup>224</sup> *Idem*.

<sup>225</sup> Philippe et Françoise Roberts-Jones, *Bruegel*, Paris, Éditions Flammarion, 1997, p. 180.

<sup>226</sup> CG, I, p. 397.

<sup>227</sup> CG, I, p. 398.

dans les tableaux primitifs : « des anges [...] s'empressaient à travers les espaces démesurés de la salle, en y agitant l'air du frémissement incessant des serviettes qui descendaient le long de leur corps en formes d'ailes de primitifs, aux pointes aiguës. <sup>228</sup>  
» <sup>229</sup>

Que signifient ces images moyenâgeuses, notamment celles de la Flandre médiévale ? On peut penser à ce voyage en Belgique et Hollande de Proust avec Bertrand de Fénelon. Ce dernier, incontestablement l'un des modèles de Saint-Loup, fut aussi l'un des modèles d'Albertine : selon Pierre-Edmond Robert, l'un des éditeurs de *La Prisonnière*, Fénelon a joué un rôle dans les premières phases de la genèse de ce personnage. Albertine, appelée Maria jusqu'en 1914 — un après la mort d'Agostinelli — est d'abord conçue comme hollandaise <sup>230</sup>. Proust écrit dans le *Cahier 23* :

**« Le désir d'une femme est le désir d'une vie inconnue dont sa beauté semble nous parler... L'amour de Maria me semblait une chose déterminée comportant des promenades en barque sur les canaux de la Zeelande, de longs parcours aveuglés de brouillard blanc où l'on se réchauffe en buvant à côté d'elle du Schidam. <sup>231</sup> »**

La version définitive laisse peu de traces de cette origine hollandaise d'Albertine. Ne peut-on pas être tenté d'imaginer que le romancier transcrit secrètement cette rêverie néerlandaise <sup>232</sup>, ébauchée vers 1910, pour porter le deuil de Fénelon, dans l'épisode qui se passe à Doncières ? Probablement, d'autant plus qu'il a développé pendant la guerre le texte sur l'histoire de la guerre et l'art de la stratégie, inséré dans la partie sur le séjour à Doncières <sup>233</sup>.

Cependant, il serait trop rapide de s'en tenir seulement au fait autobiographique. Le mot « primitif » que Proust inscrit dans la description des serveurs du restaurant nous intéresse d'emblée. On le retrouve dans le *Cahier 23* aussi : « Comme ces femmes que les primitifs entouraient d'une scène de nature, je ne voyais Maria que se détachant sur le fond d'un paysage de Hollande, bien mieux que faisant partie de lui, qu'en étant issue. <sup>234</sup>

» Nous avons montré combien Proust adorait la peinture primitive (notamment celle d'Italie) parce qu'elle transporte l'air du temps du Moyen Âge. C'est pourquoi la

---

<sup>228</sup> CG, I, p. 395-398.

<sup>229</sup> Certes, on ne peut hâtivement considérer ici les primitifs comme ceux de Flandre. Pourtant, même si Proust utilisait le mot « primitifs » pour désigner les peintres italiens, le contexte ne nous permettrait-il pas d'y trouver une confusion voulue entre la peinture italienne et la peinture flamande ?

<sup>230</sup> Pr., p. 1646-1648.

<sup>231</sup> Cité par Pierre-Edmond Robert dans la notice de *la Prisonnière* (Pr, p. 1647).

<sup>232</sup> Proust cite Rembrandt dans la description de la ville de Doncières (CG, I, p. 395).

<sup>233</sup> CG, I, 408-416, nous y reviendrons plus tard.

<sup>234</sup> Ibid., p. 1646-1647.

perspective de Combray est comparée à un tableau primitif. La rêverie médiévale se trouve en réalité dans la même lignée que celle de Combray. Certes, la géographie de Doncières, adossée à une colline, ne suggère pas celle de Combray, pays de plaine. Mais, quand le narrateur rêve de l'apparition d'une femme médiévale, il ne peut s'empêcher de penser à Méséglise :

**« [...] souvent dans la ruelle noire qui passe devant la cathédrale, comme jadis dans le chemin de Méséglise, la force de mon désir m'arrêtait ; il me semblait qu'une femme allait surgir pour le satisfaire ; [...] Cette ruelle gothique avait pour moi quelque chose de si réel, que si j'avais pu y lever et y posséder une femme, il m'eût été impossible de ne pas croire que c'était l'antique volupté qui allait nous unir, cette femme eût-elle été une simple raccrocheuse postée là tous les soirs, mais à laquelle aurait prêté leur mystère l'hiver, le dépaysement, l'obscurité et le Moyen Âge. <sup>235</sup> »**

Le narrateur enfant a espéré rencontrer une fille paysanne, survivante du Moyen Âge comme les sculptures gothiques de Saint-André-des-Champs. Le mécanisme déclenchant un désir reste le même : jeune homme, il rêve de posséder une femme du temps médiéval <sup>236</sup>. L'euphorie combraysienne est réverbérée à Doncières.

On peut se demander pourquoi le narrateur rapproche le restaurant de la peinture flamande. Cette comparaison a pour but de faire revêtir un caractère liturgique, comme celui d'un rite religieux à la campagne, au dîner avec Saint-Loup et ses camarades, c'est-à-dire de sacraliser Doncières en tant que lieu où l'on célèbre l'amitié. Cela fait pendant au déjeuner du samedi à Combray où l'on fête la solidarité exclusive de la famille. C'est pourquoi Proust répète les mots « naïf », « sacré », « religieux », ou « céleste ». Or, il nous semble que cette célébration, dont Proust a abondamment développé le texte pendant la Grande Guerre en se référant aux articles sur les batailles, retrouve son écho lointain mais direct dans *Le Temps retrouvé*. Au sein d'une guerre qui est un fruit du progrès technologique (et de l'expansionnisme, bien entendu), le narrateur révisé la théorie de la guerre marquée d'historicisme que les jeunes militaires ont exposée à Doncières. Peut-on y voir une critique envers le progressisme ou l'historicisme ? Ce serait excessif effectivement. Cependant, il est possible de dégager une vision de l'histoire selon Proust, quoiqu'il ne la développe pas. C'est ce que nous allons aborder maintenant.

### Doncières et l'Ancien Régime

Proust décrit le centre de la ville de Doncières comme un quartier construit au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'Hôtel de Flandre <sup>237</sup>, les anciens palais nationaux et l'Orangerie <sup>238</sup>. La chambre de Saint-Loup est elle aussi décorée dans le style rococo <sup>239</sup>. Par ailleurs, l'épisode

<sup>235</sup> CG, I, p. 396.

<sup>236</sup> Le narrateur rêve d'ailleurs du départ en promenade à Méséglise en dormant (CG, I, p. 384). La fatigue qu'il éprouve en se réveillant est aussi l'équivalent de celle qu'il a eu le lendemain des jours où il s'est promené vers Guermantes (CG, I, p. 390).

<sup>237</sup> Saint-Loup affirme à propos de cet hôtel : « [...] c'est un ancien palais du XVIII<sup>e</sup> siècle avec de vieilles tapisseries. Ça "fait" assez "vieille demeure historique". » (CG, I, p. 371).

concernant le prince de Bordino, qui est de noblesse d'Empire<sup>240</sup>, fait penser aux *Mémoires* de Saint-Simon. Car, comme on le sait, aux yeux de Proust, l'opposition entre l'ancienne noblesse et la noblesse d'Empire, née en plein faubourg Saint-Germain au cours du XIXe siècle, rappelle les prétentions des princes étrangers qui agitèrent la cour de Versailles et que le mémorialiste s'acharne à décrire, en évoquant sans cesse « l'orgueil » des princes étrangers. C'est ce qui est suggéré par le romancier dans son pastiche de Saint-Simon<sup>241</sup>. En outre, la description de la fontaine sur la place de la ville semble être une allusion à Hubert Robert<sup>242</sup>. Proust écrit : « L'une des fontaines était pleine d'une lueur rouge, et dans l'autre déjà le clair de lune rendait l'eau de la couleur d'une opale.<sup>243</sup> » Le leitmotiv du jet d'eau constitue une image de l'onanisme chez Proust et s'associe secrètement au nom d'Hubert Robert comme Jean-Pierre Richard le remarque<sup>244</sup>. Aussi est-il évident que le romancier essaie de lier Doncières au monde aristocratique de la fin de l'Ancien Régime. Nous allons voir d'abord que ce rapprochement n'est pas sans rapport avec le thème de l'amitié, et, par là, le rôle secondaire de l'intelligence dans l'esthétique proustienne sera mis en lumière.

<sup>238</sup> CG, I, p. 394.

<sup>239</sup> « Des tentures de liberty et de vieilles étoffes allemandes du XVIIIe siècle préservait [la chambre] de l'odeur qu'exhalait le reste du bâtiment, grossière, fade et corruptible comme celle du pain bis. » (CG, I, p. 373-374).

<sup>240</sup> CG, I, p. 425-431.

<sup>241</sup> Nous y reviendrons plus loin.

<sup>242</sup> Hubert Robert, notamment son tableau représentant le jet d'eau, occupe une place privilégiée chez Proust. Selon le commentateur de la *Pléiade*, Proust a profondément remanié le début de *Sodome et Gomorrhe II* (de la page 34 à la page 87). Avant ce remaniement, le chapitre devait commencer par la phrase suivante : « Le fait de vivre ou d'être invités dans un des seuls hôtels de Paris qui fussent encore pourvus de jardins magnifiques et si exactement anciens qu'ils ressemblaient encore exactement à la vue qu'en a peinte Hubert Robert, n'équivalait certainement pas plus pour le prince et la princesse de Guermantes à la possession réelle, c'est-à-dire spirituelle, de ces jardins, que pour moi habiter Balbec, et ensuite pouvoir posséder chez moi une des jeunes filles qui s'y promenaient au bord de la mer, n'équivalait à recréer dans mon esprit la mer [...] » (SG, II, I, p. 1300, variante b de la page 34). Dans la version définitive, la fontaine chez le prince est typique du XVIIIe siècle (*ibid.*, p. 56). Par ailleurs, cette variante montre que, avant la correction du début du chapitre, le prince possédait un tableau à motif de jet d'eau d'Hubert Robert ; ce tableau, longuement en possession de la duchesse d'Aiguillon puis d'un vieux collectionneur, a été vendu à Swann ; le prince le lui a acheté des années plus tard (*ibid.*, p. 1324 et 1328, variante b de la page 34). Cette peinture représente « précisément le jet d'eau des jardins Guermantes, assez semblables à ce qu'ils sont aujourd'hui. » (*ibid.*, p. 1327, variante b de la page 34). Ensuite, Proust décrit le tableau dans les détails, en particulier les ancêtres des Guermantes au XVIIIe siècle figurant autour de la fontaine. Il est clair que Proust considère Hubert Robert comme l'un des peintres galants de l'Ancien Régime. Par ailleurs, le narrateur affirme que ce tableau possédé par le prince est son chef-d'œuvre : « Hubert Robert avait sans doute fait là son chef-d'œuvre, un tableau plus poétique que ceux qu'il a exécutés d'habitude et sans doute parce que son imagination s'était émue de retrouver dans le jardin Guermantes ces jeux d'eau qu'il avait tant décrits dans les villes d'Italie. » (*idem*). Or, l'exposé du narrateur sur la beauté de l'effondrement d'un monument dans cette partie, qui se passe à Doncières, nous rappelle des tableaux d'Hubert Robert (CG, I, p. 377). Nous le verrons ultérieurement.

<sup>243</sup> CG, I, p. 394.

Que signifie l'amitié chez Proust ? Dans la *Recherche*, l'amitié, représentée par la relation entre le narrateur et Saint-Loup, est principalement décrite dans le cadre d'un festin : les dîners à Rivebelle<sup>245</sup> et le dîner à Paris. Les « breuvages<sup>246</sup> » (très abondants chez Proust, bière, champagne, porto, sauternes...) sont indispensables pour célébrer l'amitié comme si les boissons alcoolisées étaient une sorte de nectar. Au restaurant à Rivebelle, l'ivresse conduit le narrateur à comparer les tables rondes régulièrement disposées dans la salle au tableau astrologique et allégorique du Moyen Âge qui représente l'harmonie céleste. Cette sensation est éphémère : « l'ivresse réalise pour quelques heures l'idéalisme subjectif, le phénoménisme pur ; tout n'est plus qu'apparences et n'existe plus qu'en fonction de notre sublime nous-même.<sup>247</sup> » Cette fugacité de l'idéalisme réalisé par l'alcool est comparable à celle de l'amitié. En effet, en racontant un dîner avec Saint-Loup à Paris qu'il définit comme « le soir de l'amitié<sup>248</sup> », le narrateur confirme :

**« [...] quelle que fût mon opinion sur l'amitié, même pour ne parler que du plaisir qu'elle me procurait, d'une qualité si médiocre qu'elle ressemblait à quelque chose d'intermédiaire entre la fatigue et l'ennui, il n'est breuvage si funeste qui ne puisse à certaines heures devenir précieux et réconfortant en nous apportant le coup de fouet qui nous était nécessaire, la chaleur que nous ne pouvons pas trouver en nous-même.<sup>249</sup> »**

Certes, il sait bien que l'amitié est fugace, cela n'empêche pas qu'il ait du plaisir à la ressentir<sup>250</sup>. Proust justifie la séduction de l'amitié : « [les] sympathies entre hommes qui, lorsqu'elles n'ont pas d'attrait physique à leur base, sont les seules qui soient tout à fait mystérieuses.<sup>251</sup> » Les « voiles magnifiques<sup>252</sup> » de l'amitié séparent et protègent les amis des autres, comme la solidarité familiale de Combray protège l'enfant du monde

<sup>244</sup> Proust et le monde sensible, *op. cit.*, p. 88-90. Le critique distingue trois significations du jet d'eau en analysant « le mouvement fusant » chez Proust : la nature, représentée par le jet d'eau à Saint-Cloud, l'art, suggéré par le nom d'Hubert Robert, et la libido, précisément l'éjaculation solitaire déjà longuement décrite dans *Contre Sainte-Beuve*. Ainsi, le critique nomme le peintre « maître du jet d'eau onanistique ». Il souligne que les deux premières significations se relient étroitement à la troisième. Au sujet du « jet d'eau d'Hubert Robert » chez le prince de Guermantes (*SG, II, I*, p. 56), Serge Gaubert remarque une image de la fatalité d'un mondain : il répète le mouvement de s'élever dans l'échelle sociale puis retombe dans le fond. L'épisode de Madame Arpajon mouillée par le jet d'eau dans le jardin le suggère (*Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche », op. cit.*, p. 174-176).

<sup>245</sup> Le dîner à Rivebelle commence avec le souci de Saint-Loup pour la santé du narrateur, comme le dîner à Paris : « Vous n'aurez pas froid ? Vous feriez peut-être mieux de garder [votre paletot], il ne fait pas très chaud. » (*JF, II*, p. 166). C'est pourquoi nous comptons le dîner à Rivebelle parmi les dîners d'amitié comme le dîner à Paris, bien que le narrateur n'y montre pas ses idées sur l'amitié.

<sup>246</sup> *JF, II*, p. 167.

<sup>247</sup> *JF, II*, p. 173.

<sup>248</sup> *CG, II, II*, p. 706.

<sup>249</sup> *CG, II, II*, p. 689.

extérieur.

À propos de l'amitié proustienne, Gilles Deleuze note, en renvoyant à l'étymologie du mot « philosophie » : « Dans philosophie, il y a "ami". Il est important que Proust adresse la même critique à la philosophie et à l'amitié. Les amis sont, l'un par l'autre, comme des esprits de bonne volonté qui s'accordent sur la signification des choses et des mots [...] <sup>253</sup> ». L'amitié telle qu'elle est décrite chez Proust se fonde sur l'intelligence qui pousse ses protagonistes à la « conversation », c'est-à-dire à former « la communauté des idées et des sentiments <sup>254</sup> ». La recherche de l'essence ne réside pas dans la bonne volonté ; elle est possible à condition que la pensée ait « quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. <sup>255</sup> » Il nous semble que cette conception de l'amitié entre hommes peut être comparée à sa conception athénienne. Dès lors, il est pertinent de citer les paroles adressées significativement aux jeunes officiers par le narrateur :

**« [...] c'est que l'influence qu'on prête au milieu est surtout vraie du milieu intellectuel. On est l'homme de son idée ; il y a beaucoup moins d'idées que d'hommes, ainsi tous les hommes d'une même idée sont pareils. Comme une idée n'a rien de matériel, les hommes qui ne sont que matériellement autour de l'homme d'une idée ne la modifient en rien. <sup>256</sup> »**

En écoutant cet exposé, un camarade de Saint-Loup constate : « Duroc, tout à fait Duroc. <sup>257</sup> » Cette comparaison signifie que le narrateur paraît rationaliste aux jeunes militaires,

<sup>250</sup> Le narrateur évoque les soirs passés à Doncières avec son ami : « Quand chantent à leur tour de nouveaux moments de plaisir qui passeraient de même, aussi grêles et linéaires, [les heures où il nous avait semblé qu'eût pu pourtant être enfermé un peu de paix ou de plaisir] viennent leur apporter le soubassement, la consistance d'une riche orchestration. Elles s'entendent ainsi jusqu'à un de ces bonheurs types qu'on ne retrouve que de temps à autre mais qui continuent d'être ; dans l'exemple présent, c'était l'abandon de tout le reste pour dîner dans un cadre confortable qui par la vertu des souvenirs enferme dans un tableau de nature des promesses de voyage, avec un ami qui va remuer notre vie dormante de toute son énergie, de toute son affection, nous communiquer un plaisir ému, bien différent de celui que nous pourrions devoir à notre propre effort ou à des distractions mondaines ; nous allons être rien qu'à lui, lui faire des serments d'amitié qui, nés dans les cloisons de cette heure, restant enfermés en elle, ne seraient peut-être pas tenus le lendemain, mais que je pouvais faire sans scrupule à Saint-Loup, puisque, avec un courage où il entraînait beaucoup de sagesse et le pressentiment que l'amitié ne se peut approfondir, le lendemain il serait reparti. » (CG, II, II, p. 691).

<sup>251</sup> CG, I, p. 403.

<sup>252</sup> *Idem*. Cette phrase prépare à l'homosexualité de Saint-Loup dont il sera question à la fin de *La Prisonnière*.

<sup>253</sup> *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 4<sup>e</sup> édition remaniée, 1976, p. 116.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>256</sup> CG, I, p. 404. **Ces paroles du narrateur contredisent dans une certaine mesure à son constat suivant : la certitude à laquelle on arrive finalement est celle de la sensation, non pas celle de la raison.**

<sup>257</sup> *Idem*.

car, d'après l'explication de Saint-Loup, le commandant Duroc fait comprendre à ses subalternes que la stratégie et la tactique se montrent tellement scientifiques et artistiques que l'histoire militaire peut revêtir une beauté mathématique<sup>258</sup>. Le narrateur avoue que cette idée lui plaît : « Ces théories de Saint-Loup me rendaient heureux. Elles me faisaient espérer que peut-être je n'étais pas dupe dans ma vie de Doncières, à l'égard de ces officiers dont j'entendais parler en buvant du sauterne<sup>259</sup> ». Néanmoins, la philosophie dans le sens étymologique ne dévoile pas la vérité, car Proust conçoit la vérité à découvrir comme quelque chose que l'on ne peut atteindre qu'en descendant en soi. Cela contredit ce que le narrateur dit dans le texte cité : l'amitié nous apporte « la chaleur que nous ne pouvons pas trouver en nous-même.<sup>260</sup> » C'est ainsi que le narrateur se détourne au fil du récit de cette sensation tout de même satisfaisante donnée par la conversation d'amitié avec les jeunes officiers à Doncières. Et cette désillusion culmine à la fin d'*Albertine disparue* où il découvre l'homosexualité de Saint-Loup. Ce dernier n'exprime plus son amitié pour le narrateur parce qu'il ne lui plaît pas physiquement.

Les conversations entre le narrateur et les jeunes officiers portent sur la science militaire. Il faut remarquer que cette partie est longuement développée pendant la Grande Guerre, précisément en 1917<sup>261</sup>. Il est évident que cet ajout a pour but de mettre en rapport de symétrie le texte sur Doncières et celui qui se rapporte à la guerre : comme Saint-Loup, ses amis militaires partent au front et y meurent<sup>262</sup>. D'ailleurs, en racontant le Paris nocturne menacé par l'armée allemande, le narrateur évoque deux fois avec admiration les officiers qu'il a rencontrés à Doncières. Il est ému par les lumières des projecteurs de la Tour Eiffel et les avions chargés de surveiller et de protéger la capitale. Le narrateur écrit, à leur sujet :

**« [Ils étaient] dirigés par une volonté intelligente, par une vigilance amie qui donnait ce même genre d'émotion, inspirait cette même sorte de reconnaissance et de calme que j'avais éprouvés dans la chambre de Saint-Loup, dans la cellule de ce cloître militaire où s'exerçaient, avant qu'ils consommassent, un jour, sans une hésitation, en pleine jeunesse, leur sacrifice, tant de cœurs fervents et disciplinés.<sup>263</sup> »**

Le narrateur répètera la même admiration et la même reconnaissance une page plus loin en disant que ces lignes composées par les avions et les projecteurs sont « pleines d'intentions [...] prévoyantes et protectrices, d'hommes puissants et sages<sup>264</sup> ». Cet

<sup>258</sup> Saint-Loup donne l'explication au sujet du commandant : « [Duroc] a fait un cours où l'histoire militaire est traitée comme une démonstration, comme une espèce d'algèbre. Même esthétiquement c'est d'une beauté tour à tour inductive et déductive à laquelle vous ne seriez pas insensible. » (CG, I, p. 378.)

<sup>259</sup> CG, I, p. 411.

<sup>260</sup> CG, I, p. 689.

<sup>261</sup> CG, I, p. 1573, note 1 de la page 408.

<sup>262</sup> TR, p. 321.

<sup>264</sup> TR, p. 381.

enthousiasme du narrateur pour l'aéroplane et les projecteurs correspond à la jouissance qu'il éprouve dans la ville de caserne :

**« [...] quel repos sans tristesse j'aurais goûté là, protégé par cette atmosphère de tranquillité, de vigilance et de gaieté qu'entretenaient mille volontés réglées et sans inquiétude, mille esprits insoucians, dans cette grande communauté qu'est une caserne [...] »<sup>265</sup>**

Plus loin, il décrit la fanfare : « voix sûre d'être écoutée, et musicale, parce qu'elle n'était pas seulement commandement de l'autorité à l'obéissance mais aussi de la sagesse au bonheur. »<sup>266</sup> Ne jugeons pas le narrateur sur ces expressions qui paraissent militaristes, car le bombardement par les avions allemands détruit la poésie de la guerre :

**« Je pensai à ce jour, en allant à La Raspelière, où j'avais rencontré, comme un dieu qui avait fait se cabrer mon cheval, un avion. Je pensais que maintenant la rencontre serait différente et que le dieu du mal me tuerait. Je pressais le pas pour fuir [l'avion ennemi] comme un voyageur poursuivi par le mascaret, je tournais en cercle dans les places noires, d'où je ne pouvais plus sortir. »<sup>267</sup>**

La violence de la guerre et le revers de la médaille du progrès technologique, symbolisé par l'avion de l'armée, l'emportent sur les vertus militaires (intelligence, vigilance, sagesse, obéissance, esprit de sacrifice) et la jeunesse (gaieté, insouciance, ferveur).

Dans *Le Côté de Guermantes I*, Proust explique longuement la science militaire que la Grande Guerre remettra en cause dans *Le Temps retrouvé*. Ce conflit mondial prouve que le progrès technologique dans l'armement rend la guerre moderne plus destructrice que jamais ; c'est d'ailleurs ironiquement l'argument que Saint-Loup utilise pour convaincre le narrateur que l'affaire marocaine ne donnera lieu à aucune nouvelle lutte armée entre la France et l'Allemagne :

**« Non, cela ennuie [les Allemands], au fond c'est très juste. Mais l'empereur est pacifique. Ils nous font toujours croire qu'ils veulent la guerre pour nous forcer à céder. Cf. Poker. Le prince de Monaco, agent de Guillaume II, vient nous dire en confidence que l'Allemagne se jette sur nous si nous ne cédon pas. Alors nous cédon. Mais si nous ne cédon pas, il n'y aurait aucune espèce de guerre. Tu n'as qu'à penser à quelle chose cosmique serait une guerre aujourd'hui. Ce serait**

<sup>263</sup> TR, p. 380. Le narrateur répètera la même admiration et la même reconnaissance une page plus loin : « [...] sur le pont de la Concorde, autour de l'aéroplane menaçant et traqué et comme si s'étaient reflétées dans les nuages les fontaines des Champs-Élysées, de la place de la Concorde et des Tuileries, les jets d'eau lumineux des projecteurs s'infléchissaient dans le ciel, lignes pleines d'intentions aussi, d'intentions prévoyantes et protectrices, d'hommes puissants et sages auxquels, comme une nuit au quartier de Doncières, j'étais reconnaissant que leur force daignât prendre avec cette précision si belle la peine de veiller sur nous. » (Idem).

<sup>265</sup> CG, I, p. 377.

<sup>266</sup> Idem. Proust écrit ici : « [...] la triste cloche des heures était remplacée par la même joyeuse fanfare de ces appels [...] ». Cette cloche sera celle de Combray. La sensation de vivre au sein d'une communauté, Combray ou Doncières, fascine le narrateur.

<sup>267</sup> TR, p. 412. Nous verrons plus loin qu'à La Raspelière, l'avion lui semble un demi-dieu comparable au centaure d'Hésiode (SG, II, III, p. 417), et devient ainsi un symbole de l'inspiration artistique.

**plus catastrophique que le Déluge et le Götterdämmerung. Seulement cela durerait moins longtemps.** <sup>268</sup> »

Saint-Loup répétera sa thèse erronée de la guerre courte lors de la déclaration de la Grande Guerre <sup>269</sup>. Par ailleurs, dans son exposé sur la tactique militaire, il n'est pas suffisamment lucide pour prévoir que d'anciennes stratégies seront reniées par la guerre prochaine. Pendant la guerre, en 1916, du retour du front pour permission, incapable de dire s'il confirme ou non les théories exposées au narrateur à Doncières, il affirme seulement que la guerre « n'échappe pas aux lois » de Hegel et qu'elle est « en état de perpétuel devenir. <sup>270</sup> » Les limites de l'intelligence de Saint-Loup apparaissent le plus nettement lorsqu'il s'appuie sur la publication d'un décret qui présuppose que la guerre ne durera pas <sup>271</sup>. Le défaut d'anticipation de Saint-Loup nous semble représenter la limite du rationalisme. Cette limite est liée au leitmotiv de l'amitié chez Proust, car l'amitié peut nourrir un rationalisme, qui manque cependant de force, de violence, essentielles pour la recherche de l'essence. Le narrateur juge ainsi l'intelligence de son ami : « comme toujours, ses arguments étaient livresques. <sup>272</sup> »

Dans ce sens, les paroles adressées par le narrateur à Gilberte dans le « Bal de têtes » au sujet de l'art de la guerre selon Saint-Loup sont significatives :

**« Il y a un côté de la guerre qu'il commençait, je crois, à apercevoir, lui dis-je, c'est qu'elle est humaine, se vit comme un amour ou comme une haine, pourrait être racontée comme un roman, et que par conséquent, si tel ou tel va répétant que la stratégie est une science, cela ne l'aide en rien à comprendre la guerre, parce que la guerre n'est pas stratégique. L'ennemi ne connaît pas plus nos plans que nous ne savons le but poursuivi par la femme que nous aimons, et ces plans peut-être ne les savons-nous pas nous-mêmes. [...] À supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski raconterait une vie. D'ailleurs, il est trop certain que la guerre**

<sup>268</sup> CG, II, II, p. 706.

<sup>269</sup> Il répond au narrateur qui lui demande si cette guerre durera longtemps : « Non, je crois à une guerre très courte [...] » (TR, p. 322).

<sup>270</sup> TR, p. 331. Pourtant, il n'est pas toujours si naïf. En 1916, au narrateur qui lui demande si les tactiques de Napoléon sont caduques au contraire de ce qu'il pensait à l'époque de Doncières, il répond négativement en invoquant le nom d'un général allemand très napoléonien en stratégie (Hindenburg). En effet, selon le commentateur de la *Pléiade*, la tactique napoléonienne de ce général fut toujours efficace (*ibid.*, p. 340-341, voir la note 1 de la page 341). Le narrateur constate ainsi : « Il faut dire pourtant que si la guerre n'avait pas grandi l'intelligence de Saint-Loup, cette intelligence, conduite par une évolution où l'hérédité entrait pour une grande part, avait pris un brillant que je ne lui avais jamais vu. » (TR, p. 339).

<sup>271</sup> « Il me semble qu'on pouvait interpréter le décret en question non comme une preuve que la guerre serait courte, mais comme l'imprévoyance qu'elle le serait, et de ce qu'elle serait, chez ceux qui l'avaient rédigé, et qui ne soupçonnaient ni ce que serait dans une guerre stabilisée l'effroyable consommation du matériel de tout genre, ni la solidarité de divers théâtres d'opérations. » (TR, p. 323).

<sup>272</sup> TR, p. 322.

***n'est point stratégique, mais plutôt médicale, comportant des accidents imprévus que le clinicien pouvait espérer d'éviter, comme la révolution russe.*** <sup>273</sup> »

Il nous semble ici qu'il n'est pas important de chercher à savoir si la réflexion de Saint-Loup sur la guerre est arrivée à évoluer ou non. C'est le contenu du discours du narrateur qui nous intéresse. Certes, Saint-Loup trouvait l'histoire de la guerre artistique, la comparait à un « palimpseste » dont il faut déchiffrer les signes <sup>274</sup> ; cependant, cette pensée résulte de ce que la stratégie lui paraissait revêtir une beauté mathématique. Ce n'est pas en ce sens que le narrateur compare la guerre à l'art, comme l'évocation d'Elstir et de Dostoïevski, impressionnistes selon le narrateur, le suggère. Seule la psychologie fondée sur l'expérience — comme le diagnostic d'un médecin — permet de comprendre la tactique de l'adversaire. Et la comparaison entre la guerre et l'amour ou la haine montre que l'apprentissage de cette psychologie correspond justement à celui des signes d'amour, analysé par Deleuze. Cette idée est déjà manifeste dans la partie qui se déroule pendant la guerre :

***« [...] depuis que la vie avec Albertine et avec Françoise m'avait habitué à soupçonner chez elles des pensées, des projets qu'elles n'exprimaient pas, je ne laissais aucune parole, juste en apparence, de Guillaume II, de Ferdinand de Bulgarie, de Constantin de Grèce, tromper mon instinct, qui devinait ce que machinait chacun d'eux.*** <sup>275</sup> »

La scientificité de l'histoire de la guerre est inexistante. La guerre répète un combat, sentimental, entre des individus : une nation est composée d'innombrables individus, ces individus sont eux-mêmes constitués d'innombrables cellules dont les fonctions déterminent la vie. Ainsi, de même que les scientifiques essaient de connaître les fonctions des cellules pour connaître les mécanismes du corps humain, il est pertinent d'apprendre la psychologie des individus, composantes de la nation, afin de comprendre la tactique militaire ou politique, et en fin de compte tout le déroulement d'un événement politique <sup>276</sup> . C'est pourquoi la guerre peut être racontée comme un roman.

Comme les allusions à l'Ancien Régime que nous avons relevées plus haut, ce rationalisme fait penser au XVIIIe siècle. Cependant, ce XVIIIe siècle n'est plus ni celui que Mme de Boigne ou Saint-Simon décrivent dans leurs Mémoires ni celui de Watteau. Il n'est plus le Versailles frivole et oisif, mais le Siècle des Lumières, c'est-à-dire le siècle « rationaliste » <sup>277</sup> . Dès lors, il est pertinent de situer le texte sur Doncières dans le

<sup>273</sup> TR, p. 560.

<sup>274</sup> CG, I, p. 498.

<sup>275</sup> TR, p. 350.

<sup>276</sup> « [...] de même qu'il est des corps d'animaux, des corps humains, c'est-à-dire des assemblages de cellules dont chacun par rapport à une seule est grand comme le mont Blanc, de même il existe d'énormes entassements organisés d'individus qu'on appelle nations ; leur vie ne fait que répéter en les amplifiant la vie des cellules composantes ; et qui n'est pas capable de comprendre le mystère, les réactions, les lois de celle-ci ne prononcera que des mots vides quand il parlera des luttes entre nations. Mais s'il est maître de la psychologie des individus, alors ces masses colossales d'individus conglomérés s'affrontant l'une l'autre prendront à ses yeux une beauté plus puissante que la lutte naissant seulement du conflit de deux caractères [...] » (*idem*).

contexte historique : d'après Jean Starobinski, « entre le crépuscule guerrier de Louis XIV et l'holocauste napoléonien, l'histoire du [XVIIIe] siècle peut encore se lire comme l'avènement, dans le sang, de l'idée de nation.<sup>278</sup> » Proust met en lumière la notion de patriotisme, cela peut être une réponse à la question suivante : pourquoi décrit-il les camarades de Saint-Loup comme anti-dreyfusards ? Ce n'est pas seulement parce qu'ils sont nobles. Pour eux, sincèrement patriotes, la question de la justice présuppose celle du patriotisme et leur patriotisme aristocratique les incite à se ranger du côté anti-dreyfusard. Proust, partisan des révisionnistes et qui, même après la Grande Guerre lorsqu'il n'est plus question de l'Affaire, accuse l'Action Française de ne pas avoir eu la moindre notion de justice en plein milieu de l'Affaire<sup>279</sup>, se garde cependant de juger les anti-dreyfusards. À l'époque de Doncières, l'anti-dreyfusisme patriotique fait partie de l'euphorie d'une communauté solide, non individualiste, comme celle de Combray, marquée de « patriotisme » et même de « chauvinisme<sup>280</sup> ».

Pourtant, la Grande Guerre détrompe le narrateur. Alors que Saint-Loup répète toujours les mêmes théories, notre héros observe que les batailles modernes diffèrent de celles d'autrefois. La mort de Saint-Loup, sanglante, trop médiévale et féodale, si héroïque soit-elle, complète — autant que celle de ses camarades —, si l'on peut dire, à la fois la défaite de cette philosophie de l'histoire dans le domaine militaire et la fin de l'ancien monde. Cela doit être mis en rapport avec l'Ancien Régime. Ce rapprochement nous semble résulter de deux mythologies concernant cette époque de déclin, formées par les historiens progressistes, représentants de l'idéologie bourgeoise du XIXe siècle : l'élégance du style rococo et le rationalisme des Lumières<sup>281</sup>. Ils préludent en effet à la violence de la Révolution et de la dynastie napoléonienne, et aussi à la révolution industrielle. Interprétons dans ce contexte la phrase suivante :

**« À côté de l'hôtel, les anciens palais nationaux et l'orangerie de Louis XVI dans lesquels se trouvaient maintenant la Caisse d'épargne et le corps d'armée étaient éclairés du dedans par les ampoules pâles et dorées du gaz déjà allumé qui, dans le jour encore clair, seyait à ces hautes et vastes fenêtres du XVIIIe siècle où n'était pas encore effacé le dernier reflet du couchant, comme eût fait à une tête avivée de rouge une parure d'écaille blonde, et me persuadait d'aller retrouver mon feu et ma lampe qui, seule dans la façade de l'hôtel que j'habitais, luttait contre le crépuscule [...] »<sup>282</sup>**

Dès lors nous comprenons que si Proust a élaboré le texte sur la science militaire pendant la guerre, c'est qu'il essaie d'exprimer la nostalgie d'une époque révolue — la Belle

<sup>277</sup> Voir à ce sujet Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira S. A., 1964, rééd., 1987, p. 11.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>279</sup> Voir une lettre adressée à Daniel Halévy et datée du 19 juillet 1919 (*Corr.*, t. XVIII, p. 335).

<sup>280</sup> *CS, I, II*, p. 109-110.

<sup>281</sup> Jean Starobinski, *L'Invention de la Liberté*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>282</sup> *CG, I, p. 394.*

Époque, pendant laquelle il a passé la plupart de sa vie — par la comparaison entre la ville de garnison et la fin du monde aristocratique. Doncières est littéralement une ville des « fantômes subalternes du passé <sup>283</sup> », comme les ruines. Cela traduit la vision de Proust sur les temps modernes : la fin de l'âge d'or.

## Venise, la ville de la mort et de la résurrection

---

Comme Doncières, Venise transporte le temps médiéval, ou plutôt, comme Combray, le temps historique s'y est arrêté depuis le Moyen Âge, ou au plus tard à la Renaissance. Si la Venise proustienne est paradisiaque, ce n'est pas, comme Doncières, parce qu'elle forme une communauté solide mais parce que trois éléments, la nature, l'art et l'ancienneté, s'y trouvent harmonieusement fusionnés. Cette cité historique communique d'ailleurs avec le passé non seulement dans une dimension collective mais aussi sur le plan personnel. Le passé historique et le passé du narrateur s'entrecroisent librement. De là l'euphorie vénitienne : Venise est une ville de la résurrection.

### Venise et son histoire

#### La vie, l'art et le passé

Nous avons vu que la Venise proustienne réalisait la vie rêvée du narrateur, du fait que, comme Combray, elle lui permet de vivre en fusionnant avec le rythme de la nature. L'aspect paradisiaque de la Venise proustienne découle également d'une autre raison : l'art, lui aussi, se fond avec la vie. Selon la leçon de Chardin, nous l'avons vu, la beauté peut résider dans les choses les plus familières, et d'une manière générale, les plus humbles. Quant à Véronèse, le peintre vénitien, il enseigne au narrateur qu'à Venise, ce ne sont pas les choses humbles mais « ce sont des œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie <sup>284</sup> ». Nous avons vu également que, dans une version, ces œuvres d'art vénitiennes rappellent au narrateur « les années vécues et les êtres aimés <sup>285</sup> ». L'art, en évoquant le passé, s'associe ainsi à la vie. Examinons cette alliance dans la Venise proustienne.

Pendant le jour, Venise ne paraît pas au narrateur un labyrinthe onirique comme pendant la nuit <sup>286</sup>. Elle lui semble constituer un musée de l'architecture : « dans cette Venise où les simples allées et venues mondaines prennent en même temps la forme et le charme d'une visite à un musée et d'une bordée en mer. <sup>287</sup> » Les édifices vénitiens racontent toute l'histoire de l'architecture du Moyen Âge à la Renaissance : ils ont tantôt

<sup>283</sup> CG, I, p. 381.

<sup>284</sup> AD, III, p. 205.

<sup>285</sup> AD, III, Esquisse XV. 2, p. 693.

<sup>286</sup> Au sujet de la thématique du labyrinthe chez Proust, nous renvoyons à Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 351-353 et Hilton L. Miller, *Psychanalyse de Proust*, op. cit., p. 93.

des architectures médiévales fortement influencées par l'art oriental <sup>288</sup>, tantôt des architectures de la Renaissance. Au contraire de Balbec, la Cité des Doges ne désillusionne pas le narrateur qui se la figurait *a priori* comme « le plus complet musée de l'architecture domestique au Moyen Âge <sup>289</sup> ». Cet enthousiasme est à l'origine du reproche fait aux peintres contemporains qui, sous le prétexte de « rendre Venise plus intime et plus vraie <sup>290</sup> », ne montrent que l'aspect misérable de la ville évoquant celui d'Aubervilliers, en soulignant son aspect « humble ». À Venise, même les hôtels sont d'anciens palais : celui où logent Mme de Villeparisis et son amant Norpois dispose d'une « grande salle du restaurant aux beaux piliers de marbre et jadis couverte tout entière de fresques, depuis mal restaurées <sup>291</sup> ». Quant à l'hôtel que la mère du narrateur choisit, il possède une « façade qui est reproduite dans tous les musées de moulages et tous les livres d'art illustrés, comme un des chefs-d'œuvre de l'architecture domestique au Moyen Âge <sup>292</sup> ».

Ces deux fusions réalisées à Venise, la fusion entre la vie et la nature — que nous avons tâché de démontrer plus haut — et la fusion entre la vie, l'art et le passé, confirment « l'intuition de Combray », c'est-à-dire l'enseignement de la grand-mère. C'est pourquoi Proust ne cesse de mettre en rapport Venise et Combray. Dans ce contexte, l'éloge que la mère du narrateur fait du Palais ducal mérite d'être cité :

**« “Comme ta pauvre grand-mère eût aimé cette grandeur si simple !” [...] “Elle aurait même aimé la douceur de ces teintes roses, parce qu'elle est sans mièvrerie. Comme ta grand-mère aurait aimé Venise, et quelle familiarité qui peut rivaliser avec celle de la nature elle aurait trouvé dans toutes ces beautés si pleines de choses qu'elles n'ont besoin d'aucun arrangement, qu'elles se présentent telles quelles, le palais ducal dans sa forme cubique, les colonnes que tu dis être celles du palais d'Hérode, en pleine Piazzetta, et, encore moins placés, mis là comme faute d'autre endroit, les piliers de Saint-Jean-d'Acre, et ces chevaux au balcon de Saint-Marc ! Ta grand-mère aurait eu autant de plaisir à voir le soleil se coucher sur le palais des doges que sur une montagne.” <sup>293</sup> »**

<sup>287</sup> AD, III, p. 209.

<sup>288</sup> Les « quadrilobes et les rinceaux de fenêtres gothiques » (AD, III, p. 203) ou l'« ogive encore à demi arabe d'une façade » (AD, III, p. 204), par exemple.

<sup>289</sup> CS, III, p. 384. C'est une citation de Ruskin. Voir la note 3 de cette page (*ibid.*, p. 1270).

<sup>290</sup> AD, III, p. 205.

<sup>291</sup> AD, III, p. 209.

<sup>292</sup> AD, III, p. 204.

<sup>293</sup> AD, III, p. 208. C'est nous qui mettons en italique. Si le texte souligne que les teintes roses sont dépourvues de « mièvrerie », c'est peut-être que la couleur rose est essentiellement le signe de la sensualité chez Proust comme Philippe Boyer le démontre (*Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust, op. cit., p. 91-122*). Voir aussi Edward Bizub, *La Venise intérieure, Proust et la poésie de la traduction, Neuchâtel, La Baconnière, 1991, p. 139*.

Disons, dès lors, que les deux éléments relevés par la grand-mère comme objets d'admiration, la nature et l'art, en s'accouplant, fusionnent avec la vie. Le dernier élément dont elle a appris l'amour à son petit-fils, les choses anciennes, se trouve également dans la Venise proustienne, car les œuvres artistiques vénitiennes, architecturales ou picturales, ont une origine séculaire<sup>294</sup>. Rappelons que Proust écrit dans le *Cahier 48* : « le reste de la place [de la Piazzetta] était concédé à d'autres époques, [...] dans une sorte de foire du passé, voisines les unes des autres, mais séparées par des siècles.<sup>295</sup> »

C'est pourquoi le romancier souligne significativement, dans les paroles de la mère, des monuments qui marquent la gloire historique de la Cité des Doges : les colonnes « du palais d'Hérode », « les piliers de Saint-Jean-d'Acre » et les « chevaux au balcon de Saint-Marc ».

### Un livre historique

Pour saisir la place des monuments, les colonnes du palais d'Hérode, les « piliers de Saint-Jean-d'Acre » et les « chevaux au balcon de Saint-Marc », dans la Venise proustienne, il faut tout d'abord connaître l'itinéraire historique emprunté respectivement par ces patrimoines qui remontent à l'époque des Croisades. Les piliers de Saint-Jean-d'Acre furent, croyait-on, acquis lors de la victoire sur les Génois dans la ville israélienne du même nom au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>296</sup>. Les colonnes de Saint-Marc et celle de Saint-Théodore, originaires de Tyr selon Ruskin, se trouvent dans le butin rapporté de Constantinople. Concernant les statues des colonnes, on sait que celle du lion de Saint-Marc fut dérobée à Alexandrie en 828, tandis que l'origine de l'autre statue reste obscure. Les chevaux furent volés à l'hippodrome de la capitale byzantine également en 1204 lors d'une Croisade. Les trois monuments mentionnés par la mère, construits séparément sur le plan à la fois géographique et temporel — « le reste de la place était concédé à d'autres époques<sup>297</sup> » écrit Proust dans le *Cahier 48* —, constituent des témoignages de la gloire de Venise en Orient<sup>298</sup>.

Or, pourquoi Proust signale-t-il que les colonnes se trouvaient jadis dans le palais

<sup>294</sup> Venise est un musée de l'architecture tandis que l'immense héritage de Charlus apparaît comme une collection de musée. Le baron possède « comme descendant des ducs de Nemours et des princes de Lamballe, des archives, des meubles, des tapisseries, des portraits faits pour ses aïeux par Raphaël, par Velasquez, par Boucher » et peut ainsi « dire justement qu'il "visit[e]" un musée et une incomparable bibliothèque rien qu'en parcourant ses souvenirs de famille ». L'une comme l'autre participe à la transmission de l'héritage artistique.

<sup>295</sup> *AD, III, Esquisse XV. 4*, p. 698, cité dans le chapitre précédent.

<sup>296</sup> Ils proviennent en réalité d'une église édifiée dans l'actuel Istanbul en VI<sup>e</sup> siècle.

<sup>297</sup> *AD, III, Esquisse XV. 4*, p. 697-698, déjà cité.

<sup>298</sup> Proust écrit dans la Préface de *La Bible d'Amiens* : « [...] les Vénitiens intercalaient dans leurs monuments les sculptures sacrées et les pierres précieuses qu'ils rapportaient d'Orient [...] » (*CSB*, p. 729).

d'Hérode, le roi juif sous le règne duquel Jésus est né ? Pour répondre à cette question, on peut se référer à l'étude d'Edward Bizub. Ce dernier souligne l'importance des colonnes dans la genèse de la *Recherche* en citant un brouillon de l'« Adoration perpétuelle », publié dans *La Matinée de la princesse de Guermantes* :

**« Et me récitant une de ces pages historiques je m'apercevais que l'air de Venise était posé sur elles, je sentais que quand je relirais le livre je m'y promènerais en gondole, que le texte reposerait mes yeux comme le bleu profond du canal, que les colonnes roses de St-Marc tenteraient mon regard et ma main [...] »<sup>299</sup>**

Il est incontestable que les « pages historiques » sont celles qui constituent le début de *St Mark's Rest* de Ruskin. En effet, ce dernier écrit : « Go first into the Piazzetta, and stand anywhere in the shade, where you can well see its two granite pillars<sup>300</sup> ». Selon Edward Bizub, l'esthète initie ensuite le lecteur à l'histoire de Venise, car les deux colonnes constituent, « aux yeux de Ruskin, des témoins privilégiés de l'histoire<sup>301</sup> ». De plus, Proust souligne significativement que *Saint-Mark's Rest* a pour sous-titre « Histoire de Venise pour les rares voyageurs qui se soucient encore de ses monuments » tandis que celui de *La Bible d'Amiens* est « Esquisses de l'Histoire de la Chrétienté pour les garçons et les filles qui ont été tenus sur les fonts baptismaux<sup>302</sup> ». Le critique note que cette histoire incarnée dans les colonnes renvoie non seulement aux Croisades, mais aussi à la Bible :

**« [...] les “colonnes fraternelles” (“fraternal pillars”) [...] sont originaires d'une ville orientale, Tyr, d'où elles ont été rapportées. Leur érection sur la Piazzetta est non seulement le témoignage d'une victoire militaire de Domenico Michiel, élu doge en 1118, mais également le symbole d'une nouvelle hégémonie culturelle, d'un bouleversement dans l'ordre mondial. Ces colonnes ramenées à Venise consacrent la “Tyr de l'Occident” et constituent ses monuments de victoire sur l'Orient : “her monuments of triumph over the Tyr of the East”. »<sup>303</sup>**

D'ailleurs, l'esthète, en citant un psaume, affirme que Tyr noue une parenté biblique avec Sion<sup>304</sup>. Le critique en conclut :

<sup>299</sup> *La Matinée de la princesse de Guermantes, Cahier du Temps retrouvé, édition critique, établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Éditions Gallimard, p. 154, cité dans La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction, op. cit., p. 147-148.*

<sup>300</sup> *Works*, édité par E. T. Cook et Alexander Wedderburn, Londres, G. Allen, 39 vol. 1903-1912, t. VII, p. 207, cité dans *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction, op. cit.*, p. 149. Une phrase dans le *Cahier 3*, rédigé pour *Contre Sainte-Beuve*, prouve que Proust et sa mère ont suivi, littéralement mot à mot, le conseil de Ruskin dans *Stones of Venice* et *St Mark's Rest* lors de sa visite de la ville en 1900 : « Avant d'arriver à Venise et tandis que le train avait déjà dépassé Mestre, maman me lisait les descriptions éblouissantes que Ruskin en donna, la comparant tour à tour aux rochers de corail de la mer des Indes et à une opale. » (*AD, III, Esquisse XV. 2*, p. 693).

<sup>301</sup> *La Venise intérieure, Proust et l'esthétique de la traduction, op. cit.*, p. 149.

<sup>302</sup> *CSB*, p. 70, la note de l'auteur.

<sup>303</sup> *La Venise intérieure, Proust et l'esthétique de la traduction, op. cit.*, p. 155-156. La citation est de Ruskin (*Works, op. cit.*, t. XXIV, p. 220).

**« Venise est en filiation directe avec la Tyr biblique et par conséquent avec Sion. C'est ainsi que nous pouvons voir dans cette ville non seulement la relève de l'Orient, mais également l'héritière du monde biblique. Venise, par son héritage, représente ainsi le "côté juif" de l'Occident. Il s'agit de l'horizon qui constitue le "texte-source" de la chrétienté. <sup>305</sup> »**

C'est pourquoi Proust signale l'origine juive des colonnes. Les monuments sont des témoins silencieux de l'histoire chrétienne qui remonte à l'Antiquité. De ce point de vue, ils font pendant aux mosaïques byzantines de Saint-Marc car celles-ci racontent l'histoire de la vie de Jésus, d'ailleurs, Proust les compare à la « précieuse reliure [...] du colossal évangile de Venise <sup>306</sup> ». La Venise proustienne, livre biblique comme la cathédrale d'Amiens <sup>307</sup> ou les sculptures de Saint-André-des-Champs, est enracinée dans l'Antiquité et racontent toute l'histoire occidentale <sup>308</sup>.

## Le lieu de communication

### De Balbec à Venise

Il nous semble que, pour composer la géographie du roman, tout nourri de sa vie réelle, Proust s'inspire du fait que Venise est un lieu d'échanges sur le plan géo-historique. Il décrit d'abord l'architecture mi-médiévale mi-orientale. Le tableau de Carpaccio conduit le narrateur au voyage imaginaire en Orient : en effet, comme Jacques Nathan l'a relevé, Proust, en se référant à une biographie de Carpaccio publiée en 1906, fait valoir des détails orientaux de l'œuvre du peintre <sup>309</sup>. Par ailleurs, nous avons vu que la Venise proustienne suggère l'histoire des Croisades. Ce n'est pas tout, en effet, les lieux que le romancier connaît réellement et les lieux qu'il décrit dans la *Recherche* fusionnent au sein de Venise. Nous avons analysé le rapprochement entre Combray et Venise dans la perspective esthétique. Dès lors, le lien caché entre Balbec et Venise est mis en lumière.

Non seulement Cabourg mais aussi d'autres villes provinciales que Proust connaît,

<sup>304</sup> « Je proclame l'Égypte et Babylone parmi ceux qui me connaissent ; voici, le pays des Philistins, Tyr, avec l'Éthiopie : c'est dans Sion qu'ils sont nés [...] » (Psaume 87 : 4).

<sup>305</sup> *La Venise intérieure, Proust et l'esthétique de la traduction, op. cit., p. 156.*

<sup>306</sup> *AD, III, p. 225.*

<sup>307</sup> À ce sujet, Bizub écrit : « [...] c'est justement caractéristique de Ruskin d'associer les cathédrales à un livre, et c'est d'ailleurs, dans une page sur Venise, que Proust considère parmi les plus belles, que Ruskin évoque le "Temple-livre" de Saint-Marc. » (*La Venise intérieure, Proust et l'esthétique de la traduction, op. cit., p. 96.*)

<sup>308</sup> *CS, I, II, p. 149*

<sup>309</sup> *Citations, références et allusions de Marcel Proust dans À la recherche du temps perdu, nouvelle édition corrigée et augmentée, Paris, A.-G. Nizet, 1969, p. 200.* La biographie du peintre que Proust a lue est *Carpaccio, biographie critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors-texte* de Gabrielle et Léon Rosenthal (Paris, H. Laurens, 1906). À ce sujet, nous renvoyons aussi à la note du commentateur de la *Pléiade* (*AD, III, p. 1123-1124.*)

Évian<sup>310</sup> par exemple, sont des modèles de Balbec. S'il situe cette ville fictive en basse Normandie, c'est qu'il essaie d'assigner une signification symbolique à la ville maritime, car une ville maritime est essentiellement un lieu de rencontres et d'échanges. Serge Gaubert considère Balbec comme un lieu de rencontres dans la perspective sociale<sup>311</sup>. Cette définition s'applique également au niveau géo-historique : l'histoire de Balbec, inventée par Proust, montre la place importante de la ville dans les échanges médiévaux. Le contact avec l'Orient est souligné par Swann et Elstir, l'église de la ville est édiflée avec le style persan et ses chapiteaux ont pour motif un dragon quasi chinois. En outre, le peintre affirme que le sculpteur du chapiteau « a dû copier quelque coffret apporté par des navigateurs<sup>312</sup> » de la Perse. Par ailleurs, l'étymologie des noms des lieux de la région exposée par Brichot dans *Sodome et Gomorrhe II* constitue la preuve d'une relation avec les pays scandinaves<sup>313</sup>. Quant à Legrandin, en décrivant le paysage sauvage typique de la Bretagne, il rapproche Balbec de l'Antiquité grecque ou plutôt de la mythologie antique<sup>314</sup>. Balbec relie ainsi la Mer du Nord et la Méditerranée.

Or, il nous semble indispensable de considérer le rôle d'Amiens dans la genèse de Balbec. Certes, à la différence de celle-ci, Amiens n'est ni une ville normande ni une station balnéaire. En outre, sa cathédrale ne paraît pas l'un des modèles de l'église (on sait que Proust s'est inspiré principalement de celle de Bayeux<sup>315</sup>) ; de surcroît, il est indéniable que les souvenirs du voyage à Amiens ont servi au romancier pour créer Combray plutôt que Balbec. Pourtant, la lecture de manuscrits permet de savoir que, quand il a commencé à ébaucher *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il a hésité sur le choix du lieu où son héros passe les vacances estivales au point d'osciller entre des villes différentes, villes normandes et sites bretons : Cabourg, Querqueville, Cirquebec, le Finistère<sup>316</sup>. Du reste, nous sommes persuadé que l'écrivain a conçu au début ce voyage comme un pèlerinage en hommage non seulement à Mme de Sévigné (comme dans la version finale<sup>317</sup>) mais aussi à Ruskin. L'auteur a donc essayé de faire descendre son

<sup>310</sup> Voir *JF, II, Esquisse, XXX*, p. 892-891.

<sup>311</sup> *Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, op. cit., p. 221-234.

<sup>312</sup> *JF, II*, p. 198.

<sup>313</sup> Nous reviendrons ultérieurement sur ce sujet.

<sup>314</sup> N'oublions pas que le nom Balbec évoque inévitablement la ville libanaise, Baalbeck. Voir Mireille Naturel, « Proust et Flaubert : réalité coloniale et phantasme d'Orient », in *BSAMP*, n° 49, 1999, p. 55.

<sup>315</sup> Pourtant, les paroles d'Elstir évoquent la cathédrale d'Amiens : « Comment, me dit-il, vous avez été déçu par ce porche, mais c'est la plus belle Bible historiée que le peuple ait jamais pu lire. Cette Vierge et tous les bas-reliefs qui racontent sa vie, c'est l'expression la plus tendre, la plus inspirée, de ce long poème d'adoration et de louanges que le Moyen Âge déroulera à la gloire de la Madone. » (*JF, II*, p. 196).

<sup>316</sup> Voir la notice (par Pierre-Louis Rey) de la *Pléiade (JF, II, p. 1314-1327)*.

<sup>317</sup> Dans la version définitive, ce projet conçu par la grand-mère est rejeté par le père (*JF, II*, p. 7).

héros à Amiens sur le chemin de l'aller. En effet, si l'on prend le train à Saint-Lazare pour partir en Normandie, on est obligé de passer par Amiens<sup>318</sup>. Arrêtons-nous sur un fragment du *Cahier 32* (ici la destination du voyage est Querqueville) :

**« En arrivant à Amiens que j'identifiais à son nom et que j'imaginai gothiquement sculptée tout entière comme sa cathédrale je fus surpris de voir ce nom vénérable que je n'avais lu qu'à côté du mot Bible sur le livre de Ruskin (*The Bible of Amiens*) écrit en lettres bleues sur le buffet de la gare, et écartant cette première mauvaise impression, et décidé à ne regarder qu'une fois sorti de la gare, à ne trouver que des tramways dans la "Venise du Nord".<sup>319</sup> »**

L'analogie entre la description de la gare d'Amiens et la description de la gare de Balbec est frappante : « Ce fut pourtant une station de chemin de fer, au-dessus d'un buffet, en lettres blanches sur un avertisseur bleu, que je lus le nom, presque de style persan, de Balbec.<sup>320</sup> » Proust transporte la gare d'Amiens à Balbec. La version définitive montre même une allusion à Ruskin : sur le point de partir à Balbec, triste à l'idée d'être séparé de sa mère, le narrateur entend celle-ci lui dire avec une gaieté affectée : « Est-ce cela le voyageur ravi dont parle Ruskin<sup>321</sup> ? »

Que signifie Amiens sur le plan géo-historique, pour Proust ? Il signale dans la Préface de *La Bible d'Amiens* que celle-ci a pour surnom « la Venise de la France<sup>322</sup> » ou bien « la Venise de Picardie<sup>323</sup> ». Ensuite, il cite une phrase de Ruskin : « la "Reine des Eaux" de la France était à peu près aussi large que Venise elle-même<sup>324</sup> ». Par ailleurs, en s'appuyant sur l'œuvre de l'esthète ou plutôt en la citant, il fait le rapprochement entre Amiens et des sites méditerranéens :

**« [La Venise de Picardie] fut une ouvrière, comme la princesse Adriatique, en or et en verre, en pierre, en bois, en ivoire ; elle était habile comme une Égyptienne dans le tissage des fines toiles de lin, et mariait les différentes couleurs dans ses ouvrages d'aiguille avec la délicatesse des filles de Juda. Et de ceux-là, les fruits de ses mains qui la célébraient dans ses propres portes, elles envoyaient aussi une part aux nations étrangères et sa renommée se répandait dans tous les pays. Velours de toutes couleurs, employés pour lutter, comme dans Carpaccio, contre les tapis du Turc et briller sur les tours arabesques de Barbarie. Pourquoi cette fontaine d'arc-en-ciel jaillissait-elle ici près de la Somme ? Pourquoi une petite**

<sup>318</sup> Proust souligne d'ailleurs dans une ébauche que Mme de Sévigné est passée par Amiens pour aller en Normandie et en Bretagne (*JF, II, Esquisse XXVIII*, p. 887). Voir aussi la note 1 de la page 7 (*ibid.*, p. 340).

<sup>319</sup> *JF, II, Esquisse, XXVIII*, p. 889-890.

<sup>320</sup> *JF, II*, p. 19.

<sup>321</sup> *JF, II*, p. 9.

<sup>322</sup> *CSB*, p. 75.

<sup>323</sup> *CSB*, p. 77.

<sup>324</sup> *CSB*, p. 75-76.

**filie française pouvait-elle se dire la sœur de Venise et la servante de Carthage et de Tyr <sup>325</sup> ? »**

Ici s'établit un lien entre Amiens, Venise et le monde antique, biblique et méditerranéen par l'intermédiaire duquel Balbec se marie à Venise. Littéralement, la mer vénitienne remplit « la fonction de voie de communication <sup>326</sup> ». Or, rappelons l'étymologie du mot « croisade » qui vient des termes « croisée » et « croisement ». Dans cette cité qui, Proust le souligne, fut l'une des bases des Croisades, l'Orient et l'Occident, la Méditerranée et l'Atlantique, le passé et le présent, tous s'entrecroisent. L'« espace à quatre dimensions » n'est-il pas un lieu où se réalise cet entrecroisement ? Nous allons montrer que la vie aussi se mêle à cet entrecroisement au sein de Venise.

### L'âge de la mort

Les années que Proust a consacrées aux études sur Ruskin constituent une période très importante tant dans sa vie personnelle que dans son évolution artistique. C'est en 1897 qu'il a rencontré l'œuvre de l'esthète. Il l'a admirée au point de renoncer, en 1899, à la rédaction de *Jean Santeuil* dont il s'occupait depuis 1895, afin de se consacrer à la traduction de *La Bible d'Amiens*. En 1904, tout en préparant la publication de cet ouvrage, il a commencé à traduire *Sésame et les Lys*. Ces deux travaux lui apprennent ce qu'est la mission littéraire : « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur. <sup>327</sup> » Par ailleurs, en ce qui concerne l'influence de Ruskin sur Proust, on peut observer ceci : le romancier a d'abord apprécié l'ouvrage de Ruskin, puis il a surmonté le vice de l'esthétique de ce dernier, à savoir l'idolâtrie. C'est par cet itinéraire qu'il parvient à élaborer sa propre conception de l'art.

En outre, sur le plan personnel, cette période correspond pour lui à celle de la mort : la mort de son père en 1903 et celle de sa mère en 1905. En réalité au niveau spirituel, cette période a déjà commencé lors du décès de Ruskin au début de l'année 1900. En ce printemps de la même année, Proust a séjourné à Venise avec sa mère pour rendre hommage à l'esthète, et en 1901, il a visité Amiens afin de faire l'un des « pèlerinage ruskiniens en France ». En 1903, son père meurt, avant la publication en français de *La Bible d'Amiens*. En 1905, la mère de Proust, sans laquelle cette traduction n'aurait pas été achevée, est morte à son tour. Ce n'est qu'en 1906 que *Sésame et les lys* a été enfin publié. Puis l'année suivante, sur le conseil d'Émile Mâle, le romancier fait un tour en Normandie et en Bretagne pour visiter des églises médiévales des régions. N'oublions pas que cet universitaire est l'un des modèles d'Elstir, comme Ruskin. Ainsi, par l'intermédiaire de Ruskin, Amiens, la Normandie, la Bretagne et Venise sont étroitement liées dans l'esprit de Proust.

Du reste, en 1908, il a essayé de rédiger *Contre Sainte-Beuve* qu'il a conçu comme une lettre à sa mère disparue. Cette entreprise constitue, pour lui, la dernière étape vers

<sup>325</sup> CSB, p. 77.

<sup>326</sup> AD, III, p. 206.

<sup>327</sup> TR, P. 469.

la voie à emprunter pour commencer d'écrire la *Recherche*. Dans ce contexte, il nous semble que le séjour à Venise et la visite d'Amiens ont joué un rôle très emblématique dans sa vie : ces voyages signifient à la fois les travaux de deuil et le départ vers sa *Vita nuova*, vers la création littéraire. Nous trouvons une trace de ce double sens dans les vacances vénitiennes de Proust :

**« Après le déjeuner, quand je n'allais pas errer seul dans Venise, je me préparais pour sortir avec ma mère, et, pour prendre des cahiers où je prendrais des notes relatives à un travail que je faisais sur Ruskin, je montais dans ma chambre. <sup>328</sup> »**

Cette phrase nous permet de saisir combien le souvenir de sa mère et la traduction de l'œuvre de Ruskin sont liés dans l'esprit du romancier <sup>329</sup>. On pourrait en conclure que l'art est un mode de prière chez Proust.

Cette mise en parallèle des faits biographiques et de la *Recherche* nous conduit à observer ceci : lors de son second séjour à Balbec, le narrateur voit resurgir en lui un souvenir de sa grand-mère défunte — certes, cela ne s'opère que par intermittences. Il en est de même du voyage à Venise qui évoque quelquefois Albertine déjà morte. Certes, on peut définir Balbec comme une ville de rencontre et Venise comme une ville à la fois euphorique et artistique, mais dans ces deux lieux, l'ombre de la mort est présente. Et chez Proust, la « vraie vie », qui est la littérature, n'existe qu'au-delà de la mort.

Il nous semble très significatif qu'à la fin de la *Prisonnière*, le narrateur désire quitter Albertine pour partir à la Cité des Doges <sup>330</sup>. En effet, dans *Sodome et Gomorrhe II, II*, le narrateur suggère déjà son envie de se rendre à Venise — pour y rejoindre la concierge de la baronne Putbus <sup>331</sup> — à la fin de son deuxième séjour à Balbec. Lassé d'Albertine et se détournant d'elle vers Andrée, le narrateur manifeste son désir persistant de partir à la cité des Doges :

**« Puisqu'[Andrée] allait arriver de nouveau, dans quelques jours, à Balbec, certes aussitôt elle viendrait me voir, et alors, pour rester libre, ne pas l'épouser si je ne voulais pas, pour pouvoir aller à Venise, mais pourtant l'avoir d'ici là toute à moi, le moyen que je prendrais ce serait de ne pas trop avoir l'air de venir à elle et dès son arrivée [...] <sup>332</sup> »**

Et dans *La Prisonnière*, son appétence devient obsessionnelle. Venise est décrite comme si elle était une femme qui remplace Albertine et qui l'en émancipe. Malgré cela, comme on le sait, cette femme adriatique se présente finalement comme une incarnation du travail artistique.

<sup>328</sup> AD, III, p. 224.

<sup>329</sup> Les paroles de la mère déjà citées justifient cette synthèse : « Est-ce cela est le voyageur ravi dont parle Ruskin ? » (*JF*, II, p. 6).

<sup>330</sup> Pr., p. 913-915.

<sup>331</sup> SG, II, II, p. 323.

<sup>332</sup> SG, II, IV, p. 498.

## Vieillesse et mort

La mort sous-tend l'écriture vénitienne de Proust. De quelle manière est-elle représentée dans le « Séjour à Venise » ?

Nous remarquons d'abord qu'elle est préparée par le thème du vieillissement, celui de Mme de Villeparisis et celui de la mère. Mme de Villeparisis est transformée en une « vieille dame », ayant l'air fatiguée et la figure couverte d'eczéma ou de lèpre rouge<sup>333</sup>. Quant à son « vieil amant » Norpois :

**« Son grand âge avait affaibli la sonorité de sa voix, mais donné en revanche à son langage, jadis si plein de réserve, une véritable intempérance. Peut-être fallait-il en chercher la cause dans des ambitions qu'il sentait ne plus avoir grand temps pour réaliser [...] »<sup>334</sup>**

Le vieillissement de Mme de Villeparisis est de toute façon plus complet que celui de Norpois : alors que ce dernier ne perd pas de sa faculté d'exécuter une manœuvre diplomatique, la beauté de Mme de Villeparisis est tellement fanée que Mme Sazerat n'arrive pas à accepter que cette « petite bossue, rougeaude, affreuse » a été jadis « la plus belle femme de son époque<sup>335</sup> ».

Le vieillissement de la mère est d'abord représenté par sa résignation à la fragilité de son fils<sup>336</sup>. Elle est ensuite comparée à la *Sainte Ursule* de Carpaccio :

**« Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle le baptistère, devant les flots du Jourdain où saint Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme 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, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère. »<sup>337</sup>**

Dans ce texte, tandis que le temps de l'énoncé évoque la vieillesse de la mère en deuil, le temps de l'énonciation, quant à lui, se situe après sa mort.

<sup>333</sup> AD, III, p. 209-210.

<sup>334</sup> AD, III, p. 210.

<sup>335</sup> AD, III, p. 213.

<sup>336</sup> « [...] ma mère m'attendait en regardant le canal avec une patience qu'elle n'eût pas montrée autrefois à Combray en ce temps où mettant en moi des espérances qui depuis n'avaient pas été réalisées, elle ne voulait pas me laisser voir combien elle m'aimait. Maintenant elle sentait bien que sa froideur apparente n'eût plus rien changé, et la tendresse qu'elle me prodiguait était comme ces aliments défendus qu'on ne refuse plus aux malades, quand il est assuré qu'ils ne peuvent plus guérir. » (AD, III, p. 203).

<sup>337</sup> AD, III, p. 225. C'est nous qui soulignons.

À la fin du « Séjour à Venise », la mort est de nouveau suggérée. La raison en est la séparation d'avec la mère. Le texte qui suit la leçon de Véronèse montre qu'il arrive que le narrateur se promène sans sa mère dans une Venise humble et intime : « C'était elle que j'explorais souvent l'après-midi, *si je ne sortais pas avec ma mère*. J'y trouvais plus facilement en effet de ces femmes du peuple [...] <sup>338</sup> ». La partie de la ville à cacher à sa mère — et à sa grand-mère — séduit le narrateur en quête de jeunes Vénitiennes. Ce qui nous intéresse ici, c'est qu'après des évocations intermittentes d'Albertine, le narrateur confirme la mort « totale <sup>339</sup> » de son amour pour elle. La nuit, la Cité des Doges se transforme d'ailleurs en labyrinthe enchanteur, le narrateur métamorphosé en calife erre dans un lacis de *calli* où il entrevoit des femmes séduisantes <sup>340</sup>. Cette agitation pulsionnelle conduit le narrateur à l'affrontement avec la mère décidée à le ramener à Paris <sup>341</sup>. Elle quitte l'hôtel et pour lui, angoissé par la solitude, la ville se réduit alors en « vulgaires éléments matériels <sup>342</sup> » au point d'être « la ruine de Venise <sup>343</sup> » en cessant d'« être Venise <sup>344</sup> ». Dans cette re-matérialisation, le bassin de l'Arsenal lui rappelle les bains Deligny :

**« [...] si bien que ce bassin de l'Arsenal à la fois insignifiant et lointain me remplissait de ce mélange de dégoût et d'effroi que j'avais éprouvé tout enfant la première fois que j'accompagnai ma mère aux bains Deligny ; en effet dans le site fantastique composé par une eau sombre que ne couvraient pas le ciel ni le soleil et que cependant borné par des cabines on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs couvertes de corps humains en caleçon, je m'étais demandé si ces profondeurs cachées aux mortels par des baraquements qui ne**

<sup>338</sup> AD, III, p. 205. C'est nous qui soulignons.

<sup>339</sup> AD, III, p. 221.

<sup>340</sup> AD, III, p. 229.

<sup>341</sup> « Mais le désir de ne pas perdre à jamais certaines femmes, [...] entretenait chez moi à Venise une agitation qui devint fébrile le jour où ma mère avait décidé que nous partirions, quand à la fin de la journée, quand nos malles étaient déjà parties en gondole pour la gare, je lus dans un registre des étrangers attendus à l'hôtel : *Baronne Putbus et suite*. Aussitôt, le sentiment de toutes les heures de plaisir charnel que notre départ allait me faire manquer, éleva ce désir, qui existait chez moi à l'état chronique, à la hauteur d'un sentiment, et le noya dans la mélancolie et le vague ; je demandai à ma mère de remettre notre départ de quelques jours ; et l'air qu'elle eut de ne pas prendre un instant en considération ni même au sérieux ma prière réveilla dans mes nerfs excités par le printemps vénitien ce vieux désir de résistance à un complot imaginaire tramé contre moi par mes parents qui s'imaginaient que je serais bien forcé d'obéir, cette volonté de lutte qui me poussait jadis à imposer brutalement ma volonté à ceux que j'aimais le plus, quitte à me conformer à la leur après que j'avais réussi à les faire céder. Je dis à ma mère que je ne partirais pas [...] » (AD, III, p. 230).

<sup>342</sup> AD, III, p. 231.

<sup>343</sup> AD, III, p. 233. Proust écrit dans le *Cahier 50* : « les ruines inconsistantes de ma Venise d'hier » (AD, III, *Esquisse XIX. 1*, p. 737).

<sup>344</sup> AD, III, *Esquisse XIX. 1*, p. 736.

***les laissent pas soupçonner de la rue, n'étaient pas l'entrée des mers glaciales qui commençaient là, si les pôles n'y étaient pas compris, et si cet étroit espace n'était pas précisément la mer libre du pôle [...] <sup>345</sup> »***

Ce texte a son origine dans *Jean Santeuil* où Proust compare les bains à « l'entrée des enfers <sup>346</sup> ». La re-matérialisation de Venise la transforme en une porte qui débouche sur le royaume des morts. D'ailleurs, le *Cahier 50* révèle la raison cachée de l'angoisse du narrateur : en écoutant « Le Chant du printemps » de Wagner joué par l'orchestre vénitien (*Sole mio* dans la version finale), le narrateur revit la souffrance qu'il a éprouvée en attendant qu'Albertine revienne du Trocadéro : « Ainsi m'attristait la phrase de Wagner, qu'elle m'eût rendu un état où j'aimais encore Albertine et où par conséquent je recommençais à souffrir de sa mort <sup>347</sup> ». L'effroi qu'il ressent en écoutant la musique résulte de l'idée de la mort. Rappelons que le séjour à Doncières se termine aussi avec la confirmation du vieillissement et le pressentiment de la mort de la grand-mère <sup>348</sup>. Quoiqu'elles soient des villes euphoriques, Venise et Doncières sont marquées par le vieillissement et la mort.

Est-ce à dire que Venise est une ville condamnée à mort ? N'oublions pas d'ailleurs ce fait historique : le campanile de Saint-Marc dont l'ange d'or incarne la « promesse de joie <sup>349</sup> » de la résurrection s'effondra en 1902, deux ans après le séjour vénitien de Proust. C'est-à-dire que quand il rédigeait le texte, le campanile n'existait plus. Malgré cette disparition, la *Recherche* essaie de restaurer le campanile — en réalité il fut reconstitué en 1925 — par conséquent, tant que la *Recherche* continue à être lue, la promesse de l'ange d'or demeure toujours vivante dans l'écriture proustienne <sup>350</sup>.

### **Retour de Venise à Combray (Tansonville)**

Nous avons mis en lumière le lien géographique et historique entre Balbec et Venise. Combray aussi s'apparente à la ville italienne sur le plan historique : la citation du nom de Saint Louis les rapproche. Étudions d'abord la présence de Saint Louis à Combray.

Une lettre de Proust adressée à Jacques de Lacretelle montre que certains vitraux de Saint-Hilaire ont pour modèles ceux de la Sainte-Chapelle de Paris <sup>351</sup>. Par ailleurs,

<sup>345</sup> AD, III, p. 232

<sup>346</sup> JS, p. 305.

<sup>347</sup> AD, III, Esquisse XIX. 3, p. 739. Dans le texte final de *La Prisonnière*, le narrateur joue Tristan (*Pr.*, p. 664-665).

<sup>348</sup> CG, I, p. 433-434.

<sup>349</sup> AD, III, p. 202.

<sup>350</sup> Mireille Naturel voit dans l'allusion à Constantinople un hommage à Bernard de Fénelon, dont Proust fut douloureusement amoureux et qui disparut dans la Grande Guerre, car il y fut envoyé en tant que diplomate (« Proust et Flaubert : réalité coloniale et phantasmes d'Orient », *art. cit.*, p. 67).

<sup>351</sup> [Dédicace], in CSB, p. 564.

Claudine Quémard démontre que le romancier s'inspire du tombeau des fils de Saint Louis à Saint-Denis pour créer l'église<sup>352</sup>. La critique remarque en outre que les reliques de Saint-Denis sont à l'origine de celles de Saint-Hilaire<sup>353</sup>. Or, la Sainte-Chapelle possède une relique d'origine byzantine que Saint Louis reçut d'un Doge vénitien lors des Croisades. Si Proust cite deux fois ce nom dans la description de l'église de Combray, c'est qu'il essaie d'assigner une signification furtive à l'avènement du roi. Il faut noter que le romancier associe le nom du roi à la saison printanière :

**« [...] quand nous étions arrivés avant Pâques, [le sourire momentané du soleil] me consolait que la terre fût encore nue et noire, en faisant épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de saint Louis [...] »<sup>354</sup>**

Un autre lien très discret existe entre Combray et Saint Louis. On sait que l'abbaye de Jumièges est un modèle de Saint-Hilaire, notamment celui de sa crypte remontant à la période des dynasties mérovingiennes. La basilique de Vézelay aussi fournit une référence à Proust (celui-ci la visita en 1903). Saint Louis s'y rendit deux fois, en 1267 et 1270<sup>355</sup>, bien que nous ignorions si Proust connaissait cette histoire sur Vézelay, nous sommes tentés d'imaginer qu'il songe à la tour Saint-Antoine de Vézelay en dépit de leur différence de style lorsqu'il écrit : « élevant dans le ciel au-dessus de la Place, [la] tour [de Saint-Hilaire] qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore<sup>356</sup> ».

Le « Séjour à Venise » correspond au lien caché établi entre Combray et Saint Louis en ce que le romancier y mentionne significativement les monuments rapportés de Constantinople par les armées vénitiennes. D'ailleurs, la saison printanière est évoquée comme dans « Combray II » :

**« C'est le plus souvent pour Saint-Marc que je partais, et avec d'autant plus de plaisir que, comme il fallait d'abord prendre une gondole pour s'y rendre, l'église ne se représentait pas à moi comme un simple monument, mais comme le terme d'un trajet sur l'eau marine et printanière, avec laquelle Saint-Marc faisait pour moi un tout indivisible et vivant. »<sup>357</sup>**

Le printemps combraysien et le printemps vénitien sont, pour emprunter le terme utilisé dans la préface de *La Bible d'Amiens*, un « printemps médiéval<sup>358</sup> ».

<sup>352</sup> « L'église de Combray, son curé et le narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de "Combray") », *art. cit.*, p. 338, note 9 et p. 341, note 40.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 337, note 6.

<sup>354</sup> *CS, I, II, p. 60. C'est nous qui soulignons.*

<sup>355</sup> Le monastère se montre emblématique de la chrétienté européenne à l'époque des Croisades : en 1146 le Pape le choisit comme lieu de départ à la deuxième Croisade, puis, en 1190, lors de la troisième Croisade, Philippe Auguste et Richard Cœur de Lion s'y retrouvèrent.

<sup>356</sup> *CS, I, II, p. 61.*

<sup>357</sup> *AD, III, p. 224. C'est nous qui soulignons.*

<sup>358</sup> *CSB, p. 85.*

Or, la partie qui suit le « Séjour à Venise », c'est-à-dire le début d'*Albertine disparue IV*, se déroule dans le train qui conduit le narrateur et sa mère de Venise à Paris, et annonce deux alliances, les fiançailles entre Saint-Loup et Gilberte et le mariage entre le fils des Cambremer et la nièce de Jupien. Cela prélude au départ du narrateur pour Tansonville qui conclut le volume : « J'allai d'ailleurs passer un peu plus tard quelques jours à Tansonville. <sup>359</sup> » Le narrateur ne précise pas combien de temps signifie l'expression « un peu plus tard », il confirme seulement que l'épisode à Tansonville se déroule pendant « la saison chaude <sup>360</sup> ». Dans ce texte, Proust ne cesse de confronter la promenade printanière à Combray et la promenade estivale à Tansonville. Ici, le narrateur et Gilberte déambulent de nuit, alors que, dans « Combray II », on rentrait au plus tard au crépuscule <sup>361</sup>.

Le retour dans son pays ne lui permet pas de retrouver le temps combraysien, car le vrai retour à Combray ne se réalise que dans l'écriture. S'il était incapable d'écrire, Combray s'anéantirait dans l'oubli :

**« [...] comment n'eussé-je pas éprouvé bien plus vivement encore que jadis du côté de Guermantes le sentiment que jamais je ne serais capable d'écrire, auquel s'ajoutait celui que mon imagination et ma sensibilité s'étaient affaiblies, quand je vis combien peu j'étais curieux de Combray ? J'étais désolé de voir combien peu je revivais mes années d'autrefois. <sup>362</sup> »**

### La mémoire collective et la mémoire individuelle

Ce musée composé par tout l'ensemble de la ville s'approprie une caractéristique de l'église proustienne : le romancier la définit comme espace à quatre dimensions, c'est-à-dire que des temps différents, spatialisés et juxtaposés, s'entrecroisent dans un même espace. Rappelons que, dans un texte du *Cahier 48*, cité plus haut, Proust écrit au sujet de la Piazzetta : « le reste de la place était concédé à d'autres époques [...] voisines les unes des autres, mais séparées par des siècles. <sup>363</sup> » Rappelons également *Le*

<sup>359</sup> *AD, IV*, p. 255.

<sup>360</sup> *AD, IV*, p. 266.

<sup>361</sup> « Je recommençais chaque soir, dans un autre sens, les promenades que nous faisons à Combray, l'après-midi quand nous allions du côté de Méséglise. On dînait maintenant à Tansonville à une heure où jadis on dormait depuis longtemps à Combray. [...] Au plaisir de jadis qui était de voir en rentrant le ciel de pourpre encadrer le Calvaire ou se baigner dans la Vivonne, succédait celui de partir, à la nuit venue, quand on ne rencontrait plus dans le village que le triangle bleuâtre, irrégulier et mouvant des moutons qui rentraient. » (*AD, IV*, p. 266-267).

<sup>362</sup> *AD, IV*, p. 267. Ensuite, le narrateur dit : « [...] ce qui me frappa le plus, ce fut combien peu, pendant ce séjour, je revécus mes années d'autrefois, désirai peu revoir Combray, trouvai mince et laide la Vivonne. » (*AD, IV*, p. 268). Cette déception sera affirmée à la fin du séjour. Ici son indifférence pour Saint-Hilaire le chagrine : « J'étais triste en remontant dans ma chambre de penser que je n'avais pas été une seule fois revoir l'église de Combray qui semblait m'attendre au milieu des verdure dans une fenêtre toute violacée. Je me disais : "Tant pis, ce sera pour une autre année, si je ne meurs pas d'ici là", ne voyant pas d'autre obstacle que ma mort et n'imaginant pas celle de l'église qui me semblait devoir durer longtemps après ma mort comme elle avait duré longtemps avant ma naissance. » (*TR*, p. 285).

*Patriarche di Grado exorcisant un possédé* de Carpaccio, dans ce tableau, le peintre représente les mœurs vénitienes du XVe siècle : les éléments orientaux et les compagnons de la Calza. Cette œuvre rappelle par ailleurs au narrateur des artistes qui lui sont contemporains : Whistler, Sert, Strauss et Kessler<sup>364</sup>. Enfin, un manteau dépeint par le peintre évoque le manteau signé par Fortuny qu'Albertine a auparavant porté<sup>365</sup>. Les tableaux de Carpaccio n'évoquent pas seulement le temps ancien (XVe siècle), l'histoire des échanges entre Venise et des pays orientaux, ou bien des artistes contemporains, mais aussi le souvenir personnel du narrateur. Tout ce que le narrateur apprécie comme œuvre d'art vénitienne est lié à la fois au passé collectif et au passé individuel : comme un manteau dépeint dans une peinture de Carpaccio ressemble au manteau signé Fortuny que le narrateur a offert à Albertine, le baptistère de Saint-Marc s'associera ultérieurement au souvenir de sa mère. Citons entièrement le texte, évoqué partiellement plus haut, où le narrateur affirme pouvoir retrouver sa mère décédée dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio :

**« [...] je croyais qu'[Albertine] révélait une de ces illusions inconsistantes qui remplissent l'esprit de tant de gens qui ne pensent pas clairement, quand elle me parlait du plaisir [...] qu'elle aurait à voir telle peinture avec moi. Aujourd'hui je suis au moins sûr que le plaisir existe sinon de voir, du moins d'avoir vu une belle chose avec une certaine personne. Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle le baptistère, devant les flots du Jourdain où saint Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans *Sainte Ursule* de Carpaccio [...] »<sup>366</sup>**

Ici, Proust refuse de n'admirer que la valeur « intrinsèque » sinon la pureté de l'œuvre d'art, car celle-ci peut nous évoquer l'instant où nous l'avons rencontrée. Plus encore, la durée de l'œuvre d'art depuis sa création y est gravée, quoique son « expression » n'ait pas subi « les traces des temps »<sup>367</sup>.

Un chef-d'œuvre est beau non seulement grâce à sa valeur intrinsèque mais aussi grâce au temps passé qu'il nous évoque. Si le tableau de Carpaccio est exquis pour le narrateur, c'est non seulement par sa beauté artistique, mais aussi parce qu'il évoque une

<sup>363</sup> AD, III, *Esquisse*, XV. 4, p. 697-698.

<sup>364</sup> AD, III, p. 225. La contemporanéité de Venise est décrite dans l'évocation de la mode parisienne : « Mais en même temps (à cause du caractère des impressions toujours urbaines que Venise donne presque en pleine mer, sur ces flots où le flux et le reflux se font sentir deux fois par jour et qui tour à tour recouvrent à marée haute et découvrent à marée basse les magnifiques escaliers extérieurs des palais), comme nous eussions fait à Paris sur les boulevards, dans les Champs-Élysées, au Bois, dans toute large avenue à la mode, nous croisions dans la lumière poudroyante du soir, les femmes les plus élégantes, presque toutes étrangères [...] » (AD, III, p. 208-209).

<sup>365</sup> AD, III, p. 225-226.

<sup>366</sup> AD, III, p. 225.

<sup>367</sup> AD, III, *Esquisse* XV. 4, p. 698, déjà cité.

mortelle qui lui est chère, sa mère. À la fin du « Séjour à Venise », le narrateur dira au sujet de la Muse de l'histoire : cette fille aînée de la Mémoire a pour tâche de sauver ce qui est rejeté par l'art et la philosophie, éternelle et universelle, parce qu'il est éphémère, par conséquent, destiné au vieillissement et à la mort<sup>368</sup>. Pourtant, l'art selon le narrateur se présente en réalité comme quelque chose qui comporte à la fois l'éternité et la fugacité. Par ailleurs, le narrateur suggère que lui aussi est en voie de vieillissement, « Une heure est venue sur moi », déclare-t-il. Au sein du tableau, les mémoires des morts et des époques passées se réunissent :

**« Certains esprits qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent, que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs, pendant des siècles. Cette chimère deviendrait vraie s'ils la transposaient dans le domaine de la seule réalité pour chacun, dans le domaine de sa propre sensibilité. Oui, en ce sens-là, en ce sens-là seulement (mais il est bien plus grand), une chose que nous avons regardée autrefois, si nous la revoyons, nous rapporte avec le regard que nous y avons posé, toutes les images qui le remplissaient alors. »<sup>369</sup>**

Le regard de la mère, lui, est aussi conservé dans le tableau sur lequel elle l'a fixé en compagnie de son fils...

Nous concluons ainsi que, pour Proust, la rencontre avec un certain passé signifie la rencontre avec des morts, connus ou inconnus. On sait que le romancier a pratiqué le spiritisme, dans la *Recherche*, le narrateur, souffrant de la mort d'Albertine, en lisant des « livres sur les tables tournantes », commence « à croire possible l'immortalité de l'âme<sup>370</sup> ». Il ne faut pas oublier cet aspect pour comprendre l'idée d'histoire chez Proust, il ne conçoit pas l'histoire comme une marche vers le progrès mais comme des retrouvailles avec le passé où les morts ont vécu. Certes, Combray est le paradis perdu pour le narrateur, mais il est marqué de stigmates du passé et hantés par ses morts. Il en est de même de Venise : il nous semble que le romancier a l'impression que cette Venise remplie de monuments historiques qui s'enfoncent progressivement dans l'eau se replie au royaume des morts, comme la comparaison du bassin de l'Arsenal aux bains Deligny le suggère. Est-il permis de dire que la Venise proustienne représente un aboutissement — le déclin — de l'humanité ? Ou plutôt le vœu de transmettre au futur l'héritage d'une époque ?

Doncières et Venise, comme Combray, détiennent, pour emprunter le terme de Jean de Grandsaigne, un « coefficient temporel<sup>371</sup> ». En effet, l'utopie proustienne ne peut manquer d'ancienneté. Le temps historique tout comme les noms historiques, nourrissent

<sup>368</sup> AD, III, p. 254. Nous le reverrons ultérieurement.

<sup>369</sup> TR, p. 463.

<sup>370</sup> AD, I, p. 93. En parvenant à croire à l'immortalité de l'âme, le narrateur dit : « Mais elle ne me suffisait pas. Il fallait qu'après ma mort je retrouvassse [Albertine] avec son corps, comme si l'éternité ressemblait à la vie. » (*Idem*).

<sup>371</sup> L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit., p. 116.

l'imagination de Proust. En particulier le Moyen Âge et l'Ancien Régime l'intéressent ; car le premier lui fournit, comme aux écrivains du XIXe siècle, une image de la France primitive ; le second suscite une sorte de nostalgie pour un âge d'or, chez lui tout comme chez les bourgeois du XIXe siècle. C'est pourquoi les images associées à ces deux périodes historiques s'articulent autour de l'idéalisation de Combray et de Doncières, deux villes paradisiaques avec Venise dans la *Recherche*. Par exemple, selon Proust, la solidarité, notion capitale chez les intellectuels au début du XXe siècle, n'est réalisée que dans le passé, non à l'époque moderne où l'individualisme règne. Est-il passéiste ? Sans doute, au sens où il construit des lieux où les temps différents sont sans cesse réfléchis les uns par les autres. Comme chez Nerval, les éléments transmigrent d'un temps à l'autre. Dans ce sens, la Venise proustienne se présente comme une ville idéale, elle ne manque de rien pour être une ville à quatre dimensions.

Pourtant, ces trois villes qui appellent l'euphorie sont chacune plongées dans l'ombre de la mort. Elles sont en réalité des paradis perdus, comme les ruines, les vestiges ou les traces d'une civilisation ou d'une époque. Elles cachent les traces de la vie d'autrefois. Le thème des ruines est présent dans la *Recherche*, en particulier dans « Combray II », ce n'est pas étonnant, car les ruines sont un espace à quatre dimensions où les vivants rencontrent les morts. En nous attachant aux ruines dans « Combray II », nous tenterons d'analyser la fonction du thème des ruines chez Proust.

### Trois ruines dans « Combray II »

---

Héritier du romantisme, Proust s'intéresse à la poétique des ruines (par exemple, les ruines de Jumièges ont inspiré la création de Saint-Hilaire). La thématique des ruines s'impose dès le début de « Combray II » : Combray est décrite comme une ville cernée d'un « reste de remparts du Moyen Âge <sup>372</sup> ». D'ailleurs, on trouve trois ruines, réelles ou imaginaires, dans « Combray II », les débris du château des comtes de Combray, le boulevard de la gare qui évoque au narrateur les ruines décrites par Hubert Robert, et le donjon ruiné de Roussainville, chacune d'elles a une signification. Les débris du château évoquent au narrateur enfant l'histoire médiévale de Combray <sup>373</sup>, le donjon constitue un symbole de la naissance du désir sexuel, accompagnée de la culpabilité et de l'idée de mort, enfin, les ruines imaginaires du boulevard de la gare engendrent la rêverie romantique. Philippe Boyer démontre la fonction symbolique des trois fameux tableaux sur le mur de la chambre du narrateur, dans la maison de Léonie <sup>374</sup>. « La Cathédrale de Chartres par Corot » introduit le thème de l'église dans la *Recherche* <sup>375</sup>. Quant aux

<sup>372</sup> CS, I, II, p. 47.

<sup>373</sup> CS, I, II, p. 165.

<sup>374</sup> CS, I, II, p. 40.

<sup>375</sup> *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust, op. cit.*, p. 55-56. En même temps, Philippe Boyer prête attention au nom de Corot : celui-ci apparaît seulement trois fois dans le roman et chaque fois il est associé à Swann. Par là, il démontre que le nom de Corot est lié au côté de Swann, c'est-à-dire à la sexualité, l'art et la judaïté (*ibid.*, p. 56-59).

« Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert », l'écrivain s'y intéresse d'abord parce que le peintre est « ruiniste », or, le « Bal de têtes » n'est-il pas un bal macabre ? Le nom d'Hubert Robert s'associe ainsi aux « ruines du salon Guermantes » à la fin du roman. De plus, selon Philippe Boyer, *La Grande Galerie du Louvre en ruine* du peintre annonce « la ruine de l'art ancien », qui est une nécessité pour les nouveaux artistes. Pour ces deux raisons, le nom d'Hubert Robert s'impose dans la naissance de la vocation artistique du narrateur<sup>376</sup>. La prédilection de Proust pour le thème du jet d'eau (lié au peintre ou non), tant analysé jusque-là par les chercheurs, motive dans le choix des « Grandes Eaux de Saint-Cloud »<sup>377</sup>. Au sujet du « Vésuve par Turner », le critique montre que ce peintre anglais évoque à Proust non seulement Venise mais aussi Sodome<sup>378</sup>. Il nous semble que ces trois tableaux correspondent aux trois ruines à Combray : celui de Corot aux débris du château, celui d'Hubert Robert aux ruines imaginaires et celui de Turner au donjon de Roussainville. Assignons ainsi aux associations entre les ruines et les tableaux, les thèmes suivants :

- *Temps* (histoire et ruines réintégrées dans la nature) — les ruines du château / « La Cathédrale de Chartres par Corot »
- *Éros* (rêverie nourrie par la méditation devant les ruines) — le boulevard de la gare / « Les Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert » et le donjon ruiné / « Le Vésuve par Turner »
- *Thanatos* (la beauté d'un effondrement) — le donjon ruiné / « Le Vésuve par Turner »

En réalité, les images des ruines chez Proust sont beaucoup plus complexes que ce schéma : d'une part, il faut mettre en rapport ces trois ruines combraysiennes avec les images des ruines figurant dans les autres volumes ; d'autre part, les significations de ces ruines s'entrecroisent. Il nous semble que ces trois images des ruines à Combray, celle d'Éros et celle de Thanatos, sont liées à la vision du romancier sur son temps. Nous tenterons de clarifier cela en suivant notre schéma d'association.

## Temps

### Ruines et histoire — les ruines « nationalisées »<sup>379</sup>

Avant d'aborder les ruines décrites dans la *Recherche*, il est pertinent de retracer rapidement l'histoire du thème des ruines dans la littérature française. La méditation sur

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 59-61.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 62. Philippe Boyer note aussi l'importance de la syllabe *-bert* du nom du peintre constituant une série onomastique avec Gilberte, Albertine et Robert de Saint-Loup (*ibid.*, p. 62-64).

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 65-66.

<sup>379</sup> Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 207.

l'histoire accompagnée de la contemplation des ruines se retrouve à la Renaissance et au XVIIIe siècle, en particulier en peinture, elle est aussi développée chez les romantiques. Il est naturel que le pressentiment d'un effondrement à la fin de l'Ancien Régime et le bouleversement de la Révolution appellent les artistes à méditer sur le destin de l'humanité. Jusque-là, la poétique des ruines s'articule essentiellement autour de la leçon de l'histoire. C'est ainsi que les ruines ont été un grand sujet dans les domaines artistiques après et avant la Révolution. Proust rattachait Doncières au XVIIIe siècle, en évoquant tantôt l'Ancien Régime tantôt le Siècle des Lumières, en décrivant les bâtiments du centre de la ville édifiés au XVIIIe siècle, le romancier fait notamment allusion à Hubert Robert, peintre « ruiniste ».

Selon Roland Mortier, avant la Révolution, par le mot « ruines », on entendait principalement celles des monuments de l'Antiquité, ce n'est qu'avec le vandalisme durant la Révolution que l'on commence à reconnaître, dans les monuments gothiques brisés, le pouvoir de donner une leçon de l'histoire auparavant réservé uniquement aux ruines antiques<sup>380</sup>. C'est en particulier Hugo et Lamartine qui traitent le thème des ruines gothiques<sup>381</sup>. D'ailleurs, ces poètes le développent progressivement en reconnaissant un symbole de la vieille France dans les monuments gothiques. Proust « médiévalise » Combray, cette « médiévalisation » n'est pas sans rapport avec les monuments gothiques célébrés par Hugo<sup>382</sup>. Pour comprendre cette vision embrassée par Hugo et Lamartine, il faut considérer les fameuses destructions de grandes architectures médiévales par le vandalisme durant la Révolution. Celui-ci sera plus tard, au temps de Proust, remplacé par la désaffectation de l'église, résultant du mouvement de séparation de l'Église et de l'État, sur laquelle, nous le verrons, le romancier s'exprime lui aussi. Par ailleurs, il faut noter que Proust partage avec ses précurseurs sa conception de la période gothique. À cette époque, le territoire français fut définitivement unifié grâce à Saint Louis<sup>383</sup> au terme des révoltes féodales qui durèrent des centaines d'années, le christianisme commença alors à dominer. Ainsi, les ruines médiévales, à la différence des ruines antiques, sont directement liées à l'histoire de France, c'est pourquoi Roland Mortier parle de « ruines nationalisées<sup>384</sup> ».

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>381</sup> Dès le début de sa carrière, Hugo compose des poèmes sur les ruines gothiques ; Roland Mortier cite en particulier *Promenade nocturne* écrite en 1807 (*ibid.*, p. 212-213). Ici, il est évident que les dévastations de châteaux et d'abbayes durant la Révolution agissent sur l'imagination du poète.

<sup>382</sup> Le texte suivant où le narrateur se rappelle les livres romantiques qu'il a lus dans son enfance est très significatif dans ce contexte : « [la] vue [des titres d'action] me charma ; ils étaient enjolivés de flèches de cathédrales et de figures allégoriques comme certaines vieilles publications romantiques que j'avais feuilletées autrefois. Tout ce qui est d'un même temps se ressemble ; les artistes qui illustrent les poèmes d'une époque sont les mêmes que font travailler pour elles les Sociétés financières. Et rien ne fait mieux penser à certaines livraisons de *Notre-Dame de Paris* et d'œuvres de Gérard de Nerval, telles qu'elles étaient accrochées à la devanture de l'épicerie de Combray, que, dans son encadrement rectangulaire et fleuri que supportaient des divinités fluviales, une action nominative de la Compagnie des Eaux. » (*JF*, I, p. 446).

<sup>383</sup> *CS*, I, II, p. 60-61.

Il faut saisir dans ce contexte la fonction de l'image des restes du château, que nous associons à la cathédrale de Chartres<sup>385</sup>. Le château, démoli durant la période gothique après les batailles qui eurent lieu dans Combray juste avant l'unification de la France, laisse des traces de l'histoire médiévale. C'est pourquoi le narrateur enfant se plonge dans la méditation sur le sort du Combray féodal<sup>386</sup>. En premier lieu, les restes du château s'articulent autour de l'enseignement de l'histoire, comme le reste de la Piazzetta de Venise.

### Hubert Robert et son admirateur, Diderot

Nous avons dégagé de la description des restes du château de Combray chez Proust une parenté avec Hugo. Par ailleurs, une affinité avec Hubert Robert est secrètement présente ici : les débris sont parés de végétation et ainsi associés au paysage ; ou plutôt, le paysage est paré de débris. Proust écrit : « [les vastes prés] étaient semés des restes, à demi enfouis dans l'herbe, du château des anciens comtes de Combray<sup>387</sup> ». Remarquons ici la réintégration ou l'absorption des ruines par la nature.

En effet, si l'on confronte cette description aux tableaux d'Hubert Robert, les coïncidences sont frappantes, à la seule différence que chez le peintre, les ruines sont inspirées par les ruines romaines de la capitale italienne ou du sud de la France, alors qu'il s'agit de ruines médiévales chez Proust. Détaillons les traits communs chez ces deux artistes :

- Chez Hubert Robert comme chez Proust, les ruines sont intégrées dans un paysage, le peintre n'hésite pas à semer les débris d'un édifice dans la nature<sup>388</sup>.

- Dans de nombreux tableaux, une rivière ou un fleuve coule aux pieds des ruines. Par exemple, *Un grand paysage dans le goût des campagnes d'Italie* représente un paysage, une architecture ruinée à droite, une fontaine, une rivière sous un pont<sup>389</sup>, il

<sup>384</sup> va sans dire que la rivière est un symbole de l'écoulement du temps. Chez Proust, les restes du château eux aussi sont dispersés sur la large rive de la Vivonne car les

<sup>385</sup> *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, op. cit., p. 207.*  
À propos de « La Cathédrale de Chartres par Corot », Philippe Boyer écrit : « [elle] inaugure en forme royale la série des églises [...] » (*Le Petit pain de mur jaune. Sur Proust, op. cit., p. 55*). C'est nous qui soulignons.

- Les fragments du château sont « couchés au bord de l'eau ».
- Le peintre a tendance à faire apparaître des figures humaines au premier plan du tableau. C'est ce que Diderot refuse d'apprécier, selon l'écrivain, ces figures trop nombreuses résultent du manque d'idéal et de l'ignorance de la poétique des ruines chez le peintre<sup>391</sup>. Osons pourtant nous opposer au grand écrivain, car il nous

<sup>386</sup> *CS, I, t. 165.*  
<sup>387</sup> *Idem.*  
<sup>388</sup> semble qu'à travers ces êtres vivants, Hubert Robert essaie de représenter ce qui  
À cet égard, Maurice Chipon écrit en 1906 : « Les sanguines d'Hubert Robert et ses contre-épreuves, si nombreuses, si variées, justifient le qualificatif de "ruiniste" sous lequel on le désigne. Toute étude, tout paysage, toute représentation de la nature sont accompagnés de débris de colonnes, d'un temple, d'un édifice antique, de statues ; la nature n'est jamais sauvage, elle a besoin des vestiges de la civilisation. » (*Le Cabinet Adrien Paris à l'exposition rétrospective de Besançon : Fragonard, Hubert Robert, Boucher, de Latraverse, A. Vincent, etc., Paris, Librairie de l'art, 1906, p. 23*).

<sup>389</sup> Voir à ce sujet la description que Diderot fait du tableau ("Hubert Robert", in « Salon de 1767 », *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et relevés de variantes par Paul Vermière, Paris, Éditions Garnier, Bordas, 1988, p. 638-639).

survit à l'effondrement d'un univers : même après une destruction, le monde continue à exister et des générations postérieures y renaîtront. Ainsi, l'univers se renouvelle perpétuellement<sup>392</sup>. C'est en effet le caractère essentiel de la poétique des ruines chez Hubert Robert. C'est d'ailleurs pourquoi Tristan Leclère s'oppose à Diderot en 1913 : « [Diderot] n'avait pas que faire de rêver mélancoliquement au milieu des ruines. » Pour Tristan Leclère, les tableaux du peintre constituent des « témoignages du passé au milieu de l'activité nouvelle », c'est « ce contraste des choses d'autrefois et de la vie moderne<sup>393</sup> » qui est touchant. Il en va de même dans la *Recherche*, les écoliers jouent sur les ruines : « [les fragments étaient] dominés par les enfants de l'école des frères qui venaient là apprendre leurs leçons ou jouer aux récréations<sup>394</sup> ».

Pour illustrer que Proust est sensible à ce troisième trait des tableaux d'Hubert Robert, il est pertinent de citer une phrase figurant dans le texte initial du début de *Sodome et Gomorrhe II* :

**« Encore bien moins Hubert Robert à qui le goût des ruines avait donné celui de l'accident, et par conséquent du détail caractéristique et momentané [...] a-t-il hésité à montrer au fond du tableau, le long des murs de clôture, des ouvriers en train de réparer un treillage vert [...] »**

Aux yeux de Proust, les figures chez Hubert Robert montrent la fuite du temps. Par conséquent, comme le peintre, le romancier met en opposition une civilisation destinée à la destruction et le temps éternel dans la sphère de la nature, en perpétuel écoulement. Autrement dit, il oppose la civilisation limitée dans le temps à la "substance" éternelle de la nature. 643). Au sujet de la *Ruine d'un arc de triomphe, et autres monuments*, il écrit : « Je ne caractérise point ces figures, si peu soignées qu'on ne sait ce que c'est, hommes ou femmes, moins encore ce qu'elles font. Ce n'est pourtant pas à cette condition qu'on anime les ruines. Monsieur Robert, soignez vos figures. Faites-en moins, et faites-les mieux. Surtout, étudiez l'esprit de ce genre de figures, car elles en ont un qui leur est propre. Une figure de ruine n'est pas la figure d'un autre site. » (*Ibid.*, p. 642).

<sup>392</sup> Il nous semble que Diderot aussi, malgré tout, est sensible au thème de la renaissance du monde dérobé dans la poétique des ruines : « Tout ce que vous rencontrerez dans les poètes du développement du chaos et de la naissance du monde conviendra [à Hubert Robert]. » (*Un grand paysage dans le goût des campagnes d'Italie*, "Hubert Robert", in « Salon de 1767 », *op. cit.*, p. 640).

<sup>393</sup> *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Laurens, 1913, p. 71. En revanche, C. Gabillot se met d'accord avec Diderot. Voir *Hubert Robert et son temps*, Paris, Librairie de l'art, 1895, p. 52.

<sup>394</sup> CS, I, II, p. 165.

<sup>395</sup> SG, II, I, p. 1328, variante b de la page 34. À l'inverse, Diderot conseille au peintre de diminuer le nombre des figures : « Mais il y a trop d'importuns. Je m'arrête. Je regarde. J'admire et je passe. Monsieur Robert, vous ne savez pas encore pourquoi les ruines font tant de plaisir, indépendamment de la variété des accidents qu'elles montrent [...] Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent ? » (*Grande galerie éclairée du fond*, "Hubert Robert", in « Salon de 1767 », *op. cit.*, p. 643-644). Au contraire de Diderot, Proust considère que c'est le goût des ruines qui encourage Hubert Robert à introduire des êtres vivants éphémères dans ses tableaux.

Pour concevoir cette réintégration des ruines dans la nature, Proust a dû s'inspirer de la critique de Diderot sur Hubert Robert autant que des tableaux de ce dernier. Selon Roland Mortier, la perspective sur les ruines de Diderot diffère de la vision traditionnelle des ruines : il élabore une poétique qui lui est particulière en commentant des œuvres du peintre, alors que la poétique des ruines chez les humanistes s'articule autour de la méditation sur l'histoire. Ces deux artistes du Siècle des Lumières n'accordent paradoxalement pas une grande importance à la signification historique des ruines<sup>396</sup>. Pour prouver cette négligence chez Hubert Robert, il suffit de montrer que tout en ayant suivi une formation à Rome dans sa jeunesse, à l'époque où le développement archéologique fut considérable, il n'a finalement représenté que des ruines imaginaires par indifférence envers l'univers historique réel. À ce sujet, Pierre Dax souligne : « L'espace imaginaire de l'Antiquité avec lequel Poussin se trouvait de plain-pied s'était dépoétisé dans l'archéologie des ruines d'Hubert Robert<sup>397</sup> ». Témoin de cette dépoétisation de l'Antiquité, le peintre finit par se tourner vers les ruines imaginaires. Quant à Diderot, il confronte le caractère éphémère du monde humain et l'« éternité » de la nature. Roland Mortier remarque : « il n'hésite pas à préférer l'œuvre mutilée par le temps, et partiellement récupérée par la nature, au monument intact et fonctionnel<sup>398</sup> ». En cela, Diderot s'oppose aux artistes de la Renaissance, admirateurs de la grandeur des monuments antiques.

Certes, il semble que Diderot a été progressivement déçu par Hubert Robert, pour n'avoir peu à peu plus présenté que des dessins, toutefois, son éloge est sincère. Au sujet de l'éternité revêtue par les ruines d'Hubert Robert, il écrit :

**« Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. »<sup>399</sup>**

L'écrivain dégage de l'œuvre du peintre la beauté de deux éternités, celle du monde et celle du temps. Grâce à la décomposition, les monuments revêtent, dans les termes de Proust, la « beauté d'une ruine immortelle<sup>400</sup> ». Selon la religion chrétienne, la mort nous conduit à la vie éternelle, cette éternité chrétienne est remplacée par l'éternité du temps chez Diderot. C'est par cette conscience de la fugacité humaine que le tableau d'Hubert

<sup>396</sup> *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, op. cit., p. 92.*

<sup>397</sup> *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 20. Proust remarque la démythification de la mythologie grecque par le développement de l'archéologie. Voir *JF, II*, p. 301. Nous y reviendrons ultérieurement.

<sup>398</sup> Le critique cite un texte de Diderot extrait des *Observations sur la sculpture et sur Bouchardon* destinées à la *Correspondance littéraire* : « Je crois que de grandes ruines doivent plus frapper que ne feraient des monuments entiers et conservés [...] La main du temps a semé, parmi la mousse qui les couvre, une foule de grandes idées et de sentiments mélancoliques [...] Je reviens sur les peuples qui ont produit ces merveilles et qui ne sont plus [...] » (*Œuvres complètes*, publiées par Assézat et Tourneux, Paris, Garnier Frères, 20 vol., 1875-1877, t XIII, p. 43. *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, op. cit., p. 92*).

<sup>399</sup> *Grande galerie éclairée du fond, "Hubert Robert", in « Salon du 1767 », op. cit., p. 644.*

Robert montre « le charme délicieux de l'instant conquis sur la fuite du temps <sup>401</sup> ». Ainsi, il s'écarte de la tradition humaniste dans la poétique des ruines selon laquelle les ruines nous donnent une leçon historique. Diderot conclut que la méditation sur l'histoire n'est plus essentielle pour élaborer cette poétique. Roland Mortier déclare enfin :

**« [...] il semblerait que Diderot ait considéré comme secondaire, sinon comme négligeable, l'aspect moral, philosophique ou didactique des ruines, et de la méditation sur l'histoire universelle qu'elles favorisent. En fait, il lui arrive fréquemment d'affirmer le contraire. <sup>402</sup> »**

### Les ruines au clair de lune

Le nom d'Hubert Robert est directement cité par Proust dans la description des ruines imaginaires le long du boulevard de la gare de Combray. Le samedi, il arrive que la famille se promène jusqu'à la nuit en passant devant l'église pour atteindre le viaduc de la voie ferrée. Ce pont fait songer le narrateur enfant à l'« exil et la détresse hors du monde civilisé » car il considère Combray comme la limite des « pays chrétiens <sup>403</sup> », c'est-à-dire qu'il lui apparaît qu'un pays païen, mystérieux et inconnu, s'étale au-delà de Combray, d'autant plus qu'il ne connaît encore que Combray et Paris. La famille prend ensuite le boulevard de la gare, au bord duquel les maisons sont éclairées par la lune :

**« Dans chaque jardin le clair de lune, comme Hubert Robert, semait ses degrés rompus de marbre blanc, ses jets d'eau, ses grilles entrouvertes. Sa lumière avait détruit le bureau du Télégraphe. Il n'en subsistait plus qu'une colonne à demi brisée, mais qui gardait la beauté d'une ruine immortelle. <sup>404</sup> »**

Le lexique nous permet de remarquer la transformation du paysage en ruines antiques telle que les représente Hubert Robert. D'ailleurs, le thème du jet d'eau, encore évoqué dans ce passage, est lié au peintre chez le romancier, fasciné par ses tableaux à motif de fontaine <sup>405</sup>. Ce texte nous enseigne que, chez Proust, les ruines antiques relèvent de

<sup>400</sup> CS, I, II, p. 113. L'expression est tirée de la description des ruines imaginaires, rapprochées de l'œuvre d'Hubert Robert, dans le boulevard de la gare de Combray.

<sup>401</sup> La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, op. cit., p. 93.

<sup>402</sup> Ibid., p. 96. En effet, Diderot n'ignore pas la leçon de l'histoire : « Nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons. [...] Nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines. » (Ruines d'un arc de triomphe, et autres monuments, "Hubert Robert", in « Salon de 1767 », op. cit., p. 641).

<sup>403</sup> CS, I, II, p. 113.

<sup>404</sup> Idem. Ce texte est conçu peut-être dans le souvenir de jardins publics construits au XIXe siècle, le parc de Monceaux entre autres, décorés de fausses ruines. Dans ce sens il nous semble significatif que l'on ait construit un jardin public sur l'« emplacement » du boulevard de la gare : « De grilles fort éloignées les unes des autres, des chiens réveillés par nos pas solitaires faisaient alterner des aboiements comme il m'arrive encore quelquefois d'en entendre le soir, et entre lesquels dut venir (quand sur son emplacement on créa le jardin public de Combray) se réfugier le boulevard de la gare, car, où que je me trouve, dès qu'ils commencent à retentir et à se répondre, je l'aperçois, avec ses tilleuls et son trottoir éclairé par la lune. » (Idem).

l'imagination païenne, en effet, le boulevard, partant de la gare conduit, selon le narrateur, à un monde païen.

Selon Roland Mortier, après Volney et Goethe, ce thème des ruines à la clarté lunaire est déjà traité par des écrivains romantiques, entre autres Mme de Staël<sup>406</sup>. L'alliance de l'astre mort et des ruines fait donc partie de l'héritage du romantisme. Il est clair que Proust était sensible à la représentation de la lune chez les poètes du XIXe siècle. Le narrateur donne en effet à Albertine une leçon très significative dans ce contexte : le clair de lune qui était auparavant décrit comme argenté, est devenu bleu avec Chateaubriand et Victor Hugo, redevient jaune et métallique avec Baudelaire et Leconte de Lisle<sup>407</sup>. Cet amour pour la lune décrite dans des œuvres artistiques est déjà manifeste dans « Combray II »<sup>408</sup>. D'ailleurs, cet astre lunaire qui apparaît sur le ciel parisien fait se figurer au narrateur un Paris détruit. Nous analyserons plus loin le thème du Paris en ruines, mais posons pour le moment la question suivante : que signifie cette image des ruines au clair de lune chez Proust ? Ce problème nous semble intéressant, d'autant plus que Hubert Robert dépeint rarement des ruines éclairées par l'astre mort. Pourquoi Proust associe-t-il les tableaux du peintre à la lune<sup>409</sup> ? Comme le remarque Roland Mortier, l'image des ruines au clair de lune chez les romantiques n'est pas sans rapport avec l'idée de la réintégration de l'humanité au cycle de la nature. Philippe Hamon<sup>410</sup> cite une étude esthétique de Riegl sur les monuments, publiée en 1903<sup>411</sup>. Selon le critique, comme Ruskin et Proust, Riegl critique la restauration des monuments, car il considère que n'importe quel bâtiment revêt une valeur supplémentaire, historique et mémorielle, lorsqu'il devient ancien. Au contraire, la restauration des monuments la leur arrache, elle est néfaste. Hamon résume : « [la restauration] prive du plaisir quelque peu mélancolique de participer au mouvement des cycles naturels<sup>412</sup> ». Cette collaboration avec la nature est la fonction primordiale des monuments à l'état de ruines, il s'agit plus exactement de

<sup>405</sup> Lorsque le narrateur compare le Paris menacé par l'armée allemande aux ruines, la lumière des projecteurs de la tour Eiffel est comparée aux « jets d'eau » (TR, p. 381).

<sup>406</sup> *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo, op. cit.*, p. 196. Selon le critique, Mme de Staël apprécie les ruines au clair de lune au point de faire faire une promenade la nuit entre les ruines du Colisée à l'une de ses héroïnes. Le succès de ce roman, *Corinne*, lança d'ailleurs la mode des déambulations nocturnes parmi les ruines.

<sup>407</sup> Pr., p. 909-910.

<sup>408</sup> « J'aimais à retrouver son image dans des tableaux et dans des livres. » (CS, I, II, p. 144).

<sup>409</sup> Proust pense-t-il à Vernet ? Celui-ci a tendance à choisir pour motif les ruines au clair de lune au contraire d'Hubert Robert. Ces deux peintres du Siècle des Lumières allaient souvent dessiner ensemble à Saint-Cloud ou à Sceaux (Voir Tristan Leclère, *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle, op. cit.*, p. 51-56).

<sup>410</sup> *Expositions, architecture et littérature au XIXe siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1989.

<sup>411</sup> *Le Culte moderne des monuments*, traduit de l'allemand, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

<sup>412</sup> *Exposition, architecture et littérature au XIXe siècle, op. cit.*, p. 59.

l'intégration des ruines dans le cycle du temps cosmique.

Nous avons analysé la temporalité particulière à la description de Combray et de Venise : l'harmonie entre le temps terrestre linéaire (celui de la vie humaine) et le temps céleste cyclique (symbolisé par le mouvement du soleil) est réalisée. Rappelons qu'en décrivant le soleil matinal qui rayonne sur la ville et la mer vénitiennes Proust compare le monde à « un vaste cadran solaire <sup>413</sup> », image très chère au romancier. Nous retrouvons en effet une variation sur cette expression dans la description du panorama parisien vu de l'Arc de Triomphe dans *La Prisonnière* : le texte compare ici la lune, non le soleil, au « cadran d'une horloge <sup>414</sup> ». Le mouvement d'un astre, soleil ou lune, sert au romancier à exprimer l'harmonisation entre le temps humain et le temps cosmique <sup>415</sup>.

## Éros et Thanatos

### La beauté de l'effondrement

Dégageons ensuite le thème du monument en effondrement dans la partie qui se passe à Doncières évoquant la fin de l'Ancien Régime :

**« Comme sur la scène encore, le monument que le sourd voit de sa fenêtre — caserne, église, mairie — n'est qu'un décor. Si un jour il vient à s'écrouler, il pourra émettre un nuage de poussière et des décombres visibles ; mais, moins matériel même qu'un palais de théâtre dont il n'a pourtant pas la minceur, il tombera dans l'univers magique sans que la chute de ses lourdes pierres de taille ternisse de la vulgarité d'aucun bruit la chasteté du silence. <sup>416</sup> »**

Le narrateur affirme ici que l'effondrement sans bruit revêt une beauté féerique. Cela nous fait penser de nouveau à Hubert Robert : plusieurs de ses tableaux ont en effet pour motif la démolition d'un monument. Proust l'écrit en effet : Hubert Robert est « l'anecdotier des catastrophes ou seulement des transformations qui a représenté tant de monuments de Paris après leur incendie, pendant leur démolition <sup>417</sup> ». N'oublions pas par ailleurs que, pendant la Grande Guerre, notamment en 1917, en développant les pages où Saint-Loup et ses camarades expliquent la science militaire au narrateur, Proust met en rapport l'action qui se passe dans la ville de caserne et la partie qui se passe pendant la guerre (à cause de laquelle ces officiers meurent). Ici, le narrateur compare le Paris menacé par l'armée allemande aux ruines antiques que nous analyserons ultérieurement en nous

<sup>413</sup> *AD, III*, p. 202.

<sup>414</sup> *Pr.*, p. 680. Les ruines imaginaires des monuments de Paris dans *La Prisonnière*, déjà rapidement mentionnées, sont vues, plus exactement, depuis la porte Maillot (*ibid.*, p. 909-910).

<sup>415</sup> Dans ce contexte, l'exposé du narrateur sur l'évolution des représentations de la lune dans la littérature du XIXe siècle nous semble très significatif (*Pr.*, p. 909-910). Le clair de lune qui était d'abord décrit comme « argenté », puis « bleu », devient « jaune et métallique », selon le narrateur. Comme la révolution de l'astre, l'histoire littéraire suit un mouvement cyclique (du métal au métal, de l'« argenté » à l'or, « jaune et métallique »).

<sup>416</sup> *CG, I*, p. 377.

attachant encore une fois au clair de lune. Pouvons-nous ainsi conclure que le romancier partage ce pressentiment de l'effondrement d'une civilisation ou simplement d'une époque, et la méditation sur l'histoire, avec les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle ?

Pourtant, il faut se rappeler ceci : chez Proust, les images des ruines liées aux tableaux d'Hubert Robert, un peintre formé à Rome et qui travaille moins après une vraie destruction qu'est la Révolution (il meurt en 1808), sont chargées de montrer la beauté que l'effondrement d'un monument peut produire, plutôt que de servir pour la spéculation sur le destin humain. Il en va de même de la position prise par Diderot :

**« C'est celui-là, monsieur Robert, qui sait, avec un art infini, entremêler le mouvement et le repos, le jour et les ténèbres, le silence et le bruit ! Une seule de ces qualités, fortement prononcée, dans une composition, nous arrête et nous touche. Quel ne doit donc pas être l'effet de leur réunion et de leur contraste <sup>418</sup> ? »**

Comme le narrateur qui songe à l'effondrement silencieux d'un monument, comme Swann qui parle du « côté statique du clair de lune <sup>419</sup> », et encore comme Legrandin qui dit en remarquant la clarté lunaire : « Il y a une jolie qualité de silence <sup>420</sup> », le silence revêtu par les ruines d'Hubert Robert fascine Diderot. Également devant les *Ruines d'un arc de triomphe, et autres monuments*, l'écrivain se plonge dans une « douce mélancolie » à mesure qu'il admire l'impression de la « solitude et du silence <sup>421</sup> ».

<sup>417</sup> SG, II, I, p. 1328, variante *b* de la page 34. Cette phrase nous permet d'imaginer que Proust fut un grand connaisseur du peintre. Selon l'éditeur du catalogue d'une exposition d'Hubert Robert, au Salon de 1787 — un an avant la Révolution — le peintre exposa un tableau intitulé *Vue intérieure de l'église des Saints-Innocents au début de sa démolition*. (Catalogue de l'exposition présentée au musée de Valence en 1999, *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des Princes russes entre 1773-1802*, Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 202). Par ailleurs, Diderot commente froidement deux tableaux représentant l'incendie d'un monument parisien : *L'incendie de l'opéra, vu d'une croisée de l'Académie de peinture place du Louvre* et *l'Intérieur de la salle le lendemain de l'incendie* ("Hubert Robert", in « Salon de 1781 », *Œuvres esthétiques, op. cit.*, p. 653).

<sup>418</sup> *Un Grand paysage dans le goût des compagnes d'Italie, "Hubert Robert", in « Salon de 1767 », op. cit., p. 639. Diderot s'attache ici au contraste entre « le jour et les ténèbres ». Pour la Grande galerie éclairée du fond, il prête son attention à l'effet de la « dégradation de lumière », du soleil aux ténèbres : « Dans quelle énorme profondeur obscure et muette mon œil va-t-il s'égarer ? À quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à cette ouverture ! L'étonnante dégradation de lumière ! comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes ! comme ces ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond ! » (Ibid., p. 642-643). Peut-être l'une des raisons y réside-t-elle pour laquelle Proust rapproche les ruines au clair de lune à l'œuvre d'Hubert Robert y réside-t-elle, bien que ce dernier dépeigne très rarement le même thème. Il nous semble que, pour écrire le boulevard de la gare de Combray, le romancier s'inspire par Diderot aussi bien que par le peintre.*

<sup>419</sup> JF, I, p. 523.

<sup>420</sup> CS, I, II, p. 125. Voir aussi une lettre de Proust adressée à Louise de Morand où Proust lui relate un souvenir du Havre : la lune répandait sa lumière au fond de la vallée comme si elle l'avait mouillé, en conséquence, elle lui semblait un « lac » ou un « immense étang » (*Corr.*, t. V, p. 300). Le romancier a tendance à représenter la lumière dans l'obscurité comme quelque chose d'humide. Voyons aussi « Sonate clair de lune » incluse dans *Les Plaisirs et les jours* : Proust décrit un « miracle » de la lune éclairant la mer, grâce auquel les chagrins du héros ont soudainement disparu (*JS*, p. 116).

## Libido, profanation et mort

Les ruines imaginaires le long du boulevard nous conduisent à remarquer l'aspect libidinal des images de ruines chez Proust. En effet, le thème du jet d'eau souvent associé aux œuvres d'Hubert Robert<sup>422</sup> est lié chez Proust à l'onanisme. D'ailleurs, Philippe Boyer, selon un approche onomastique que l'on retrouve chez Jean-Pierre Richard et Roland Barthes<sup>423</sup>, considère la syllabe *-bert* comme l'introduction d'« une série transversale<sup>424</sup> » entre l'homosexualité et l'hétérosexualité.

C'est pourtant le donjon en ruines de Roussainville qui traduit directement cette mise en rapport entre les ruines et la libido — précisément la libido naissante. En le contemplant de la fenêtre du « petit cabinet sentant l'iris » — cette pièce est significativement comparée à « certains pavillons de chasse *abandonnés*<sup>425</sup> » —, le narrateur connaît ses premiers plaisirs solitaires<sup>426</sup>. Rappelons d'ailleurs que Roussainville est comparé à Sodome, brûlé par le feu du ciel à cause de la luxure de ses habitants<sup>427</sup>. Ce thème de l'onanisme puéril résonne dans un aveu de Gilberte dans *Albertine disparue* :

**« J'avais l'habitude, ajouta-t-elle d'un air vague et pudique, d'aller jouer avec de petits amis, dans les ruines du donjon de Roussainville. Et vous me direz que j'étais bien mal élevée, car il y avait là-dedans des filles et des garçons de tout genre qui profitaient de l'obscurité. [...] Théodore [...] s'y amusait avec toutes les petites paysannes du voisinage. »<sup>428</sup>**

<sup>421</sup> « L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de vous laisser dans une douce mélancolie. Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes. [...] la solitude et le silence règnent autour de nous. » (*Ruines d'un arc de triomphe, et autres monuments*, "Hubert Robert", in « Salon de 1767 », *op. cit.*, p. 641).

<sup>422</sup> Voir *SG, II, I*, p. 1359, note 1 de la page 56. Dans « Lettre de Perse et d'ailleurs. Les comédiens de salon. Bernard d'Algouves à Françoise de Breyves », Proust évoque un tableau d'Hubert Robert appartenant à la marquise de Montesquiou-Fezensac où figure de nouveau un jet d'eau : « Quelle semaine ! d'abord quand elle a vu annoncée cette fête des Eaux de Saint-Cloud, dont tu as dû entendre parler par tous les journaux, Mme de Tournefort a voulu nous y mener. Et là, entre parenthèses, j'ai reconnu un original dont j'avais vu chez ta cousine le portrait. T'en souviens-tu ? Il fut peint par Hubert Robert. Il représente le grand jet d'eau de Saint-Cloud. » (*CSB*, p. 427).

<sup>423</sup> « Proust et les noms », in *Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, *op. cit.*, p. 118. Le nom de Gilberte qui comporte la syllabe *-bert* évoque un « jet » au narrateur adolescent : « [le nom de Gilberte] passa ainsi près de moi, en action pour ainsi dire, avec une puissance qu'accroissait la courbe de son jet et l'approche de son but [...] » (*CS, III*, p. 387).

<sup>424</sup> *Le Petit pan de mur jaune : sur Proust*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>425</sup> *CS, I, II*, p. 71. C'est nous qui soulignons.

<sup>426</sup> *CS, I, II*, p. 156.

<sup>427</sup> *CS, I, II*, p. 150.

Cette confiance montre que le donjon ruiné dont la forme symbolise la naissance de la libido chez le narrateur — tout comme l'éruption volcanique du Vésuve —, permet, par son obscurité, aux enfants du village d'expérimenter une luxure puérile. D'ailleurs, il nous semble que l'image de la destruction d'un monument peut être liée au désir sexuel chez Proust. Par exemple, le narrateur compare le gâteau servi chez Gilberte à un monument oriental démoli :

**« [...] elle nous faisait entrer dans la salle à manger, sombre comme l'intérieur d'un Temple asiatique peint par Rembrandt, et où un gâteau architectural [...] semblait trôner là à tout hasard comme un jour quelconque, pour le cas où il aurait pris fantaisie à Gilberte de le découronner de ses créneaux en chocolat et d'abattre ses rempart aux pentes fauves et raides, cuites au four comme les bastions du palais de Darius. Bien mieux, pour procéder à la destruction de la pâtisserie ninivite, Gilberte ne consultait pas seulement sa faim ; elle s'informait encore de la mienne, tandis qu'elle extrayait pour moi du monument écroulé tout un pan verni et cloisonné de fruits écarlates, dans le goût oriental. <sup>429</sup> »**

Il est clair que le narrateur adolescent trouve sensuelle Gilberte qui démolit capricieusement cette architecture sucrée. Albertine elle aussi est une fille destructrice, si l'on peut dire. Voyons comment elle décrit la glace fondant sous son palais ; ici, chaque glace prend la forme d'un monument — temple, église, obélisque aussi bien que rocher ou montagne. Elle raconte au narrateur le plaisir qu'elle prend à déguster les glaces comme si elle détruisait des monuments ; ce dernier reconnaît dans la description de son amie tant de « volupté cruelle » que sa jalousie en est excitée. C'est plus particulièrement à une église vénitienne que la glace est ici comparée :

**« [...] je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurai épargné. Oui, tous ces monuments passeront de leur place de pierre dans ma poitrine où leur fraîcheur fondante palpite déjà. <sup>430</sup> »**

À propos de ce texte qui évoque encore une fois certaines ruines d'Hubert Robert, précisément des églises en démolition, nous pouvons dire que les paroles voluptueuses d'Albertine sont simultanément sacrilèges ; en effet, les images utilisées par Albertine semblent au narrateur « réservées pour un autre usage plus sacré <sup>431</sup> ». Simultanément, les lèvres d'Albertine profanent une civilisation, celle de Venise, ou bien celle de Paris

<sup>428</sup> AD, IV, p. 269. Théodore, rapidement mentionné dans « Combray II » comme « mauvais sujet » (voir CS, I, II, p. 149), revient dans *Le Temps retrouvé* où il est d'ailleurs entretenu par Legrandin (TR, p. 278-279).

<sup>429</sup> JF, I, p. 497.

<sup>430</sup> Pr., p. 637. Albertine détruit aussi une glace comparée à une montagne : « Ces pics de glace du Ritz ont quelquefois l'air du mont Rose, et même si la glace est au citron je ne déteste pas qu'elle n'ait pas de forme monumentale, qu'elle soit irrégulière, abrupte, comme une montagne d'Elstir. Il ne faut pas qu'elle soit trop blanche alors, mais un peu jaunâtre, avec cet air de neige sale et blafarde qu'ont les montagnes d'Elstir. La glace a beau ne pas être grande, qu'une demi-glace si vous voulez, ces glaces au citron-là sont tout de même des montagnes réduites, à une échelle toute petite, mais l'imagination rétablit les proportions [...] au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront [...] » (*ibid.*, p. 636-637).

lorsqu'elle s'imagine détruire la colonne Vendôme <sup>432</sup> . Elle rêve voluptueusement de démolir des monuments, comme s'ils n'existaient que pour s'effondrer sous ses coups. On ne peut nier que Proust a un penchant décadent pour la destruction.

Nous avons vu ces deux points : d'une part, le donjon ruiné est lié aux premières expériences de l'auto-érotisation ; d'autre part, les glaces dégustées et comparées aux monuments en démolition par Albertine possèdent un caractère blasphématoire. La rêverie de l'effondrement d'un monument apporte d'ailleurs aussi le thème de la mort dans les images de ruines chez Proust. Le donjon en ruines est déjà rapproché de l'idée de la mort :

**« Hélas, c'était en vain que j'implorais le donjon de Roussainville, que je lui demandais de faire venir auprès de moi quelque enfant de son village [...] je ne voyais que sa tour au milieu du carreau de la fenêtre entrouverte, pendant qu'avec les hésitations héroïques du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle [...] <sup>433</sup> »**

L'aspect pulsionnel et l'aspect destructeur des images de ruines s'entrecroisent ici. D'ailleurs, le récit d'un acte sadique succède à ce passage : la fille de Vinteuil à Montjouvain souille avec son amie le souvenir de son pauvre père, mort d'une souffrance féroce causée par sa relation lesbienne. Proust ne cesse de décrire la pulsion comme digne de damnation dans « Combray II » et plus tard dans *Le Temps retrouvé* (il s'agit de celle de Charlus). Le narrateur commet à son tour une profanation : en offrant à la tenancière d'une maison de passe quelques-uns des meubles qu'il a hérités de sa tante, il a le sentiment d'avoir « fait violer » cette dernière. La culpabilité l'empêche de retourner à ce lieu de plaisir :

**« [Les meubles que j'avais hérités de ma tante Léonie] me semblaient vivre et me supplier, comme ces objets en apparence inanimés d'un conte persan, dans lesquels sont enfermées des âmes qui subissent un martyre et implorent leur délivrance. <sup>434</sup> »**

Ce texte qui ne se rapporte pas aux ruines semble pourtant très significatif pour comprendre que la poétique des ruines chez Proust est liée à la lecture et à l'écriture et que, par conséquent, elle conduit à la notion de résurrection. En effet, le conte des *Mille et Une Nuits* suggéré ici rappelle cette croyance celtique que le narrateur aime tant :

**« [...] les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues,**

<sup>431</sup> Pr., p. 636.

<sup>432</sup> Pr., p. 636.

<sup>433</sup> CS, I, II, p. 156.

<sup>434</sup> JF, I, p, 568.

***l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.*** <sup>435</sup> »

En effet, les ruines <sup>436</sup>, les restes d'une civilisation, semblables à un immense cimetière, laissent les traces de vies anciennes qu'il faut tenter de déchiffrer, comme si c'était le travail d'un archéologue. Au-delà de tous les autres aspects — la leçon de l'histoire, la méditation sur le temps, le plaisir de la destruction — la lecture et l'écriture se montrent essentielles concernant la poétique des ruines. Ruskin n'invite-t-il pas Proust à déchiffrer, à lire, le sens historique des monuments vénitiens ? Il nous semble que là s'articule finalement la poétique des ruines chez le romancier (qui surmonte ainsi son penchant décadent). Cette problématique sera abordée dans la dernière partie où nous analyserons la question de l'écriture.

Or, les ruines qui manifestent le plus explicitement l'entrecroisement entre Éros et Thanatos apparaissent dans la partie qui se déroule pendant la guerre : la maison de Jupien sous la pluie des bombes évoquant Pompéi et Sodome, et le métro comparé aux catacombes. Giovanni Macchia observe le « besoin suicidaire », « plus ancré, dans la société où nous vivons, que l'instinct même de conservation <sup>437</sup> » dans le présage de Charlus selon lequel la ville de Paris sera détruite par l'armée allemande comme la ville de Pompéi fut brûlée par la lave de Vésuve. Le critique s'intéresse ici à ce rapprochement des ruines parisiennes et des ruines antiques, précisément pompéiennes : l'association entre Paris et une ville antique, fréquente chez Hugo et Baudelaire, avec deux conceptions différentes, a disparu vers l'Exposition de 1867 dans la mesure où la modernité l'emporte <sup>438</sup>. Ce thème de la destruction de Paris sera examiné dans la partie suivante, en rapport avec la modernité. Les temps modernes nécessitent un éternel renouvellement de la nouveauté au point d'apporter une destruction perpétuelle de la nouveauté d'hier, c'est-à-dire que le temps moderne ne cesse d'amalgamer les débris des nouveautés d'hier. Lorsque Proust décrit son temps, cette dimension de la modernité est présente. En jetant un regard rétrospectif — et archéologique — sur l'époque qu'il a vécue, quelle perspective esthétique propose-t-il de la modernité ? Quelle poétique en tire-t-il ?

<sup>435</sup> CS, I, I, p. 43-44.

<sup>436</sup> Comme Roland Mortier et Philippe Hamon le remarquent, le mot « ruine » n'est utilisé que pour désigner les vestiges d'un monument (respectivement *La Poétique des ruines en France : ses origines et ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, op. cit., p. 9 et *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, op. cit., p. 60).

<sup>437</sup> *Paris en ruines*, préface d'Italo Calvino, traduit de l'italien par Paul Bédarida en collaboration avec Mario Fusco, Paris, Flammarion, 1988, p. 411.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 410.



# DEUXIÈME PARTIE : LE TEMPS HISTORIQUE EN MOUVEMENT

## CHAPITRE I. LE PAYSAGE DE L'ÂGE DE FER

À Combray, le temps n'évolue pas, il s'arrête aux époques primitives. La société reste telle qu'elle était au Moyen Âge. Le temps s'écoule sous forme cyclique comme le temps de la nature. À Doncières et Venise, le temps reste dans un âge d'or — sans ignorer le pressentiment de sa fin. Or, on peut observer que le temps social évolue à l'extérieur de ces paradis, Paris et Balbec, tout en approuvant Antoine Compagnon qui écrit :

**« La chronologie même [du] roman [de Proust] est incohérente et l'histoire y est peu présente, ou indirectement, par bribes [...]. Cela rend illusoire toute lecture documentaire ou sociologique de la Recherche du temps perdu, sur le modèle de La Comédie humaine de Balzac. <sup>439</sup> »**

Malgré tout, il nous semble que le temps évolue comme la vie croît, cette évolution sera

<sup>439</sup> « Le dernier écrivain du XIXe siècle et le premier du XXe siècle », in Proust entre deux siècles, op. cit., p. 23. Le critique écrira une page après : « Il paraît légitime, en dépit de Proust, de réfléchir aux relations de la Recherche du temps perdu et de l'histoire. L'alternative de l'approche esthétique et de l'approche historique de l'œuvre doit être abrogée si l'on veut saisir l'ambiguïté historique et esthétique du roman de Proust. » (Ibid., p. 24).

décrite à travers celle de la société (ou simplement le changement de celle-ci) qui va de paire avec l'apprentissage du narrateur. Dans ce chapitre, en nous attachant à Balbec et au Paris proustien, nous nous demanderons comment Proust décrit la représentation du paysage que son temps a profondément modifiée à cause de l'accélération de l'histoire.

La grand-mère du narrateur lui apprend à aimer ce qui est ancien, naturel et artistique ; cet enseignement détermine la première étape de l'apprentissage esthétique du narrateur. Ainsi, le narrateur n'affectionne que Combray, Doncières et Venise qui ont un « coefficient temporel » et, dans un premier temps, ne trouve pas de charme à Paris et Balbec. Cette position vis-à-vis de Paris semble étonnante aux yeux du lecteur de nos jours. Quant à Balbec, il est conçu comme une ville normande qui remonte à la période romane. Qu'est-ce qui sépare Paris et Balbec des autres villes considérées comme historiques, Combray, Doncières et Venise ? Comment la nature est-elle décrite dans Paris et Balbec ? Et comment ces deux points s'articulent-ils autour de l'esthétique proustienne ?

### La rêverie sur les noms historiques

---

La rêverie médiévale et l'enseignement de la grand-mère nourrissent chez le narrateur des rêves sur des noms propres, noms de lieux et noms d'aristocrates — d'ailleurs liés entre eux — qui évoquent toujours une histoire, ou du moins un sens étymologique. Le narrateur ne s'est-il pas déjà forgé une image charmante du nom de « Guermantes », à la fois nom d'une famille et d'une localité de Combray où il n'a jamais posé le pied, parce qu'il évoque l'histoire et la légende moyenâgeuses à Combray ? N'est-il pas tombé presque amoureux de la duchesse de Guermantes en croyant qu'elle l'avait regardé lors du mariage de la fille du docteur Percepied ? Les noms contiennent un rêve historique.

En confrontant la troisième partie de *Du côté de chez Swann* intitulée « Noms de pays : le nom », et la deuxième partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, « Noms de pays : le pays », on peut dire que, sur le plan des noms de lieux, en particulier celui de Balbec, l'itinéraire du narrateur passant de l'étape des noms comme sources de rêves à celle où il découvre avec déception leur réalité est achevé avec la fin d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Balbec est dépourvu des charmes liés à son histoire qui faisait rêver le narrateur adolescent. Dans ce sens, *Le Côté de Guermantes* pourrait avoir pour sous-titre « Noms de personnes : les personnes ». Le désenchantement des noms aristocratiques fait pendant à celui des noms de lieux. Il nous semble indispensable d'étudier ces deux thèmes onomastiques en même temps. Nous approfondirons dans les pages suivantes ce cheminement du désenchantement des noms historiques.

### Une géographie historique rêvée — son affinité avec Michelet

Si le narrateur s'intéresse à une famille aristocratique comme celle de Guermantes, c'est qu'elle suscite chez lui une curiosité historique. Notamment, leurs usages linguistiques et leur politesse affectée lui évoquent certaines époques révolues, comme le Moyen Âge et le XVIIIe siècle, qui sont les deux périodes historiques préférées de Proust. N'oublions pourtant pas que les noms aristocratiques sont avant tout liés à certains lieux dans

l'imagination du narrateur, ainsi « Agrigente », le nom d'un prince le fait songer à la Sicile<sup>440</sup>. Georges Poulet analyse la fonction du nom dans l'imagination proustienne :

**« [Le nom] est cette entité topologique inédite (issue de la fusion d'un site réel avec l'image d'une personne ou l'histoire d'une famille), qui est un lieu irréel, puisqu'il n'a pas sa place dans l'étendue externe, mais subjectivement réel, puisque situé dans les espaces de l'esprit. <sup>441</sup> »**

Autrement dit, les lieux sont situés dans les rêves ; il y a une géographie historique rêvée à travers les noms chez Proust.

Antoine Compagnon remarque en analysant la toponymie dans la *Recherche* que « la géographie proustienne est une géographie historique <sup>442</sup> ». Si l'on élargit cette thèse, hors de l'onomastique, il sera permis de dégager une affinité entre Proust et l'école des *Annales*, fondée par Marc Bloch et Lucien Fèvre. La publication de *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de Fernand Braudel a pour résultat d'interdire aux historiens de négliger les éléments géographiques <sup>443</sup>. Cependant, on sait bien que, dans le *Tableau de la France*, Michelet a déjà associé la géographie à l'histoire. Michelet explique la raison de cette conjonction : « L'histoire est d'abord toute géographique. <sup>444</sup> » Plus loin, il écrit : « Nous aurons étudié la géographie dans l'ordre chronologique, et voyagé à la fois dans l'espace et dans le temps. <sup>445</sup> » Jacques Le Goff y reconnaît le génie de Michelet :

**« Moyen Âge matériel d'où émergent tant de circonstances "physiques et physiologiques", le "sol", le "climat", les "aliments". France médiévale physique parce que c'est le moment où la nationalité française apparaît avec la langue française, mais où, en même temps, le morcellement féodal compose une France provinciale (pour Michelet, France féodale et France provinciale, c'est tout un), "formée d'après sa division physique et naturelle". D'où l'idée géniale de placer le Tableau de la France, cette merveilleuse méditation descriptive sur la géographie française non en tête de l'Histoire de France, comme une plate ouverture des "données" physiques qui auraient de toute éternité conditionné l'histoire, mais à l'époque, vers l'An Mil, où l'histoire fait de ce finistère eurasiatique à la fois une unité politique, celle du royaume d'Hugues Capet, et une mosaïque de principautés territoriales. La France naît. <sup>446</sup> »**

<sup>440</sup> CG, II, II, p. 725.

<sup>441</sup> *L'Espace proustien, op. cit., p. 46.*

<sup>442</sup> « Brichot : étymologie et allégorie », *op. cit.*, p. 251.

<sup>443</sup> « Avec Braudel, l'histoire devient même une géo-histoire, dont le héros est la Méditerranée et le monde méditerranéen, avant que lui succède, avec Huguette et Pierre Channu, l'Atlantique entre Séville et le Nouveau Monde. » (Paul Ricœur, *Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 185).

<sup>444</sup> « Tableau de la France », in *Histoire de France, livre I à IV*, préface de Jacques Le Goff, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV, 1974, p. 331.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 334.

Certes, en comparaison avec l'*Histoire de France* de Lavis, chef-d'œuvre positiviste, le Moyen Âge de Michelet manque de scientificité. Mais des historiens de l'école des *Annales*, Lucien Febvre ou Fernand Braudel entre autres, reconnaissent ainsi « en Michelet le père de l'histoire nouvelle, de l'histoire totale qui veut saisir le passé dans toute son épaisseur, de la culture matérielle aux mentalités<sup>447</sup> ».

Proust admire beaucoup Michelet<sup>448</sup>, en particulier son *Tableau de la France*, certes, il n'explique nulle part clairement pourquoi, mais nous pourrions aisément imaginer l'une de ses raisons.

Les deux premiers tomes de l'*Histoire de France*, publiés en 1833, montrent la vision progressiste de Michelet, c'est d'ailleurs ce que celui-ci prétend dans l'*Introduction*. Pourtant, selon Paule Petitier, le *Tableau de la France* « offre une reprise du schéma de l'*Introduction* mais dans une version nettement infléchie vers la circularité (un itinéraire en spirale allant des provinces périphériques vers la capitale [...])<sup>449</sup> ». Ainsi, Paule Petitier montre que, même au début de sa carrière, malgré sa croyance dans le progrès de l'humanité, Michelet avait une perspective assez complexe vis-à-vis de l'évolution progressive de l'histoire.

En somme, Michelet tente de montrer — au moins lors de la première publication — que cette centralisation progressive de la France correspond justement à son évolution, même si c'est un « itinéraire en spirale » :

**« Diminuer, sans détruire, la vie locale, particulière, au profit de la vie générale et commune, c'est le problème de la sociabilité humaine. Le genre humain approche chaque jour plus près de la solution de ce problème. La formation des monarchies, des empires, sont les degrés par où il arrive. L'Empire romain a été un premier pas, le christianisme un second. Charlemagne et les Croisades, Louis XIV et la Révolution, l'Empire français qui en est sorti, voilà de nouveaux progrès dans cette route. Le peuple le mieux centralisé est aussi celui qui par son exemple, et par l'énergie de son action, a le plus avancé la centralisation du monde.<sup>450</sup> »**

Cette unification n'est pas un résultat de la conquête des provinces par l'État français. Elle est due au développement de « l'esprit général » :

---

<sup>446</sup> « Michelet et le Moyen Âge, aujourd'hui », préface de l'*Histoire de France*, livres I à IV, op. cit., p. 50-51.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>448</sup> Jean Santeuil est ému jusqu'aux larmes en écoutant Monsieur Beulier lui lire un paragraphe de la *Bible de l'Humanité* (JS, p. 266-267).

<sup>449</sup> « Progrès et reprise dans l'histoire de Michelet », in *Romantique, revue du dix-neuvième siècle*, Paris, Éditions SEDES, XXXe année, n° 108, 2000, p. 67. Il nous semble que, dans cette phrase, Paule Petitier suggère l'influence de Vico sur Michelet. Cependant, Roland Barthes écrit : « En dépit de tout ce qu'il lui doit, Michelet n'a nullement gardé de Vico le schéma d'une histoire en spirale, progressant par tours et retours. » (*Michelet*, Paris, Éditions du Seuil, 1954, réédité en 1988, p. 174).

<sup>450</sup> « *Tableau de la France* », op. cit., p. 383.

**« Ainsi s'est formé l'esprit général, universel de la contrée. L'esprit local a disparu chaque jour ; La société, la liberté, ont dompté la nature, l'histoire a effacé la géographie. [...] L'homme individuel est matérialiste, il s'attache volontiers à l'intérêt local et privé ; la société humaine est spiritualiste, elle tend à s'affranchir sans cesse des misères de l'existence locale, à atteindre la haute et abstraite unité de la patrie. <sup>451</sup> »**

Proust, parisien de deuxième génération, est, pour emprunter l'expression de Michelet, l'un des « écrivains si nombreux, qui sont nés à Paris », qui « doivent beaucoup aux provinces dont leurs parents sont sortis » et qui « appartiennent surtout à l'esprit universel de la France <sup>452</sup> ». Le romancier a donc dû regretter cette disparition progressive de « l'esprit local », peut-être a-t-il lu le *Tableau de la France* dans un sens inverse par rapport à l'intention de l'historien : en partant en voyage, dans son imagination, de la capitale vers les provinces au niveau spatial, de l'époque moderne au Xe siècle au niveau temporel. Dans ce sens, il est intéressant de citer un passage de *La Prisonnière* où le narrateur explique pourquoi la fréquentation des milieux aristocratiques le charme toujours, même après la déception procurée par la réalité des nobles dans *Le Côté de Guermantes* :

**« Toute la sève locale qu'il y a dans les vieilles familles aristocratiques ne suffit pas, il faut qu'il y naisse un être assez intelligent pour ne pas la dédaigner, pour ne pas l'effacer sous le vernis mondain. Mme de Guermantes, [...] qui, quand je la connus, ne gardait plus de son terroir que l'accent, avait du moins, quand elle voulait peindre sa vie de jeune fille, trouvé pour son langage (entre ce qui eût semblé trop involontairement provincial, ou au contraire artificiellement lettré) un de ces compromis qui font l'agrément de La Petite fadette de George Sand ou de certaines légendes rapportées par Chateaubriand dans les Mémoires d'outre-tombe. Mon plaisir était surtout de lui entendre conter quelque histoire qui mettait en scène des paysans avec elle. Les noms anciens, les vieilles coutumes, donnaient à ces rapprochements entre le château et le village quelque chose d'assez savoureux. Demeurée en contact avec les terres où elle était souveraine, une certaine aristocratie reste régionale, de sorte que le propos le plus simple fait se dérouler devant nos yeux toute une carte historique et géographique de l'histoire de France. <sup>453</sup> »**

Le narrateur regrette que la duchesse de Guermantes soit désormais « malheureusement spirituelle et Parisienne <sup>454</sup> » et qu'elle ait gardé peu de contact avec son territoire. Mais il arrive qu'elle le réjouisse en lui permettant de retrouver en elle l'agrément de la vie féodale que les nobles menaient autrefois sur leur territoire. C'est justement ce que décrivent les écrivains romantiques d'origine aristocratique provinciale comme George Sand ou Chateaubriand. Certains nobles comme la duchesse, qui conservent des traces

<sup>451</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 380-381.

<sup>453</sup> *Pr.*, p. 544-545.

<sup>454</sup> *Pr.*, p. 544.

verbales de leur ancien pays, peuvent incarner « une carte historique et géographique de l'histoire de France ». L'histoire et la géographie sont inséparables chez Proust comme chez Michelet.

Par ailleurs, on peut imaginer que la lecture du *Tableau de la France* a dû agir, dans une certaine mesure, sur les rêveries et l'écriture de Proust. Nous pouvons avancer une hypothèse en confrontant une description de la Bretagne dans l'ouvrage de Michelet avec celle qui se trouve dans la *Recherche* : il nous semble que ce livre a une influence sur la genèse de Balbec autant que le roman d'Anatole France<sup>455</sup>. L'historien écrit par exemple :

**« Rien de sinistre et formidable comme cette côte de Brest ; c'est la limite extrême, la pointe, la proue de l'ancien monde. Là, les deux ennemis sont en face : la terre et la mer, l'homme et la nature. Il faut voir quand elle s'émeut, la furieuse, quelles monstrueuses vagues elle entasse à la pointe de Saint-Mathieu, à cinquante, à soixante, à quatre-vingts pieds ; l'écume vole jusqu'à l'église où les mères et les sœurs sont en prières. »<sup>456</sup>**

La dernière phrase évoque une description du Balbec rêvé *a priori* par le narrateur :

**« [...] j'aurais pu en m'habillant à la hâte partir le soir même [...] et arriver à Balbec quand le petit jour se lèverait sur la mer furieuse, contre les écumes envolées de laquelle j'irais me réfugier dans l'église de style persan. »<sup>457</sup>**

Le texte suivant montre encore mieux l'affinité entre Proust et Michelet. Nous y constatons combien la géographie et l'histoire sont étroitement liées dans l'imagination du narrateur de la *Recherche* : comme chez Michelet, la civilisation d'un groupe humain ne peut être séparée des conditions imposées par son territoire. Ainsi les Français élaborent leur « sociabilité humaine », pour employer le terme de Michelet, à l'époque médiévale :

**« Et ces lieux qui jusque-là ne m'avaient semblé être que de la nature immémoriale, restée contemporaine des grands phénomènes géologiques — et tout aussi en dehors de l'histoire humaine que l'Océan ou la Grande Ourse, avec ces sauvages pêcheurs pour qui, pas plus que pour les baleines, il n'y eut de Moyen Âge — ç'avait été un grand charme pour moi de les voir tout d'un coup entrés dans la série des siècles, ayant connu l'époque romane, et de savoir que le trèfle gothique était venu nervurer aussi ces rochers sauvages à l'heure voulue [...]. J'essayais de me représenter comment ces pêcheurs avaient vécu, le timide et insoupçonné essai de rapports sociaux qu'ils avaient tenté là, pendant le Moyen Âge, ramassés sur un point des côtes d'Enfer, aux pieds des falaises de la mort ; et le gothique me semblait plus vivant maintenant que séparé des villes où je l'avais toujours imaginé jusque-là, je pouvais voir comment, dans un cas particulier, sur des rochers sauvages, il avait germé et fleuri en un fin clocher. On me mena voir des reproductions des plus célèbres statues de Balbec [...] et de joie ma respiration s'arrêtait dans ma poitrine quand je pensais que je pourrais**

<sup>455</sup> Pierre Nozière (troisième partie, chapitre V : « En Bretagne »). Voir à ce sujet CS, I, II, p. 1163, note 3 de la page 129. Selon Legrandin, cette ville de basse Normandie se trouve « entre Normandie et Bretagne » (CS, I, II, p. 128).

<sup>456</sup> « *Tableau de la France* », *op. cit.*, p. 336.

<sup>457</sup> CS, III, p. 379.

***les voir se modeler en relief sur le brouillard éternel et salé. Alors, par les soirs orangeux et doux de février, le vent — soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre, le projet d'un voyage à Balbec — mêlait en moi le désir de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer.*** <sup>458</sup> »

L'époque moderne rompt ce lien, dont Michelet décrit le charme, entre la terre et l'évolution de l'humanité. La voie de la centralisation, selon Michelet, accompagnée par le développement de l'esprit universel de la France, a engendré la civilisation et ensuite le progrès <sup>459</sup>. Cette vision a mené à son optimisme en 1833, l'année de la première publication du *Tableau de la France*. Mais cette époque est révolue. S'il est vrai que les hommes sont déracinés par le développement du moi, associé à celui de l'individualisme (comme Gustave Le Bon l'écrit dans la dernière décennie du XIXe siècle <sup>460</sup>), et si, par ailleurs, la centralisation résulte de ce cheminement, il est normal que le lien avec la terre disparaisse. Pourtant, Proust ne s'égaré pas dans la désolation du déracinement. Proust sympathiserait davantage, à un certain niveau, avec un Gide qui provoque Barrès : « Né d'un père languedocien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine <sup>461</sup> ? » La terre où s'enraciner n'appartient pas à la géographie réelle mais à la géographie du rêve. Voilà la solution proposée par Proust.

Donc, on ne peut imaginer retrouver le charme du nom dans un lieu réel. Cela explique en partie la déception du narrateur se trouvant dans le Balbec réel, une ville moderne, aménagée en faveur des vacanciers. C'est la réalité du nom « Balbec ».

### Balbec rêvé et découvert

Legrandin et Swann faussent les idées du narrateur sur Balbec : sa terre à la fois mythologique et primitive, son église, mi-romane mi-persane, s'élevant au bord de la mer tempétueuse et brumeuse, la mer bretonne. Nous avons vu que, pour concevoir cette rêverie du narrateur, Proust s'inspirait du *Tableau de la France* de Michelet. Par ailleurs, le côté oriental de l'église a pour modèle la cathédrale de Bayeux que le romancier visita sur le conseil d'Émile Mâle. Tel le narrateur avouant à Elstir sa déception de n'avoir pu

<sup>458</sup> CS, III, p. 378.

<sup>459</sup> Michelet pense que la centralisation du pays et la formation de l'esprit général permettent finalement aux êtres humains de sortir de leurs conditions circonstancielles : « [...] l'influence du sol, du climat, de la race, a cédé à l'action sociale et politique. La fatalité des lieux a été vaincue, l'homme a échappé à la tyrannie des circonstances matérielles. » (« *Tableau de la France* », *op. cit.*, p. 384).

<sup>460</sup> *La psychologie des foules* de Gustave Le Bon (Paris, Presses Universitaires de France, 1963) fut publiée en 1895. Il considère un peu comme Michelet que depuis la période préhistorique, les hommes, alors barbares et individualistes, qui formaient une *foule* ont obtenu une cohésion collective. Cette cohésion est transmise ou plutôt imitée par leurs descendants. Ainsi, ils ont formé un *peuple*. Pourtant, maintenant que le moi est développé, on est redevenu individualiste au point de former de nouveau une *foule*. Voir Pierre Citti, *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914.*, *op. cit.*, p. 70-73.

<sup>461</sup> Cité par H. David dans « Marcel Proust et ses amis antisémites », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 71<sup>e</sup> année, n° 5-6, septembre-décembre 1971, p. 917.

reconnaître le style persan de l'église de Balbec<sup>462</sup>, l'écrivain écrit à Émile Mâle dès le retour de son voyage en Bretagne et Normandie : « Les figures orientales de la cathédrale de Bayeux (partie romane de la nef) m'ont charmé mais je ne les comprends pas, je ne sais pas ce que c'est<sup>463</sup> ». On peut penser aussi à la toponymie de la ville. Le nom « Balbec » rappelle Baalbeck en Palestine, dont les ruines enchantèrent Flaubert<sup>464</sup>.

Si le narrateur songe à la Grèce antique et à la Perse, c'est qu'une sorte d'exotisme agit sur son imagination. Il faut comprendre dans ce contexte pourquoi il cite Baudelaire, qui rêve d'un pays imaginaire d'Orient dans « L'invitation au voyage ». Ajoutons que des vers de Leconte de Lisle ont aussi inspiré Proust. Dans « À propos de Baudelaire », le romancier écrit, justement en confrontant les descriptions tropicales de ces deux poètes, qu'il est frappé du rôle que « non pas seulement le soleil, mais aussi les soleils » jouent chez Leconte de Lisle, tandis que la nature tropicale chez Baudelaire n'est pas celle qu'il a véritablement connue mais celle qu'il a vue à partir du bateau. Il conclut en citant quelques vers du poète du Parnasse : « Sans doute tous ces soleils traînent après eux bien des souvenirs des théogonies antiques. L'horizon est "divin".<sup>465</sup> » Proust reconnaît chez ce spécialiste de la poésie hellénique une recherche de l'origine mythologique des univers primitifs grecs, tout en sachant que la mer décrite par Leconte de Lisle est l'Océan Indien. En effet, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, en contemplant la mer depuis la calèche de Mme de Villeparisis, le narrateur essaie d'imaginer que les flots qu'il aperçoit sont identiques à ceux que « Leconte de Lisle nous peint dans *L'Orestie* quand "tel qu'un vol d'oiseaux carnassiers dans l'aurore", les guerriers chevelus de l'héroïne Hellas "de cent mille avirons battaient le flot sonore".<sup>466</sup> »

Ces images mélangées de composantes grecques, persanes, médiévales et bretonnes, créées *a priori* par le narrateur, s'opposent à la réalité de Balbec : il le comprend dès son arrivée. D'abord, géographiquement : nous ne sommes pas au bout du monde, le temps n'y est pas orageux mais splendide. D'ailleurs, il ne découvre pas une terre sauvage, mythologique ou bretonne, mais une ville modernisée pour les villégiateurs, équipée d'un grand hôtel de luxe et d'un casino. Si, en prenant le tramway pour aller chez Elstir, le narrateur s'efforce « de ne pas regarder le luxe de pacotille des constructions » développées dans le chemin, c'est pour s'imaginer être « dans *l'antique royaume des Cimmériens*, dans *la patrie peut-être du roi Marck* ou sur *l'emplacement de la forêt de Brocéliande*<sup>467</sup> ». Ensuite, la désillusion est esthétique : il ne reconnaît pas de

<sup>462</sup> *JF*, II, p. 198.

<sup>463</sup> *Corr.*, t. VII, p. 255-256. Voir *JF*, II, p. 1438, note 1 de la page 198.

<sup>464</sup> Voir Mireille Naturel, « Proust et Flaubert : réalité coloniale et fantasme d'Orient », *art. cit.*, p. 55.

<sup>465</sup> *CSB*, p. 636. Proust cite ensuite les vers suivants de « La Maya » pour illustrer l'aspect théogonique du poète : « La Vie antique est faite inépuisablement / Du tourbillon sans fin des apparences vaines. » (*Idem.*).

<sup>466</sup> *JF*, II, p. 67-68. Voir aussi p. 256.

<sup>467</sup> *JF*, II, p. 190. C'est nous qui soulignons.

style persan à l'église. Quant à la dimension hellénique, elle n'est présente qu'à travers Bloch, inspiré par les poèmes parnassiens : le séjour dans la ville maritime est ridiculement paré du nom du « père » Leconte de Lisle par le personnage<sup>468</sup>. D'ailleurs, il doit s'efforcer de ne regarder que la mer loin de la plage pour se figurer l'univers exotique baudelairien<sup>469</sup>.

Que découvre alors le narrateur à Balbec ? La mer ensoleillée, une relation avec trois Guermentes (Mme de Villeparisis, Saint-Loup et Charlus), un cercle de parvenus, la société bourgeoise de province, une « colonie juive<sup>470</sup> » formée par la famille Bloch et une bande de filles de la bourgeoisie : pour résumer, le charme de la relation humaine. Par ailleurs, la rencontre avec Elstir sert de révélateur à la beauté de la modernité, alors que l'apparition de Saint-Loup y prélude.

Du personnage de Saint-Loup, on souligne tout d'abord son élégance<sup>471</sup>. Plus loin, le narrateur explique combien le marquis se montre typique de l'élégance masculine de l'époque :

**« Il venait de la plage, et la mer qui remplissait jusqu'à mi-hauteur le vitrage du hall lui faisait un fond sur lequel il se détachait en pied, comme dans certains portraits où des peintres prétendent, sans tricher en rien sur l'observation la plus exacte de la vie actuelle, mais en choisissant pour leur modèle un cadre approprié, pelouse de polo, de golf, champ de courses, pont de yacht, donner un équivalent moderne de ces toiles où les primitifs faisaient apparaître la figure humaine au premier plan d'un paysage. »<sup>472</sup>**

En dépit du ton ironique, la phrase révèle que les portraits ayant pour cadre la « vie actuelle » sont rapprochés des tableaux des « primitifs » que Proust aime tant. Ces derniers transportent l'air du temps médiéval au travers des siècles en dépeignant le paysage de leur époque dans les détails. Comme eux, n'est-il pas possible que certains peintres modernes montrent l'air de leur temps en introduisant les mœurs vivantes dans leurs portraits ? La « vie actuelle » peut-elle avoir une valeur artistique ? Les mœurs actuelles, ici illustrées par la scène sportive de l'époque, peuvent servir de cadre dans un tableau, c'est d'ailleurs ce que déclare Elstir au narrateur : selon le peintre, les régates ou les courses de chevaux peuvent être « un motif aussi intéressant que les fêtes qu'ils

<sup>468</sup> JF, II, p. 105, 107, 127 et 256.

<sup>469</sup> « [...] afin de garder, pour pouvoir aimer Balbec, l'idée que j'étais sur la pointe extrême de la terre, je m'efforçais de regarder plus loin, de ne voir que la mer, d'y chercher des effets décrits par Baudelaire et de ne laisser tomber mes regards sur notre table que les jours où y était servi quelque vaste poisson, monstre marin qui au contraire des couteaux et des fourchettes était contemporain des époques primitives où la vie commençait à affluer dans l'Océan, au temps des Cimmériens, et duquel le corps aux innombrables vertèbres, aux nerfs bleus et roses, avait été construit par la nature, mais selon un plan architectural, comme une polychrome cathédrale de la mer. » (JF, II, p. 54-55).

<sup>470</sup> JF, II, p. 98.

<sup>471</sup> JF, II, p. 88.

<sup>472</sup> JF, II, p. 89.

aimaient tant à décrire pour un Véronèse ou un Carpaccio<sup>473</sup> », et les vêtements sportifs créés par un couturier de génie sont beaux comme les vêtements peints dans les œuvres de ces artistes vénitiens<sup>474</sup>. Chaque peintre effectue son ouvrage en choisissant pour cadre la vie quotidienne de son époque. Ce rapprochement entre le beau et la modernité — comme la théorie de Baudelaire sur la modernité qui consiste à mettre en lumière deux éléments du beau, c'est-à-dire l'« élément relatif, circonstanciel » et l'« élément éternel<sup>475</sup> » — sera développé par le narrateur dans *Sodome et Gomorrhe II* puis *La Prisonnière*. Dès sa rencontre avec Elstir, il s'écarte de son initiatrice en esthétique, la grand-mère, qui adore les choses anciennes et déteste les choses industrielles et vulgaires. La valeur « intrinsèque » ou « archéologique<sup>476</sup> » du motif d'une œuvre d'art ne compte plus. L'essentiel est l'effet de contraste entre l'ombre et la lumière, parce que les ombres vivifient ce qui est dépeint :

**« Dans ce jour où la lumière avait comme détruit la réalité, celle-ci était concentrée dans des créatures sombres et transparentes qui par contraste donnaient une impression de vie plus saisissante, plus proche : les ombres. »<sup>477</sup>**

C'est aussi la leçon de Chardin : la beauté n'est pas dans la valeur intrinsèque de l'objet, mais elle peut se révéler, grâce au contraste entre ombre et lumière, dans toutes les choses. Nous trouvons un écho de cette phrase dans *Le Côté de Guermantes II* ; ici le narrateur, en regardant un tableau d'Elstir, affirme :

**« [...] dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Âge, chanter "Il n'y pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail" [...] »<sup>478</sup>**

En réalité, Elstir n'est fidèle que partiellement à son esthétique. Il oscille entre la valeur intrinsèque de l'objet et son esthétique de la modernité comparable à celle de Baudelaire. Mais c'est l'intuition artistique du peintre qui révèle réellement son impressionnisme, plus que ses discours. D'ailleurs, on retrouve dans *La Prisonnière* cette mise en rapport de l'hôpital avec la cathédrale, conçue peut-être sous l'influence du « Soleil » de Baudelaire — ce dernier écrit que « [le soleil] s'introduit en roi, sans bruit et sans valets, dans tous les hôpitaux et dans tous les palais<sup>479</sup> » :

**« Quand il peint, est-ce qu'un hôpital, une école, une affiche sur un mur ne sont pas de la même valeur qu'une cathédrale inestimable qui est à côté, dans une**

<sup>473</sup> JF, II, p. 252.

<sup>474</sup> JF, II, p. 252-253.

<sup>475</sup> "Le beau, la mode et le bonheur", in « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 685.

<sup>476</sup> Pr., p. 673.

<sup>477</sup> JF, II, p. 254.

<sup>478</sup> CG, II, II, p. 714.

***image indivisible ? Rappelez-vous comme la façade était cuite par le soleil, comme le relief de ces saints de Marcouville [qui est une église restaurée] surnageait dans la lumière.*** <sup>480</sup> »

Le soleil embellit l'architecture neuve et la met sur un pied d'égalité avec l'architecture ancienne. Le narrateur puise de l'œuvre d'Elstir, et non de sa théorie, cet impressionnisme.

Ainsi, l'enseignement d'Elstir conduit le narrateur à admirer le paysage ensoleillé et la mer où figurent des bateaux à vapeur, fruits de la révolution industrielle <sup>481</sup>, non le paysage attendu *a priori*, c'est-à-dire le paysage brumeux et orageux, et qui évoque d'ailleurs le pays des Cimmériens. La mode et les sports modernes lui paraissent aussi fournir un sujet à l'ouvrage artistique <sup>482</sup>. Le cadre moderne fait partie du paysage naturel. D'ailleurs, ce changement de perspective esthétique permet au narrateur de décrire l'aspect grec de la ville normande à la fin du volume, ce sont ces filles en fleurs qui transforment Balbec en une ville féerique comme issue de la mythologie :

***« [...] comme ces peintres qui, cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne, donnent à une femme qui se coupe un ongle de pied la noblesse du "Tireur d'épine" ou qui, comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique, ces beaux corps bruns et blonds, de types si opposés, répandus autour de moi dans l'herbe, je les regardais sans les vider peut-être de tout le médiocre contenu dont l'expérience journalière les avait remplis, et pourtant sans me rappeler expressément leur céleste origine comme si, pareil à Hercule ou à Télémaque, j'avais été en train de jouer au milieu des nymphes.*** <sup>483</sup> »

Dès lors, l'influence de Baudelaire sur Proust nous semble définitive. En analysant la

<sup>479</sup> *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 83. Citons ici la dernière strophe du « Soleil » : « Quand ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, / Il ennoblit le sort des choses les plus viles, / Et s'introduit en roi, sans bruit et sans valets, / Dans tous les hôpitaux et dans tous les palais. »

<sup>480</sup> *Pr.*, p. 673. L'interlocuteur du narrateur est *Albertine*.

<sup>481</sup> Voir "Le public moderne et la photographie", in « Salon de 1859 », *op. cit.*, t. II, p. 614-619. Ici Baudelaire considère la photographie comme une irruption de l'industrie dans l'art.

<sup>482</sup> « Autrefois j'eusse préféré que cette promenade eût lieu par le mauvais temps. Alors je cherchais à retrouver dans Balbec "le pays des Cimmériens", et de belles journées étaient une chose qui n'aurait pas dû exister là, une intrusion du vulgaire été des baigneurs dans cette antique région voilée par les brumes. Mais maintenant, tout ce que j'avais dédaigné, écarté de ma vue, non seulement les effets de soleil, mais même les régates, les courses de chevaux, je l'eusse recherché avec passion pour la même raison qu'autrefois je n'aurais voulu que des mers tempétueuses, et qui était qu'elles se rattachaient, les unes comme autrefois les autres à une idée esthétique. » (*JF*, II, p. 251). Également : « Le long de la route, je ne me faisais plus d'ailleurs un écran de mes mains comme dans ces jours où concevant la nature comme animée d'une vie antérieure à l'apparition de l'homme et en opposition avec tous ces fastidieux perfectionnements de l'industrie qui m'avaient fait jusqu'ici bâiller d'ennui dans les expositions universelles ou chez les modistes, j'essayais de ne voir de la mer que la section où il n'y avait pas de bateau à vapeur, de façon à me la représenter comme immémoriale, encore contemporaine des âges où elle avait été séparée de la terre, à tout le moins contemporaine des premiers siècles de la Grèce [...] » (*JF*, II, p. 256).

manière de Constantin Guys, le poète écrit : « Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique, dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire.<sup>484</sup> » C'est pourquoi il considère comme paresseux les peintres contents d'« habiller tous les sujets de costumes anciens » sans s'efforcer d'extraire la beauté des habits de leur propre époque. Chaque époque a ses propres éléments de modernité — « le costume, la coiffe et même le geste, le regard et le sourire » —, ainsi, « les déesses, les nymphes et les sultanes du XVIIIe siècle sont des portraits *moralement* ressemblants.<sup>485</sup> » Nous aurons l'occasion de revenir à ce problème important. Pour le moment, abordons la question suivante : que deviennent les contenus historiques du nom de Balbec ?

### « Une fois cette déception consommée...<sup>486</sup> » — Histoire des noms ou l'âge du savoir

Balbec et sa région ne contiennent-ils vraiment pas de trace du passé préhistorique ou médiéval ? Certes, la ville est modernisée, les transports en commun y sont aménagés, une église est restaurée. Pourtant, le nom n'est pas complètement vidé de son charme. S'il s'intéresse à l'étymologie des noms des lieux de la région lors de son deuxième séjour à Balbec, c'est que le narrateur adulte sait que l'érudition historique sert à réintégrer un certain charme aux noms. Il a appris cette qualité du savoir en confrontant les noms des aristocrates à leur réalité. Ses connaissances historiques lui permettent de surmonter l'amertume qu'il éprouve auprès des nobles.

Par exemple, la rencontre avec le vrai prince de Faffenheim-Munsterburg-Weiningen produit un effet déceptif sur le narrateur. Son nom le fait songer à d'innombrables souvenirs liés principalement à sa mémoire personnelle (le séjour dans une ville d'eaux allemande avec sa grand-mère) et à l'histoire médiévale de l'Allemagne<sup>487</sup>. Hélas, le prince a un fort accent allemand au point d'évoquer les Alsaciens au narrateur<sup>488</sup>. Pour cette raison, ce dernier se rend compte avec désillusion qu'« une nationalité a des traits particuliers plus forts qu'une caste.<sup>489</sup> » Quant au prince Agrigente, il n'est qu'un « vulgaire hanneton<sup>490</sup> ».

<sup>483</sup> JF, II, p. 302. Selon le commentateur de la *Pléiade*, *Le Tireur d'épine est une statue en bronze de l'époque hellénistique, exposée au Palais des Conservateurs à Rome (ibid., p. 1483, note 1)*. Le commentateur renvoie à une lettre de 1913 du romancier adressée à Gabriel Astruc : « Je veux dire que ce qui est vraiment antique, ce qui est l'équivalent dans l'art moderne du jeune héros arrachant l'épine, ce n'est pas tel tableau académique qui signe l'antique mais une femme moderne de Degas qui s'arrache ou un ongle ou une peau du pied. » (*Corr., t. XII, p. 390*). Cette lettre révèle que Degas est l'un des modèles des peintres à qui le romancier fait allusion ici.

<sup>484</sup> "La Modernité", in « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 694.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 694-695. C'est Baudelaire qui souligne.

<sup>486</sup> CG, II, II, p. 814.

<sup>487</sup> CG, I, p. 553.

<sup>488</sup> CG, I, p. 560.

La science historique ou, pour emprunter le terme de Proust, la « connaissance rationnelle du passé qu'on appelle l'histoire <sup>491</sup> », désenchante également le narrateur en lui enseignant que la réalité diffère de ce qu'il imagine à travers le charme du nom, (d'un personnage fameux ou d'un site historique). La connaissance historique trahit la rêverie onomastique. D'ailleurs, le développement de l'archéologie et de la géographie, comme celui de l'histoire, sont également facteurs de désillusions :

**« Les géographes, les archéologues nous conduisent bien dans l'île de Calypso, exhument bien le palais de Minos. Seulement Calypso n'est plus qu'une femme, Minos qu'un roi sans rien de divin. Même les qualités et les défauts que l'histoire nous enseigne alors avoir été l'apanage de ces personnes fort réelles, diffèrent souvent beaucoup de ceux que nous avons prêtés aux êtres fabuleux qui portaient le même nom. Ainsi s'était dissipée toute la gracieuse mythologie océanique que j'avais composée les premiers jours. <sup>492</sup> »**

Ce texte retrace ce qui s'est produit dans le domaine artistique à mesure que l'archéologie se développait au cours du XVIIIe et XIXe siècle : la mythologie antique est démythifiée <sup>493</sup>, le développement de la science historique rompt l'enchantement des noms.

Néanmoins, rien n'est si simple chez Proust, le narrateur dit ailleurs :

**« Un Don Juan d'Autriche, une Isabelle d'Este, situés pour nous dans le monde des noms, communiquent aussi peu avec la grande histoire que le côté de Méséglise avec le côté de Guermantes. Isabelle d'Este fut sans doute, dans la réalité, une fort petite princesse, semblable à celles qui sous Louis XIV n'obtenaient aucun rang particulier à la cour. Mais, nous semblant d'une essence unique et, par suite, incomparable, nous ne pouvons la concevoir d'une moindre grandeur que lui, de sorte qu'un souper avec Louis XIV nous paraîtrait seulement offrir quelque intérêt, tandis qu'en Isabelle d'Este nous nous trouverions, par une rencontre surnaturelle, voir de nos yeux une héroïne de roman. Or, après avoir, en étudiant Isabelle d'Este, en la transplantant patiemment de ce monde féerique dans celui de l'histoire, constaté que sa vie, sa pensée, ne contenaient rien de cette étrangeté mystérieuse que nous avait suggérée son nom, une fois cette déception consommée, nous savons un gré infini à cette princesse d'avoir eu, de la peinture de Mantegna, des connaissances presque égales à celles [...] de M. Lafenestre. <sup>494</sup> »**

Du point de vue de « la grande histoire », Isabelle d'Este n'a pas une grande valeur. Peut-être que cette insignifiance sur le plan historique est à l'origine du charme de son nom puisque, sa vie étant inconnue, elle semble mystérieuse. Mais sa biographie réaliste

<sup>489</sup> CG, I, p. 559. Le souvenir de la station thermale allemande a une source autobiographique : Proust et sa mère ont visité Bad Kreuznach en 1895 et 1897. On trouve un fragment intitulé « Kreuznach » dans le *Cahier 28* (CG, I, *Esquisse XX*, p. 1172).

<sup>490</sup> CG, II, II, p. 725.

<sup>491</sup> CG, II, II, p. 1795, variante a de la page 814.

<sup>492</sup> JF, II, p. 301.

<sup>493</sup> Voir Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, op. cit., p. 20.

lui fait perdre son charme. Pourtant, « une fois cette déception consommée », ces petits faits historiques, rapportés par les « connaissances rationnelles du passé » et qui « communiquent aussi peu avec la grande histoire », peuvent avoir une valeur digne d'être évoquée. Il va sans dire qu'alors que la « grande histoire » se développe, au moins en apparence, dans le sens linéaire, l'histoire composée de ces petits faits, sous-estimés par la plupart des historiens, n'a rien à voir avec le progrès de l'humanité. Dans cette perspective, ce n'est pas seulement le nom d'un personnage historiquement futile qui récupère son charme grâce à la petite histoire, mais aussi celui de grands personnages :

**« [...] dans tous ces cas [où le duc de Guermantes expliquait la généalogie de ses ancêtres], un grand événement historique n'apparaissait au passage que masqué, dénaturé, restreint, dans le nom d'une propriété, dans les prénoms d'une femme choisis tels parce qu'elle est la petite-fille de Louis-Philippe et de Marie-Amélie considérés non plus comme roi et reine de France, mais seulement dans la mesure où, en tant que grands-parents, il laissèrent un héritage. [...] Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms [...] <sup>495</sup> »**

Savoir seulement les faits historiques en respectant l'ordre chronologique ne permet pas d'établir un rapport entre le passé, le présent et le futur, ni donc la résurrection du passé collectif, conçue par Michelet. La science historique reste abstraite. La perspective historique très personnelle du duc (liée à l'histoire de son aïeul, en particulier aux héritages ou aux alliances) rétablit un aspect « domestique » et « privé <sup>496</sup> » dans l'histoire, et donc permet paradoxalement mieux ce pont temporel.

Les choses se passent de la même façon dans *Sodome et Gomorrhe II*. L'onomastique de la région de Balbec remplace le mystère du nom déjà détruit par la réalité dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*. Antoine Compagnon établit la chronologie de la genèse des trois exposés de Brichot sur la toponymie de la région de

<sup>494</sup> CG, II, II, p. 814. C'est nous qui soulignons. Georges Édouard Lafenestre, l'auteur, avec Eugène Richtenberger, d'un catalogue illustré des peintures du Louvre, a organisé cette exposition des « Primitifs français » au Louvre et écrit *Les primitifs à Bruges et à Paris (op. cit.) en 1904 (voir CG, II, II, p. 1795, note 3 de la page 814 et également, Antoine Compagnon, « Proust au musée », op. cit., p. 176). Or, la comparaison de l'opposition entre les petits faits historiques et la « grande histoire » à l'opposition entre le côté de Méséglise et le côté de Guermantes est d'autant plus significative qu'en réalité les deux côtés communiquent. Proust veut-il suggérer par là que les petits faits peuvent être liés à la « grande histoire » ?*

<sup>495</sup> CG, II, II, p. 826.

<sup>496</sup> Proust écrit juste avant le texte que nous venons de citer : « Alors je contemplai toute une châsse [...] depuis le premier compartiment où la princesse, aux fêtes des noces de son frère le duc d'Orléans, apparaissait habillée d'une simple robe de jardin [...] jusqu'au dernier où elle vient d'accoucher d'un garçon, le duc de Wurtemberg (le propre oncle du prince avec lequel je venais de dîner), dans ce château de Fantaisie, [...] dans celui-là notamment vivent côte à côte les souvenirs de la margrave de Bayreuth, de cette autre princesse un peu fantasque (la sœur du duc d'Orléans) à qui on disait que le nom du château de son époux plaisait, du roi du Bavière, et enfin du prince Von dont il était précisément l'adresse, à laquelle il venait de demander au duc de Guermantes de lui écrire, car il en avait hérité et ne le louait que pendant les représentations de Wagner, au prince de Polignac, autre "fantaisiste" délicieux. » (CG, II, II, p. 825-826). Ici, le romancier a effacé, pour ajouter l'épisode sur le festival musical de Wagner à Bayreuth, la phrase suivante : « car il en avait hérité d'un duc de Wurtemberg. Tel est en effet l'aspect domestique, privé, que l'aristocratie donne à l'histoire [...] » (CG, II, II, p. 1804, variante b de la page 826).

---

Balbec. Proust a d'abord écrit le deuxième discours lors de la première rédaction du manuscrit, puis le troisième sur une paperole. Ainsi la rédaction de la deuxième tirade est antérieure à la celle de la troisième. La première leçon du professeur appartient aussi à la paperole et le romancier a ultérieurement ajouté deux fragments, sur la dactylographie. Ainsi, le critique démontre que le romancier s'est progressivement obstiné sur ce quasi-leitmotiv. À l'origine, donc dans le deuxième exposé, les noms ont pour origine simplement des animaux, des hommes célèbres ou des végétaux. Il n'y a ici rien d'historique sauf le nom de « Balbec » dont l'étymologie suppose la conquête normande et signifie « ruisseau et vallée » en langue normande. On peut d'ailleurs imaginer que l'étymologie du nom de Balbec remonte à la rédaction d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, en examinant la genèse de cette station balnéaire, appelée jusqu'en 1913 Querqueville, puis Criquebec et Bricquebec<sup>497</sup>. Ensuite, dans la troisième tirade de Brichot, l'onomastique repose sur des noms de personnes et de peuples, et des noms normands. Le premier discours, rédigé ultérieurement, est le plus riche en érudition. Il contient une réfutation de l'étude onomastique du curé de Combray par Brichot, ancien professeur de la Sorbonne<sup>498</sup>. Or, le curé de Combray a deux modèles pour son exposé toponymique : Jules Quicherat (son livre est publié en 1867<sup>499</sup>) et le chanoine Joseph Marquis, doyen d'Illiers (au début du XXe siècle<sup>500</sup>). Par son propre savoir, Proust renie les connaissances de ces deux érudits. Cela relie le premier volume du roman au quatrième. Ici, les noms ont une origine scandinave, irlandaise, noroise, celtique, normande, latine ou grecque. L'auditeur s'égare dans les époques primitives pendant lesquelles les échanges et les batailles furent quotidiens en Normandie<sup>501</sup>. Antoine Compagnon tente d'expliquer pourquoi l'enthousiasme maniaque de Proust pour la toponymie dérange les lecteurs. Le nom de Balbec a perdu son charme dès que le narrateur y est arrivé, c'est-à-dire, au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs II* (sous-titré « Noms de Pays : le pays »), par conséquent, cette irruption du thème onomastique dans *Sodome et Gomorrhe II* déséquilibre une trame du récit, de l'âge des noms à l'âge des choses. D'ailleurs, les noms de lieux dont Brichot montre l'étymologie n'ont jamais été l'objet de la rêverie du narrateur : « Ils n'ont pas la richesse évocatrice des noms de la région de Combray, parce qu'ils n'ont pas été prononcés par sa grand-mère et n'appartiennent pas à une histoire personnelle. L'étymologie [de Brichot] n'aura donc pas à les priver d'un bien grand mystère. [...] Le thème étymologique [...] joue d'ailleurs essentiellement sur des noms qui n'ont pas d'abord fait l'objet du rêve<sup>502</sup>

<sup>497</sup> « Brichot : étymologie et allégorie », *op. cit.*, p. 251.

<sup>498</sup> Antoine Compagnon dégage une affaire nationaliste du thème toponymique que Proust a développé pendant la Grande Guerre (*ibid.*, p. 252). Ce professeur qui désapprouve la Nouvelle Sorbonne influencée par la philologie allemande est en effet militariste.

<sup>499</sup> *De la Formation française des anciens noms de lieu*, Paris, Franck, 1867.

<sup>500</sup> *Illiers, op. cit.*

<sup>501</sup> C'est pourquoi Antoine Compagnon écrit : « [...] les lieux avaient déserté leur mystère dès le premier séjour à Balbec, et les étymologies leur ont rendu un peu de vertu séductrice, celle attachée à la conquête normande, mais l'habitude l'a annulée à son tour. » (« Brichot : étymologie et allégorie », *op. cit.*, p. 242).

» mis à part Balbec. Par ailleurs, le thème onomastique a une ampleur tellement extravagante qu'il donne l'impression qu'un « souci initial de réalisme historique et géographique [a] paradoxalement donné lieu à l'une des variations les plus fantaisistes et subversives de l'œuvre<sup>503</sup> ». De surcroît, l'étymologie proposée par Proust est souvent erronée, elle n'est qu'un collage hasardeux et trouble la construction du roman. Le critique dégage d'emblée une symétrie entre la toponymie expliquée par Brichot et la généalogie racontée par Charlus qui s'appuie sur le Gotha et les *Mémoires* de Saint-Simon, car chez Proust les savants forment une secte comme les invertis<sup>504</sup> : « Ils veulent connaître l'origine des mots, leur motivation historique, comment le passé est oublié dans le présent, la vie dans le langage.<sup>505</sup> » L'étymologie et la généalogie, elles, sont tellement futiles qu'on les oublie. Celui qui les retient est l'objet de ricanements. Mme Verdurin dira « froidement » de Brichot au narrateur, qui apprécie l'érudition de celui-ci :

**« C'est un esprit cultivé et un brave homme [...]. Il manque évidemment d'originalité et de goût, il a une terrible mémoire. On disait des "aïeux" des gens que nous avons ce soir, les émigrés, qu'ils n'avaient rien oublié. Mais ils avaient du moins l'excuse, [...] qu'ils n'avaient rien appris. Tandis que Brichot sait tout et nous jette à la tête pendant le dîner des piles de dictionnaires. Je crois que vous n'ignorez plus rien de ce que veut dire le nom de telle ville, de tel village.<sup>506</sup> »**

Notons que Mme Verdurin met ici en parallèle Brichot l'érudit en toponymie et les aristocrates érudits en généalogie. Ils participent à la transmission des noms propres, leur mémoire lutte contre l'oubli<sup>507</sup>. Comment le narrateur réagit-il alors ? Dans le train qui va à La Rasplière, il avoue à Cottard : « Comme j'aimerais savoir ce que veulent dire tous ces noms ». Et il « [brûle] d'interroger [Brichot] sur bien d'autres noms<sup>508</sup> ». Son

<sup>502</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 255-256.

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 255. D'ailleurs, le critique montre que, dans la phase du manuscrit, c'est Albertine plutôt que le narrateur qui s'intéresse à l'onomastique (*idem*).

<sup>506</sup> *SG, II, II, p. 339.*

<sup>507</sup> Notons la phrase qui suit cette ironie de Mme Verdurin : « Pendant que Mme Verdurin parlait, je pensais que je m'étais promis de lui demander quelque chose, mais je ne pouvais me rappeler ce que c'était. » (*idem*). Proust suggère que le thème de l'érudition de Brichot cache celui de la mémoire et de l'oubli.

<sup>508</sup> *SG, II, II, p. 287.* Ici aussi Proust insère une petite remarque sur la mémoire et l'oubli. Cottard se moque à tort de Brichot qui dit que le pianiste Dechambre jouait la sonate de Vinteuil pour Swann : « C'est impossible, la sonate de Vinteuil a été jouée chez Mme Verdurin longtemps après que Swann n'y allait plus », dit le docteur qui, comme les gens qui travaillent beaucoup et croient devoir retenir beaucoup de choses qu'ils se figurent être utiles, en oublient beaucoup d'autres, ce qui leur permet de s'extasier devant la mémoire de gens qui n'ont rien à faire. « Vous faites tort à vos connaissances, vous n'êtes pourtant pas ramolli », dit en souriant le docteur. Brichot convint de son erreur. » (*idem*). Il va sans dire que celui qui est « ramolli » n'est pas Brichot mais Cottard puisque Swann a écouté la sonate chez les Verdurin.

enthousiasme est tellement grand qu'il ne s'aperçoit pas que les autres s'ennuient de Brichot : « J'avais été seul [...] à ne pas remarquer qu'en énumérant ces étymologies, Brichot avait fait rire de lui. <sup>509</sup> » Il constate ainsi que ce à quoi il accorde une valeur est souvent considéré comme « insignifiant » par les autres <sup>510</sup>. Mais, à ses yeux, cette érudition ennuyeuse et insignifiante embellit les lieux en leur rendant une épaisseur temporelle. Antoine Compagnon écrit : « Les étymologies de Brichot [...] brouillent aussi la dualité des noms et des choses, de l'illusion et de la désillusion [...]. Elles réinvestissent les noms de secret, elles leur rendent une autre épaisseur. <sup>511</sup> » Ainsi, l'érudition ne manque pas de qualité. Le narrateur n'est plus à l'âge de la rêverie des noms, il n'est plus non plus à l'âge des choses, il est à l'âge du savoir. « Une fois la déception consommée », le plaisir lui revient par l'érudition — quoiqu'elle ne le fasse pas rêver.

### Les noms contre l'oubli

Pour conclure cette étude sur la rêverie historique chez Proust, continuons à nous intéresser au thème toponymique et à celui de la généalogie. Nous tenterons de démontrer que le thème onomastique constitue la fin de l'apprentissage des noms du narrateur. C'est l'aboutissement de la rêverie des noms.

En analysant la notion d'enchaînement des générations, Paul Ricœur écrit : « La frontière n'est pas en effet aussi nette à tracer qu'il semble d'abord, entre la mémoire individuelle et ce passé d'avant la mémoire qu'est le passé historique. » Il illustre ainsi son propos :

**« [...] le monde des prédécesseurs est celui qui existait avant ma naissance et que je ne peux influencer par aucune interaction opérée dans un présent commun. Toutefois, il existe entre mémoire et passé historique un recouvrement partiel qui contribue à la constitution d'un temps anonyme, à mi-chemin du temps privé et du temps public. L'exemple canonique à cet égard est celui des récits recueillis de la bouche des ancêtres : mon grand-père peut m'avoir raconté, au temps de ma jeunesse, des événements concernant des êtres que je n'ai pas pu connaître. [...] La mémoire de l'ancêtre est en intersection partielle avec la mémoire de ses descendants, et cette intersection se produit dans un présent commun qui peut lui-même présenter tous les degrés, depuis l'intimité du nous jusqu'à l'anonymat du reportage. Un pont est ainsi jeté entre passé historique et mémoire, par récit ancestral, qui opère comme un relais de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance. Si l'on remonte cette chaîne de mémoires, l'histoire tend vers une**

<sup>509</sup> SG, II, II, p. 339.

<sup>510</sup> SG, II, II, p. 339-340.

<sup>511</sup> « Brichot : étymologie et allégorie », *op. cit.*, p. 235. Selon le critique, Gilles Deleuze affirme également : « C'est déception qui sera récompensée, sans être comblée, par les plaisirs de la généalogie, ou de l'étymologie des noms propres. » (*Proust et les signes*, *op. cit.*, p. 147). Par contre, Gérard Genette pense que les explications toponymiques données par Brichot ont pour fonction de rétablir la « vérité décevante de la filiation historique » (« Proust et le langage indirect », in *Figure*, II, Paris, Éditions du Seuil, 1969, rééd., « Points », 1979, p. 245).

**relation en termes de nous, s'étendant de façon continue depuis les premiers jours de l'humanité jusqu'au présent.** <sup>512</sup> »

Chez Proust, c'est à travers la généalogie de la famille aristocratique que le narrateur observe cette succession des générations. Citons un passage de l'*Esquisse XXXII* qui correspond au texte cité plus haut et qui constitue le commentaire du narrateur au sujet de l'exposé du duc de Guermantes sur la généalogie de sa famille :

**« Quand [le duc] disait ses alliances je voyais la formidable histoire, tout le règne de Louis XIV glisser, s'approcher, séparé d'eux seulement par deux ou trois femmes, une mère, une grand-mère, une arrière-grand-mère qui se tenaient l'une l'autre par la main, longeaient tout l'espace du temps qui remonte de nous au XVIIe siècle, nous faisant paraître si court le passé, [...] qu'en ajoutant à la chaîne de leurs bras quarante autres femmes nous arriverions au premier siècle de l'ère chrétienne. [...] Mais l'Histoire n'était pas seulement plus rapprochée d'eux, entrée sous un visage individuel à leur service privé [...] c'était elle, en faisant servir, à ces fins domestiques et particulières, les événements les plus célèbres, qui nous indiquait leur adresse à la campagne [...]. Nous disons Louvois, la trahison, Marie-Louise, la fille de Louis-Philippe, mais nous n'avons reconnu le nom du grand homme que sous l'affublement des prénoms qui le déguisaient en grand-père, en grand-oncle, de ce monsieur qui vient de partir, et le grand événement dans toute sa généralité nous était caché sous l'apparence toute privée, presque secrète, sous l'incognito d'une affaire de famille, ouverture de successions ou prise de son titre par le convive, en qui l'Histoire abstraite s'est en quelque sorte individualisée, incarnée, insanguinisée, et de qui, maintenant qu'il n'était plus là, s'échappant de cet habit orné de grosses perles, sous lequel il m'avait paru pareil à tous les hommes et où je savais maintenant la relique sanglante et glorieuse qui y était cachée [...] »** <sup>513</sup>

La chaîne de générations que la généalogie chez une famille noble nous laisse découvrir peut remonter au premier siècle, elle peut parcourir toute l'histoire européenne. Remarquons que ceux qui constituent la généalogie ne sont que des « petits faits » motivés par les « fins domestiques et particulières », en particulier successions et alliances, non de « grands événements ». C'est ainsi que Proust considère que, grâce à cet enchaînement des noms séculaires, « l'Histoire abstraite » peut se transformer en histoire vivante en substituant au nom d'un noble historiquement important un prénom quelconque.

Dans cette perspective, la classe aristocratique sera une sorte de sentinelle de l'histoire — certes, son caractère partial et figé est indéniable — autant que la paysannerie. Ainsi, le narrateur ne cesse de comparer l'une à l'autre. Elles révèlent au narrateur les traces du passé. Par exemple :

**« Telle expression courante peut plaire dans la bouche d'un paysan si elle montre la survivance d'une tradition locale, la trace d'un événement historique, peut-être**

<sup>512</sup> Temps et récit, op. cit., t. III, p. 207-208. C'est le philosophe qui souligne. Proust écrit : « Ces années de ma première enfance ne sont plus ne moi, elles me sont extérieures, je n'en peux rien apprendre que, comme pour ce qui a eu lieu avant notre naissance, par les récits des autres. » (CG, I, p. 313).

<sup>513</sup> CG, II, II, Esquisse XXXII, p. 1274.

***ignorés de celui qui y fait allusion ; de même, cette politesse de M. de Guermantes, et qu'il allait me témoigner pendant toute la soirée, me charma comme un reste d'habitudes plusieurs fois séculaires, d'habitudes en particulier du XVIIe siècle.*** <sup>514</sup> »

Les aristocrates peuvent révéler « une orthographe perdue, une étymologie oubliée, une coutume féodale, un peu d'une vie ancienne locale <sup>515</sup> ». Ils sont des ruines, du moins des vestiges, du temps révolu :

***« Telle l'aristocratie en sa construction lourde, percée de rares fenêtres, laissant entrer peu de jour, montrant le même manque d'envolée, mais aussi la même puissance massive et aveuglée que l'architecture romane, enferme toute l'histoire, l'emmure, la renfrogne.*** <sup>516</sup> »

La rêverie du narrateur sur le nom des Guermantes a pour origine le fait qu'il remonte à l'époque mérovingienne, le « temps mythique d'une préhistoire <sup>517</sup> » qui est l'origine de l'histoire de France : les Guermantes descendent de Geneviève de Brabant et de Gilbert le Mauvais <sup>518</sup>. Même dans le passé relativement proche, leur généalogie est très riche. Donc, bien qu'il soit déçu par la personnalité médiocre du duc et de la duchesse, le narrateur a du plaisir à les écouter raconter des histoires sur leurs aïeux. Par ailleurs, la politesse du duc lui fait songer à la cour du XVIIe siècle. Sa conversation, comme les paroles de sa femme, est une sorte de « dictionnaire vivant de toutes ces expressions qui chaque jour s'oublie davantage <sup>519</sup> ». Les rêves ne sont pas complètement trahis. Même le salon de la marquise de Villeparisis, considéré avec mépris par Mme Leroi, l'une des dames brillantes du faubourg Saint-Germain, comme un salon de troisième ordre, ne manque pas de qualités selon le narrateur : il évoque notamment « les souvenirs, quelquefois retouchés légèrement, à l'aide desquels [Mme de Villeparisis] prolongeait [son salon] dans le passé. <sup>520</sup> » Finalement, l'avantage de la noblesse résiderait dans cet anachronisme.

L'important est que ces faits généalogiques remplacent la rêverie sur les noms aristocratiques. Grâce à cette association, les nobles ne déçoivent plus le narrateur, en dépit de leur banalité physique ou intellectuelle. Leurs noms les « désincarnent <sup>521</sup> ». Si chaque nom ne rejoignait que la personnalité de son possesseur, il perdrait tout son

<sup>514</sup> CG, II, II, p. 710. C'est nous qui soulignons.

<sup>515</sup> CG, II, II, Esquisse XXXII, p. 1275.

<sup>516</sup> CG, II, II, p. 826. Notons d'ailleurs que, dans *Contre Sainte-Beuve*, l'auteur compare la famille de Guermantes à une église (préface de Bernard de Fallois, Paris, Éditions Gallimard, 1954, rééd., « Folio essais », 1987, chapitre XV, p. 279-280).

<sup>517</sup> Philippe Boyer, *Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust, op. cit.*, p. 75.

<sup>518</sup> Des généalogistes grecs ont attribué au XVIe siècle une origine fabuleuse à la famille Guermantes : « la fécondation mythologique d'une nymphe par un divin Oiseau » (CG, II, II, p. 732).

<sup>519</sup> CG, II, II, p. 839.

<sup>520</sup> CG, I, p. 492.

charme. Mais par le fait qu'un nom se relie plus étroitement à l'histoire, celui qui le porte est dépouillé de sa personnalité et même de sa chair, alors que l'histoire s'en trouve humanisée <sup>522</sup>. Ces noms sans chair communiquent d'ailleurs entre eux grâce à la généalogie retrouvée, car la parenté d'un noble s'étale non seulement dans le passé mais aussi en dehors de sa famille :

**« Le prince d'Agrigente lui-même, dès que j'eus entendu que sa mère était Damas, petite-fille du duc de Modène, fut délivré [...] de la figure et des paroles qui empêchaient de le reconnaître, et alla former avec Damas et Modène, qui eux n'étaient que des titres, une combinaison infiniment plus séduisante. Chaque nom déplacé par l'attraction d'un autre avec lequel je ne lui avais soupçonné aucune affinité, quittait la place immuable qu'il occupait dans mon cerveau, où l'habitude l'avait terni, et, allant rejoindre les Mortemarts, les Stuarts ou les Bourbons, dessinait avec eux des rameaux du plus gracieux effet et d'un coloris changeant. <sup>523</sup> »**

Plus loin, dans le « Bal de têtes », le narrateur constate que les jeunes mondains ignorent quel était jadis le faubourg Saint-Germain, ou la généalogie d'une famille aristocratique. Le temps a agi sur la société comme sur les individus. Néanmoins, cet oubli social ne manque pas de qualités, parce que sans lui, la curiosité envers le passé n'existerait pas :

**« Cet oubli si vivace qui recouvre si rapidement le passé le plus récent, cette ignorance si envahissante, crée par contrecoup un petit savoir d'autant plus précieux qu'il est peu répandu, s'appliquant à la généalogie des gens, à leurs vraies situations, à la raison d'amour, d'argent ou autre pour quoi ils se sont alliés à telle famille, ou mésalliés [...] <sup>524</sup> »**

On pourrait rire de celui qui est fasciné par cette érudition minutieuse et insignifiante comme l'étymologie, car il passe pour dilettante, ou bien l'accuser de snobisme, dans le domaine généalogique ou historique, à la façon des partisans des Verdurin se moquant de l'érudition onomastique de Brichot. Pourtant ce dilettantisme permet de reconnaître l'écart entre le moment d'autrefois et le présent ainsi que l'écart entre la réalité et la fausse connaissance. C'est cette reconnaissance de l'intervalle temporel qui donne « la sensation du temps écoulé » au narrateur et qui peut « fortifier le sens de l'Histoire <sup>525</sup> ». Selon Proust, l'histoire est certes la recherche sur le passé mais elle permet aussi de mesurer l'écart entre le passé et le présent dans une dimension collective. C'est grâce à

<sup>521</sup> « Les noms cités avaient pour effet de désincarner les invités de la duchesse, lesquels avaient beau s'appeler le prince d'Agrigente ou de Cystria, que leur masque de chair et d'inintelligence ou d'intelligence communes avait changés en hommes quelconques [...] » (CG, II, II, p. 831).

<sup>522</sup> Dominique Jullien écrit à ce sujet : « [...] la généalogie [...] ressuscite la rêverie après la déception de l'expérience. Si l'expérience a substitué à l'essence onirique du nom la médiocrité contingente de la personne réelle, la généalogie a pour effet de relier la personne réelle à des parents qui ne sont, eux, que des noms, c'est-à-dire de rétablir, en effaçant l'obstacle charnel, l'euphorie onomastique. Les convives décevants [des Guermantes] ne sont plus, et littéralement cette fois, que des noms. » (Proust et ses modèles, les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon, op. cit., p. 128).

<sup>523</sup> CG, II, II, p. 831.

<sup>524</sup> TR, p. 540. Voir l'Esquisse LI (TR, p. 925-927).

l'oubli que l'on y parvient. Antoine Compagnon remarque le fonctionnement de l'oubli chez Proust en concluant son étude sur l'onomastique de Brichot :

**« L'histoire est vécue comme une perte du sens, un déclin. La leçon personnelle du héros, passant de "L'âge des noms" à "L'âge des choses" se double d'une leçon historique. L'histoire est un paysage primordial pétrifié. [...] [Les étymologies] constituent l'un des moments les plus mélancoliques du roman [...]. Ainsi les étymologies, tout en constituant une tumeur du roman, confirment son fonctionnement, où la loi s'abîme dans le hasard où les intermittences de l'oubli se donnent pour des faits de mémoire. <sup>526</sup> »**

Avec l'oubli résultant de l'écoulement du temps, toutes les choses perdent de leur sens originel d'où la généalogie et l'étymologie. Mais paradoxalement, la possibilité de la résurrection demeure dans cet oubli, d'où l'obstination de Proust pour rétablir ou inventer une généalogie ou une onomastique. Disons ainsi que les noms, ceux de lieux ou de nobles, sont des restes du passé oublié, à déchiffrer pour ressusciter celui-ci, de même qu'une expression paysanne est une trace d'un événement historique ou la politesse d'un aristocrate un reste de l'Ancien Régime.

Au sujet de la généalogie, le narrateur affirme : « D'ailleurs, ma curiosité historique était faible en comparaison du plaisir esthétique. <sup>527</sup> » Cette phrase n'est qu'en partie vraie parce que l'histoire divulgue un enseignement qui n'est pas sans rapport avec son cheminement vers le travail artistique, et que la généalogie constitue un univers comparable à celui de *La Comédie humaine* :

**« (On voit, pour d'autres raisons, dans un dictionnaire de l'œuvre de Balzac où les personnages les plus illustres ne figurent que selon leurs rapports avec *La Comédie humaine*, Napoléon tenir une place bien moindre que Rastignac, et la tenir seulement parce qu'il a parlé aux demoiselles de Cinq-Cygne.) [...] Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne. <sup>528</sup> »**

L'œuvre que le narrateur écrira sera celle où les noms insignifiants deviennent signifiants en communiquant entre eux. L'œuvre de remémoration sera dense parce que ces noms

<sup>525</sup> À travers la conversation avec une Américaine au sujet de la généalogie, il éprouve cette sensation : « [...] l'inintelligibilité qui résultait de notre conversation avec la jeune femme du fait que nous avons vécu dans un certain monde à vingt-cinq ans de distance, me donnait l'impression et aurait pu fortifier chez moi le sens de l'Histoire. » (*TR*, p. 542). Proust écrit dans une variante : « De sorte que si nous avons en commun un même vocabulaire de mots, pour les noms celui de chacun de nous était différent. Et l'inintelligibilité qui en résultait donnait le sens de l'Histoire. » (*TR*, p. 1288, variante *b* de la page 541).

<sup>526</sup> « *Brichot : étymologie et allégorie* », *op. cit.*, p. 254.

<sup>527</sup> *CG*, II, II, p. 831.

<sup>528</sup> *CG*, II, II, p. 826. Selon le commentateur de la *Pléiade*, le dictionnaire de *La Comédie humaine* est le Répertoire de la « *Comédie humaine* » de H. de Balzac rédigé par Anatole Gerfberr et Jules Christophe (Paris, Calmann Lévy, 1887). Voir *CG*, II, II, p. 1805, note 5 de la page 826.

insignifiants combleront les sillons de la mémoire.

## Une géographie de Paris

---

### L'absence de l'histoire

Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur suggère la raison pour laquelle il est si indifférent à l'aspect historique ou artistique de la capitale :

**« [Françoise] qui, habitant maintenant Paris depuis tant d'années, n'avait jamais eu la curiosité d'aller voir Notre-Dame. C'est que Notre-Dame faisait précisément partie de Paris, de la ville où se déroulait la vie quotidienne de Françoise et où en conséquence il était difficile à notre vieille servante — comme il l'eût été à moi si l'étude de l'architecture n'avait pas corrigé en moi sur certains points les instincts de Combray — de situer les objets de ses songes. <sup>529</sup> »**

Notre-Dame appartient à Paris, le cadre de la vie quotidienne de Françoise, par conséquent, la cathédrale ne peut faire l'objet de ses songes, et il en serait de même pour le narrateur, s'il n'avait pas étudié l'architecture médiévale.

Que signifient ces « instincts de Combray » évoqués dans le texte ? Il ne sont pas sans rapport avec le goût du narrateur pour la campagne dont les assises ont été établies par sa promenade d'autrefois vers le côté de Méséglise et le côté de Guermantes ; ce penchant aurait pu l'empêcher « de trouver un charme profond dans un pays où il n'y aurait pas eu de vieille église, de bleuets, de boutons d'or <sup>530</sup> ». Notre-Dame ne lui semble pas être une « vieille église », et il est évident que cette ville urbanisée ne l'enchantait pas. Paris est ainsi exclu de son attachement. Pour démontrer cela, il nous faudra avant tout étudier comment la capitale est décrite dans la Recherche.

En se référant aux émissions radiophoniques produites par Roland Barthes, Shinichi Saiki affirme que les « personnages proustiens vivaient [...] dans une ville tout à fait neuve <sup>531</sup> », c'est-à-dire le Paris rénové par le baron Haussmann. Le critique aborde ensuite le texte suivant où le narrateur met en parallèle le clocher de Saint-Hilaire et le dôme de Saint-Augustin, église construite entre 1860 et 1868 par ordre du préfet :

**« Même à Paris, dans un des quartiers les plus laids de la ville, je sais une fenêtre où on voit après un premier, un second et même un troisième plan fait des toits amoncelés de plusieurs rues, une cloche violette, parfois rougeâtre, parfois aussi, dans les plus nobles "épreuves" qu'en tire l'atmosphère, d'un noir décanté de cendres, laquelle n'est autre que le dôme de Saint-Augustin et qui donne à cette vue de Paris le caractère de certaines vues de Rome par Piranesi. <sup>532</sup> »**

Ici, Shinichi Saiki s'attache au fait que le narrateur considère comme l'un des plus laids de

<sup>529</sup> TR, p. 418.

<sup>530</sup> AD, I, p. 133.

<sup>531</sup> Paris dans le roman de Proust, Paris, Éditions SEDES, 1996, p. 132. Les émissions ont été programmées dans le cadre de la série « Un homme, une ville » par France-Culture en 1978. Voir *ibid.*, p. 6.

la capitale le quartier de Saint-Augustin, dont la place constitue le croisement du boulevard Haussmann et du boulevard Malesherbes, où Proust a habité. Bien qu'il ne nous semble pas sûr que l'« un des quartiers les plus laids » désigne cette zone résidentielle, la remarque du critique nous intéresse : non seulement la nouveauté de l'architecture mais aussi l'aménagement exécuté sous le Second Empire sont à l'origine du jugement très critique portant sur le quartier refait. Tout en négligeant la dimension esthétique, Napoléon III poussa Haussmann à accélérer les travaux d'urbanisme favorables à la technique moderne et à la circulation. Bref, l'idée fondamentale de la rénovation de la capitale fut l'utilitarisme<sup>533</sup>. Aussi est-il naturel que, pour une raison socio-historique, Proust fasse qualifier le quartier nouveau de « laid » par son narrateur, ce dernier ayant formé son sens esthétique à travers l'enseignement de sa grand-mère. Celle-ci, désapprouvant l'utilitarisme caractéristique de l'ère capitaliste et le jugeant vulgaire, affectionne l'objet ancien et artistique d'autant plus qu'il n'est pas utile. Rappelons que, si elle s'oppose au développement de la photographie, c'est justement à cause de son « utilité<sup>534</sup> ».

D'ailleurs, comme Shinichi Saiki le remarque, le récit parisien de la Recherche se déroule principalement dans le tracé d'une grande percée haussmannienne. Ce Paris correspond justement au Paris vécu par Proust. Le Paris proustien n'est autre que celui qu'Haussmann a transformé en l'une des villes les plus modernes du monde. Dans le Paris proustien, Notre-Dame est quasi absente<sup>535</sup>, en effet, la zone triangulaire délimitée par l'Arc de Triomphe, les Champs-Élysées et l'Opéra forme le cadre principal du récit parisien. Ainsi, chez Proust, l'église représentant la capitale n'est pas Notre-Dame mais Saint-Augustin. Dès lors, il est naturel que l'aspect historique de la ville soit inexistant aux yeux du narrateur. C'est pourquoi il met en parallèle Saint-Hilaire et Saint-Augustin, construite dans les années 1860, plutôt que Notre-Dame, alors que celle-ci symbolise en général Paris — comme Saint-Hilaire symbolise Combray. Le fait historique auquel Proust fait allusion confirme cette thèse : Batard, l'architecte de Saint-Augustin, a puisé son inspiration dans quelques gravures de Piranèse représentant le dôme de Saint-Pierre<sup>536</sup>. Selon le narrateur, comme le dôme dominant Rome, Saint-Augustin s'élève au-dessus de Paris.

C'est ainsi qu'il semble évident que « les instincts de Combray », qui auraient pu

<sup>532</sup> CS, I, II, p. 65.

<sup>533</sup> Paris dans le roman de Proust, op. cit., p. 132. Le critique se réfère à *Une destinée de capitale* de Pierre Francastel (Paris, Denoël, 1984).

<sup>534</sup> CS, I, I, p. 39.

<sup>535</sup> Certes, le narrateur enfant rêve de visiter la cathédrale en lisant Bergotte : « Chaque fois [que Bergotte] parlait de quelque chose dont la beauté m'était restée jusque-là cachée, des forêts de pin, de la grêle, de Notre-Dame de Paris, d'*Athalie* ou de *Phèdre*, il faisait dans une image exploser cette beauté jusqu'à moi. » (CS, I, II, p. 94). Mais dans *Sodome et Gomorrhe II, II*, elle est montrée comme une église faussement restaurée par Viollet-Le-Duc (SG, II, III, p. 378).

<sup>536</sup> Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 133.

rendre aveugle le narrateur devant l'architecture médiévale parisienne (Notre-Dame), ont pour origine l'enseignement de la grand-mère, selon laquelle la beauté d'une chose réside dans l'ancienneté, non dans la nouveauté. Rappelons qu'elle apprécie le clocher de Saint-Hilaire en disant que « sa vieille figure bizarre <sup>537</sup> » lui plaît. Jusqu'au moment où le narrateur commence à s'intéresser à l'architecture médiévale, les valeurs intrinsèques de Notre-Dame, parmi lesquelles en particulier son ancienneté, lui paraissent absentes, parce que Paris est une ville moderne. Il n'ignore pas seulement le caractère historique de la cathédrale gothique mais aussi, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, celui des monuments construits sous Louis XIV, comme la porte de Saint-Martin et celle de Saint-Denis. Il en va ainsi de l'architecture du XVIII<sup>e</sup> siècle : le narrateur préfère les bâtiments tout neufs sur les Champs-Élysées, qui étaient un quartier nouveau à l'époque, aux palais édifiés sous la direction de Jacques-Ange Gabriel au XVIII<sup>e</sup> siècle autour de la place de la Concorde. La raison de ce penchant est suggérée par le narrateur : il était alors tellement ignorant en architecture qu'il ne savait pas que les palais de Gabriel avaient été construits au Siècle des Lumières. Par conséquent, il trouvait « plus de style » et « plus d'ancienneté » au Palais de l'Industrie bâti au quartier des Champs-Élysées en vue de l'Exposition universelle de 1878. Pour qu'il puisse reconnaître une beauté aux palais, il lui faut voir leur « dématérialisation » (cette transfiguration imaginaire est très chère à Proust <sup>538</sup>) :

**« Une seule fois un des palais de Gabriel me fit arrêter longuement ; c'est que la nuit étant venue, ses colonnes dématérialisées par le clair de lune avaient l'air découpées dans du carton et me rappelant un décor de l'opérette *Orphée aux Enfers*, me donnaient pour la première fois une impression de beauté. <sup>539</sup> »**

Nous avons observé que Notre-Dame était quasi absente chez Proust. En revanche, l'île Saint-Louis est suggérée : Swann est installé Quai d'Orléans. Il habite un vieil hôtel dans l'île, à l'époque où se déroulent « *Un amour de Swann* » et « *Combray I* ». Pour connaître la raison de ce choix, il est pertinent d'étudier le goût esthétique de Swann <sup>540</sup>.

Swann est présenté comme un dilettante typique du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire un collectionneur : « ayant toujours eu une "toquade" d'objets anciens et de [peintures], il demeurerait maintenant dans un vieil hôtel où il entassait ses collections <sup>541</sup> ». Ainsi, il

<sup>537</sup> CS, I, II, p. 63.

<sup>538</sup> Il écrit dans « *Combray II* » par exemple : « [le duc et la duchesse de Guermantes] étaient pour moi, en tant que duc et duchesse, des êtres réels, bien qu'étranges, en revanche leur personne ducale se distendait démesurément, s'immatérialisait, pour pouvoir contenir en elle ce Guermantes dont ils étaient duc et duchesse, tout ce "côté de Guermantes" ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et tant de beaux après-midi. » (CS, I, II, p. 169-170).

<sup>539</sup> JF, I, p. 480. *C'est nous qui soulignons. Il va sans dire que si le narrateur adolescent apprécie les Champs-Élysées, un quartier nouveau alors, c'est avant tout parce que Gilberte, dont il est amoureux, y habite.*

<sup>540</sup> Shinichi Saiki s'attache à l'origine du nom du quai : le quai doit son nom à Gaston d'Orléans, un ancêtre d'un bon ami de Swann, le comte de Paris. D'ailleurs, le critique trouve un rapport entre le nom du quai et le fait que Swann est décrit comme un lecteur passionné des *Mémoires* de Saint-Simon, car ce dernier fut au service de Philippe II, duc d'Orléans (*Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 14-16).

possède un tableau de Corot <sup>542</sup>, étudie Ver Meer <sup>543</sup> et offre souvent des photographies de chefs-d'œuvre italiens au narrateur enfant <sup>544</sup>. Et d'ailleurs, s'il finit par être attiré par la physionomie d'Odette qui ne lui plaisait pas au début de leur relation, c'est qu'il lui trouve une ressemblance avec la Zéphora dépeinte dans une fresque de Botticelli, il se dit alors qu'il est « raisonnable de donner beaucoup de son temps à un chef-d'œuvre inestimable, coulé pour une fois dans une matière différente et particulièrement savoureuse, en un exemplaire rarissime qu'il [contemple] tantôt avec l'humilité, la spiritualité et le désintéressement d'un artiste, tantôt avec l'orgueil, l'égoïsme et la sensualité d'un collectionneur. <sup>545</sup> » Dans ce contexte, il est significatif que la grand-mère du narrateur rêve de visiter l'hôtel de Swann <sup>546</sup>. D'ailleurs, elle demande à ce dernier des conseils pour choisir les reproductions de chefs-d'œuvre à accrocher sur le mur de la chambre de son petit-fils <sup>547</sup>, elle estime le goût de Swann.

Pour un dilettante du XIXe siècle, habiter l'île Saint-Louis est un choix esthétique. En évoquant l'histoire de l'île, Shinichi Saiki note qu'au XIXe siècle, plusieurs artistes ont été attirés par ce quartier construit au siècle précédent : R. de Beauvoir, Gautier, Daumier et Baudelaire. Il ajoute à propos de ce dernier : « [il] vint habiter l'île en 1842 dès qu'il entra en possession de l'héritage paternel. Le jeune poète enrichi, collectionnant passionnément tant d'objets d'art dans son appartement de l'hôtel Pimodant qu'il loua de 1843 à 1845, menait une vie fastueuse de dandy. <sup>548</sup> » Il n'est pas difficile d'imaginer que le poète, qui a vécu sous le Second Empire, a aimé les vieux quartiers parisiens qui étaient voués à disparaître tôt ou tard. À l'époque de Proust, Atget a photographié des vestiges du Paris d'un temps révolu ; en situant l'hôtel de Swann sur un quai de l'île, Proust fait allusion à Baudelaire et à ce temps révolu.

Il faudra interpréter le passage suivant dans ce contexte :

**« [...] je voyais enfin, débouchant de l'allée qui vient de la porte Dauphine — image pour moi d'un prestige royal, d'une arrivée souveraine telle qu'aucune reine véritable n'a pu m'en donner l'impression dans la suite, parce que j'avais de leur pouvoir une notion moins vague et plus expérimentale — emportée par le vol de deux chevaux ardents, minces et contournés comme on en voit dans les**

<sup>541</sup> CS, I, I, p. 16.

<sup>542</sup> CS, I, I, p. 22.

<sup>543</sup> CS, II, p. 195.

<sup>544</sup> CS, I, I, p. 18.

<sup>545</sup> CS, I, II, p. 221. C'est nous qui soulignons.

<sup>546</sup> CS, I, I, p. 16.

<sup>547</sup> CS, I, I, p. 40.

<sup>548</sup> Paris dans le roman de Proust, op. cit., p. 12

**dessins de Constantin Guys, portant établi sur son siège un énorme cocher fourré comme un cosaque, à côté d'un petit groom rappelant le "tigre" de "feu Beaudenord", je voyais [...] une incomparable victoria, à dessein un peu haute et laissant passer à travers son luxe "dernier cri" des allusions aux formes anciennes, au fond de laquelle reposait avec abandon Mme Swann [...] aux lèvres un sourire ambigu où je ne voyais que la bienveillance d'une Majesté et où il y avait surtout la provocation de la cocotte [...] <sup>549</sup> »**

Ici, Proust fait allusion à Balzac, dans l'expression « le "tigre" de "feu Beaudenord" <sup>550</sup> », et à Baudelaire qui a qualifié Constantin Guys de « peintre de la vie moderne » <sup>551</sup>. Il semble ici que Proust tente de faire le portrait d'Odette apparaissant au narrateur enfant telle une altesse, royale ou impériale, sous la Restauration ou sous le Second Empire. Cette hypothèse nous semble d'autant plus sûre que le romancier note dans le Carnet 2 :

**« [Mme Swann] seule pour moi, aussi noble, aussi célèbre que si ç'avait été Marie Stuart s'arrêtant seule sous ces arbres comme s'ils avaient été peints par Van Dyck et faisant de ce paysage comme le fond d'un tableau d'histoire. <sup>552</sup> »**

Le songe du narrateur revêt Odette d'une majesté historique en la comparant à une reine écossaise. Il invente cette valeur imaginaire en pensant au temps qu'elle a vécu avant qu'il ne naisse, peu importe qu'il soit impossible de considérer que la jeunesse d'Odette s'est déroulée à l'époque de la Restauration. Peut-on imaginer du moins qu'elle a passé sa jeunesse sous le Second Empire ?

Odette apparaît comme une femme qui n'est pas beaucoup plus jeune que les modèles de Manet et de Whistler. Évoquons la raison pour laquelle elle n'aime pas le portrait d'elle jeune réalisé par Elstir en 1872. À l'époque où elle a posé pour Elstir, Odette n'a pas encore élaboré sa tenue — comment se tenir, parler, sourire, etc. Ce portrait représente donc une Odette immature qu'elle veut qu'on oublie <sup>553</sup>. Par ailleurs, il y a une raison esthétique : le style d'Elstir, sa « première manière », était semblable à celui de Manet ou de Whistler dont les modèles ont disparu et « appartiennent déjà à l'oubli ou l'histoire. » Cette ressemblance de style entre Elstir et Manet et Whistler, cette mise en rapport entre Odette et les femmes que Manet et Whistler ont peintes, vieillissent l'image d'Odette. Ce portrait donne l'impression d'une femme d'un temps révolu — le Second Empire ou le début de la troisième République. Il existe encore une autre raison — moins importante — pour laquelle Odette ne supporte pas cette aquarelle d'Elstir : celle-ci faisait d'elle « une cadette de cocottes connues », c'est-à-dire, « la dame en rose » chez l'oncle Adolphe, « comme ses photographies d'alors <sup>554</sup> » qui montrent les atours ou les

<sup>549</sup> CS, III, p. 411.

<sup>550</sup> C'est un personnage de Balzac qui figure dans *La Maison Nucingen* et dans *Les secrets de la princesse de Cadignan*. Voir CS, I, II, p. 1279, note 3 de la page 411.

<sup>551</sup> N'oublions pas que Robert de Montesquiou analyse le goût de l'aquarelliste dans ses *Autels privilégiés* publiés en 1898 (voir CS, III, p. 1279, note 2 de la page 411).

<sup>552</sup> CS, III, *Esquisse*, p. 987.

<sup>553</sup> JF, II, p. 216.

vêtements déjà démodés et qu'on peut dater. La Mme Swann d'origine est une cocotte des années 1870 ou 1880, une petite sœur spirituelle des « cocottes connues ». Pourtant, dans *Du côté de chez Swann* III, la vie de cocotte enchante le narrateur enfant : cela lui paraît aussi romanesque que les romans de Balzac, il imagine qu'Odette est l'une des héroïnes balzaciennes qui revêtent « à dessein telle ou telle toilette, le jour où elles doivent recevoir tel visiteur », alors que les « toilettes d'aujourd'hui n'ont pas tant de caractère<sup>555</sup> ». En effet, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* I, elle essaie d'assortir ses toilettes à la saison, « les fleurs de son flexible chapeau de paille » évoquent le mois de mai ; ou bien à l'heure de la journée : « Mme Swann mettait [sa gloire], à obéir avec condescendance au matin, au printemps, au soleil<sup>556</sup> ». D'ailleurs, sa façon de s'habiller est « déjà [démodée]<sup>557</sup> » et cette désuétude lui donne une épaisseur temporelle. Le caractère suranné des toilettes d'Odette a une force évocatrice. C'est pourquoi le charme de Mme Swann fait songer au passé, comme si elle pouvait transporter le Paris d'autrefois dans le Paris moderne. La trace du passé peut être retrouvée dans le Paris proustien, à condition que ce soit un Paris littéraire du XIXe siècle, tel en particulier le Paris baudelairien et le Paris balzacien.

Dans quelle étape de son itinéraire artistique l'étude architecturale corrige-t-elle chez le narrateur « les instincts de Combray » qui lui font sous-estimer l'aspect historique de Paris ? La réponse réside dans *La Prisonnière* : le narrateur a « envie d'aller revoir tel vitrail de la Sainte-Chapelle<sup>558</sup> ». Dans ce volume au plus tard, le narrateur n'ignore plus l'héritage médiéval de la capitale. Pourtant, à cette étape de l'apprentissage, une autre esthétique en matière d'architecture est déjà forgée en lui grâce à Elstir. Elle se présente comme l'éloge de la modernité : « Qu'importe qu'un monument soit neuf s'il paraît vieux, et même s'il ne le paraît pas<sup>559</sup> ! »

### Imprimer des traces du passé sur le Paris moderne

#### Le tumulte urbain

Certes, à la fin du *Côté de Guermantes*, le narrateur reconnaît déjà l'aspect ancien de Paris. Il décrit la beauté des « hautes cheminées évasées », des quartiers pauvres (non haussmanniens) éclairés par le soleil levant, Paris lui fait aussi songer à Venise ou à des villes hollandaises, Delft et Haarlem<sup>560</sup>. Toutefois, il n'en reste pas moins que c'est dans *La Prisonnière* que le narrateur relate obstinément les traces du passé dans la capitale.

<sup>554</sup> *JF*, II, p. 218.

<sup>555</sup> *Pr.*, p. 543. Ici, le narrateur rapproche les robes de Fortuny des toilettes décrites par Balzac.

<sup>556</sup> *JF*, I, p. 626.

<sup>557</sup> *JF*, I, p. 585.

<sup>558</sup> *Pr.*, p. 533.

<sup>559</sup> *Pr.*, p. 673. Les paroles sont adressées à Albertine.

Cependant, elles sont décrites comme enclavées en pleine ville moderne. En effet dans ce volume, l'aspect moderne de la capitale est plus souligné que jamais : non seulement la nouveauté de l'architecture de la ville (Trocadéro entre autres<sup>561</sup>) comme dans *Du côté de chez Swann III* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, mais aussi les commodités de la vie moderne sont détaillées à travers les moyens de transport, le téléphone, la mode dans les milieux populaires, etc.

Proust commence le volume en décrivant le charme du bruit du transport urbain :

**« Dès le matin, [...] je savais déjà le temps qu'il faisait. Les premiers bruits de la rue me l'avaient appris, selon qu'ils me parvenaient amortis et déviés par l'humidité ou vibrants comme des flèches dans l'aire résonnante et vide d'un matin spacieux, glacial et pur ; dès le roulement du premier tramway, j'avais entendu s'il était morfondu dans la pluie ou en partance pour l'azur. »<sup>562</sup>**

À travers *La Prisonnière*, les bruits de la voiture et du tramway sont sans cesse évoqués.

Pour illustrer cela, relisons le texte suivant où le tumulte de la rue est décrit de nouveau :

**« Échappés des grands hôtels, les chauffeurs ailés, aux teintes changeantes, filaient vers les gares, au ras de leur bicyclette, pour rejoindre les voyageurs au train du matin. Le ronflement d'un violon était dû parfois au passage d'une automobile, parfois à ce que je n'avais pas mis assez d'eau dans ma bouillotte électrique. »<sup>563</sup>**

Notons ici que le bruit de la voiture et celui de la bouillotte électrique, une autre commodité moderne, sont mis en parallèle. En outre, le volume se termine, comme il a commencé, avec une description du bruit des tramways ; ici aussi, le tumulte annonce au narrateur le temps qu'il fait dehors :

**« Quand je m'éveillai, de mon lit par ces matins tôt levés du printemps, j'entendais les tramways cheminer, à travers les parfums, dans l'air auquel la chaleur se mélangeait de plus en plus jusqu'à ce qu'il arrivât à la solidification et à la densité de midi. »<sup>564</sup>**

Dans ce volume, dès le matin, Albertine part en promenade en automobile, son amusement principal à la capitale<sup>565</sup> comme à Balbec dans *Sodome et Gomorrhe II*. Ainsi, l'imagination du narrateur, nourrie par sa jalousie, parcourt Paris, Versailles et même Balbec en suivant la voiture d'Albertine. Le leitmotiv du bruit de la circulation, du début à la fin, accompagne le récit de *La Prisonnière*.

<sup>560</sup> CG, II, II, p. 860.

<sup>561</sup> Pr., p. 672.

<sup>562</sup> Pr., p. 519.

<sup>563</sup> Pr., p. 643-644.

<sup>564</sup> Pr., p. 911. À la page suivante, Proust écrit de nouveau : « Comme un vent qui s'enfle par une progression régulière, j'entendis avec joie une automobile sous la fenêtre. Je sentis son odeur de pétrole. » (*Ibid.*, p. 912).

<sup>565</sup> Pr., p. 527.

Or, Albertine était cycliste dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*. À l'époque de *La Prisonnière*, la mode de la bicyclette parmi les filles passe dans les milieux populaires. D'ailleurs, « par une déchéance habituelle à toutes les modes, les vêtements et les mots qui, il y a quelques années, semblaient appartenir au monde relativement élégant des amies d'Albertine, étaient maintenant le lot des ouvrières.<sup>566</sup> » : une crémillère a envie de se promener en vélo en portant son « polo », elle appelle son pull rouge « mon golf », comme Albertine le disait autrefois<sup>567</sup>.

Quant au téléphone qui a tant émerveillé le narrateur à Doncières par son caractère surnaturel et miraculeux<sup>568</sup>, dans *La Prisonnière*, il est entré dans les mœurs, on s'en sert « sans même y penser, pour faire venir son tailleur ou commander une glace.<sup>569</sup> » Il est employé si communément que « l'enjolivement de phrases spéciales » comme « [cela] m'a fait grand plaisir d'entendre votre voix » est développé<sup>570</sup>. Ainsi, le narrateur l'utilise quotidiennement pour surveiller Albertine. Ce qui est remarquable, c'est que Françoise, représentante de la vieille France, s'accoutume mal à l'appareil : « une timidité et une mélancolie ancestrales, appliquées à un objet inconnu de ses pères, empêchaient [Françoise] de s'approcher d'un récepteur, quitte à visiter des contagieux.<sup>571</sup> »

Proust ne décrit pas ces commodités modernes sans leur donner de fonction. Jean-Yves Tadié les considère comme des signes du temps :

**« Il y a des signes du temps, qui comptent plus que des dates : [...] la calèche de Mme de Villeparisis, la bicyclette d'Albertine, l'auto de Balbec, l'avion au-dessus de la Manche ; ou encore le modern style mêlé d'Extrême-Orient, puis le Louis**

<sup>566</sup> Pr., p. 650.

<sup>567</sup> Au XIXe siècle, la bicyclette était si chère que seulement les riches pouvaient en acheter. À la fin du siècle, grâce à l'amélioration du pneu, on a connu la mode du cyclisme dans tous les milieux sociaux français (voir Eugen Weber, *France fin de siècle*, The President and Fellows of Havards College, 1986, p. 194-212). À l'époque de Proust, la bicyclette fut un symbole de l'émancipation des femmes, c'est ce que Maurice Leblanc a réussi à présenter dans son roman, *Voici des ailes*. Proust y fait allusion : « Plus loin une autre fillette était agenouillée près de sa bicyclette qu'elle arrangeait. Une fois la réparation faite, la jeune coureuse monta sur sa bicyclette, mais sans l'enfourcher comme eût fait un homme. Pendant un instant la bicyclette tangua, et le jeune corps semblait s'être accru d'une voile, d'une aile immense et bientôt nous vîmes s'éloigner à toute vitesse la jeune créature mi-humaine, mi-aillée, ange ou péri, poursuivant son voyage. » (Pr., p. 677-678). À propos de la thématique de la bicyclette chez Proust, renvoyons à la deuxième partie, "Le cycle d'Albertine et de Jean", des *Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement* de Marie-Agnès Barathieu (Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002, p. 121-222).

<sup>568</sup> « Le téléphone n'était pas encore à cette époque d'un usage aussi courant qu'aujourd'hui. [...] Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître, dans une clarté surnaturelle, sa grand-mère ou sa fiancée en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement. » (CG, I, 431).

<sup>569</sup> Pr., p. 541.

<sup>570</sup> Pr., p. 609.

<sup>571</sup> Pr., p. 661.

**XVI dans des peintures blanc et or ; la mode, la présence ou non d'élégantes au Bois sont les vraies dates du romancier, les vraies preuves que passent les jours.** <sup>572</sup> »

De notre côté, reconnaissons en ces descriptions des nouveautés un écho à Baudelaire : le beau est composé de deux éléments, la beauté éternelle et la beauté éphémère et historique. Le romancier écrit en matière de peinture :

**« [...] je me demandais comment, puisque tant de peintres cherchent à renouveler les portraits féminins du XVIIIe siècle où l'ingénieuse mise en scène est un prétexte aux expressions de l'attente, de la bouderie, de l'intérêt, de la rêverie, comment aucun de nos modernes Boucher ou Fragonard, ne peignit, au lieu de La Lettre, du Clavecin, etc., cette scène qui pourrait s'appeler : Devant le téléphone, et où naîtrait spontanément sur les lèvres de l'écouteuse un sourire d'autant plus vrai qu'il sait n'être pas vu.** <sup>573</sup> » <sup>574</sup>

Comme le commentaire de la *Pléiade* le note, Proust doit évoquer ici *La lettre d'amour* et *La leçon de musique* ou *La Musique* de Fragonard <sup>575</sup>. Pensons aussi à Renoir — le peintre représente souvent des femmes jouant du piano ou lisant une lettre — qui inspire le narrateur dans *Le Côté de Guermantes II* :

**« Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel [...] »** <sup>576</sup>

Lorsque le temps de Renoir est révolu, « la disparition de Montmartre et du Moulin de la Galette » l'afflige comme « la Révolution en détruisant les élégances du XVIIIe siècle aurait pu désoler un peintre de fêtes galantes <sup>577</sup> » (comme Watteau <sup>578</sup> mais aussi comme Boucher ou Fragonard). Les peintres doivent dépeindre les femmes en choisissant pour cadre de leur œuvre la vie moderne, comme Renoir s'est inspiré des mœurs parisiennes de son époque. Par ailleurs, l'expansion progressive du téléphone et de la bicyclette décrite chez Proust nous permet de dire ceci : dans *La Prisonnière*, le temps a évolué depuis *Du côté de chez Swann* qui a pour cadre historique, selon Willy Hachez, les années 1880-90 <sup>579</sup>. Selon Jean-Yves Tadié, chez Proust, les commodités

<sup>572</sup> Proust et le roman, Paris, Éditions Gallimard, 1971, nouvelle édition, 1986, p. 298.

<sup>573</sup> Pr., p. 607.

<sup>574</sup> Plus tard, comme Proust le prévoit ici, Jean Cocteau décrira une femme au téléphone — toutefois dans une pièce de théâtre (*La Voix humaine*).

<sup>575</sup> Pr., p. 1723, note 1 de la page 607.

<sup>576</sup> CG, II, I, p. 623.

<sup>577</sup> TR, p. 349.

<sup>578</sup> Voir TR, p. 1222, note 3 de la page 349.

<sup>579</sup> « La chronologie d'*A la recherche du temps perdu* et les faits historiques indiscutables », in *BSAMP*, n° 35, 1985, p. 363-374.

modernes étaient des signes du temps, disons dès lors qu'elles sont des signes de l'évolution du temps. C'est pourquoi Proust s'attache à la présentation de la modernité de l'époque où se déroule *La Prisonnière*. Ce qui montre le côté éphémère et historique du beau, c'est le temps écoulé.

### L'orchestre des marchands ambulants

Pour mettre en contraste le temps actuel et le temps passé, Proust grave des traces du passé en plein Paris moderne. Examinons d'abord les cris des petits marchands ambulants, à cet égard, Marie-Claire Bancquart note que « les uns renvoyant l'auditeur à des siècles passés, les autres vifs et sans âge, ils font partie de ces constellations du grand monde ou celle de l'amour.<sup>580</sup> » Si Marie-Claire Bancquart note que les cris sont « vifs et sans âge », c'est qu'ils sont rapprochés de la musique de *Boris Godounov* de Moussorgski et de *Pelléas et Mélisande* de Debussy<sup>581</sup>. Marie-Claire Bancquart dégage une coïncidence entre ce rapprochement et l'attachement de Vincent d'Indy et de Stravinski à la musique populaire. Par ailleurs, cette musique jouée par les marchands évoque au narrateur « la psalmodie d'un prêtre au cours d'offices<sup>582</sup> », c'est-à-dire que, malgré tout, elle garde son côté suranné :

**« Au milieu de la symphonie détonnait un "air" démodé : [...] le marchand de jouets, au mirliton duquel était attaché un pantin qu'il faisait mouvoir en tous sens, promenait d'autres pantins, et sans souci de la déclamation rituelle de Grégoire le Grand, de la déclamation réformée de Palestrina et de la déclamation lyrique des modernes, entonnait à pleine voix, partisan attardé de la pure mélodie : Allons les papas, allons les mamans, [...]<sup>583</sup> »**

Ce qui est remarquable, c'est que tous ces cris sont mêlés au tumulte urbain. Proust écrit par exemple : « le sifflet du marchand de tripes et la corne du tramway firent résonner l'air à des octaves différentes<sup>584</sup> ». Et tous ces bruits « orchestraient légèrement l'air matinal, en une "Ouverture pour un jour de fête"<sup>585</sup> ». On entend aussi le grondement des rideaux

<sup>580</sup> « Le Paris de Marcel Proust, capitale des équivalences », in *Paris "Belle Époque" par ses écrivains*, Paris, Éditions Adam Biro, 1997, p. 45.

<sup>581</sup> « [...] l'appel que [les marchands ambulants] lançaient aux petites maisons voisines n'avait, à de rares exceptions près, rien d'une chanson. Il en différait autant que la déclamation — à peine colorée par des variations insensibles — de *Boris Godounov* et de *Pelléas* [...] » (*Pr.*, p. 623).

<sup>582</sup> *Pr.*, p. 623.

<sup>583</sup> *Pr.*, p. 644. Également : « Sans irrévérence, comme le peuple pieux du Moyen Âge, sur le parvis même de l'église jouait les farces et les soties, c'est à ce "dicere" que fait penser le marchand de chiffons, quand, après avoir traîné sur les mots, il dit la dernière syllabe avec une brusquerie digne de l'accentuation réglée par le grand pape du VII<sup>e</sup> siècle [...] » (*ibid.*, p. 634).

<sup>584</sup> *Pr.*, p. 643.

<sup>585</sup> *Pr.*, p. 623.

de fer mêlé à cette symphonie :

**« Les rideaux de fer du boulanger, du crémier, lesquels s'étaient hier soir abaissés [...] se levaient maintenant [...]. Ce bruit du rideau de fer qu'on lève eût peut-être été mon seul plaisir dans un quartier différent. Dans celui-ci cent autres faisaient ma joie, desquels je n'aurais pas voulu perdre un seul en restant trop tard endormi. <sup>586</sup> »**

Comme il est symbolisé par la tour Eiffel, le fer est, avec le verre, un matériau qui marque la modernité. Pour cette raison, le narrateur dit que le bruit des rideaux de fer sera écouté dans tous les quartiers parisiens. À la différence de ce grondement métallique, les bruits des marchands ambulants ne sont entendus que dans le vieux quartier où se trouve « le noble hôtel de Guermantes » ; le narrateur se souvient que de même, jadis, les cathédrales « eurent non loin de leur portail [...] divers petits métiers ». Cette alliance entre aristocratie et peuple évoque pour lui « la France ecclésiastique d'autrefois. <sup>587</sup> »

Pourtant, les marchands ambulants sont en train de disparaître de la capitale :

**« [...] il me semblait que, si jamais je devais quitter ce quartier aristocratique — à moins que ce ne fût pour un tout à fait populaire — les rues et les boulevards du centre (où la fruiterie, la poissonnerie, etc. stabilisées dans de grandes maisons d'alimentation, rendaient inutiles les cris des marchands qui n'eussent pas, du reste, réussi à se faire entendre) me sembleraient bien mornes, bien inhabitables, dépouillés, décaféinés de toutes ces litanies des petits métiers et des ambulantes mangeailles, privés de l'orchestre qui venait me charmer dès le matin. <sup>588</sup> »**

Notons qu'au début du *Côté de Guermantes*, le narrateur a quitté le quartier typiquement haussmannien pour s'installer dans une aile de l'hôtel de Guermantes. Dans ce quartier, la nouveauté et l'antiquité coexistent. Par ailleurs, nous pouvons dire que l'esthétique du narrateur a mûri en comparaison de l'époque du *Côté de Guermantes*, car il est devenu, en empruntant son itinéraire artistique, sensible à l'aspect suranné de Paris.

Si le quartier noble ne perd pas son côté ancien, la duchesse de Guermantes, elle, transporte la vieille France en pleine ville moderne. Pour cette raison, elle ne cesse de charmer le narrateur, bien que ce dernier se soit déjà complètement réveillé du rêve qu'il s'était forgé à travers le nom « Guermantes » :

**« Je savais très bien que [...] le nom de duchesse de Guermantes ne signifiait rien maintenant qu'il n'y a plus de duchés ni de principautés, mais j'avais adopté un autre point de vue dans ma façon de jouir des êtres et des pays. Tous les châteaux des terres dont elle était duchesse, princesse, vicomtesse, cette dame en fourrure bravant le mauvais temps me semblait les porter avec elle, comme les personnages sculptés au linteau d'un portail tiennent dans leur main la cathédrale qu'ils ont construite, ou la cité qu'ils ont défendue. <sup>589</sup> »**

<sup>586</sup> *Idem.*

<sup>587</sup> *Idem.*

<sup>588</sup> *Pr., p. 643.*

<sup>589</sup> *Pr., p. 540. C'est nous qui soulignons.*

Notamment, son vocabulaire, comme celui de Françoise<sup>590</sup>, est comme tiré d'« un livre écrit en langage d'autrefois », ainsi, le narrateur goûte dans la conversation avec la duchesse « cette grâce française si pure qu'on ne trouve plus, ni dans le parler, ni dans les écrits du temps présent.<sup>591</sup> » En résumé, sa façon de prononcer est « un vrai musée d'histoire de France par la conversation<sup>592</sup> ». Le charme de Mme de Guermantes se retrouve dans *La Prisonnière* dans la mesure où elle parle comme les Français d'autrefois. Le pouvoir d'évocation que la robe de Fortuny possède ne diffère pas de celui de la duchesse. Cette dernière transporte « les châteaux des terres dont elle était duchesse, princesse, vicomtesse » à Paris, de même, « le surgissement parcellaire et survivant des étoffes des dogaresse » fait renaître « tout [ce qui] avait péri » de la Venise de jadis<sup>593</sup>. C'est grâce à cette force évocatrice que les traces du passé se distinguent de la modernité. Tandis que la vie quotidienne du narrateur se déroule au sein de la ville moderne, ses rêves laissent s'insinuer la campagne et le temps passé.

### L'absence de la nature

#### Le Bois, la nature artificielle ou le jardin public

À la fin de *Du côté de chez Swann* III, pour le narrateur adolescent, admirateur d'Odette, le bois de Boulogne se présente tout d'abord comme un jardin d'acclimatation, puis, au fur et à mesure, comme le cadre théâtral de l'apparition de Mme Swann dans l'allée des Acacias. En ce sens, le Bois est « le Jardin des femmes » et, « comme l'allée de Myrtes de L'Énéide », « l'allée des Acacias était fréquentée par les Beautés célèbres.<sup>594</sup> »

Quelques pages plus tard — ici l'écart entre le souvenir et la réalité est mis en question —, le narrateur décrit de nouveau la nature du Bois : saisi par le souvenir de Mme Swann, il traverse le Bois en automne 1913<sup>595</sup>. Proust commence le texte en résumant dans une certaine mesure ce qu'il a déjà écrit : « Cette complexité du bois de Boulogne qui en fait un lieu factice et, dans le sens zoologique ou mythologique du mot, un Jardin, je l'ai retrouvée cette année<sup>596</sup> ». Le narrateur retrouve ainsi le charme du

---

<sup>590</sup> *Pr.*, p. 544. Pourtant, le vocabulaire de la bonne commence à changer sous l'influence de sa fille : « L'influence de sa fille commençait à altérer un peu le vocabulaire de Françoise. Ainsi perdent leur pureté toutes les langues par l'adjonction de termes nouveaux. » (*Pr.*, p. 660).

<sup>591</sup> *Pr.*, p. 543.

<sup>592</sup> *Pr.*, p. 545. Le narrateur cite l'expression de Mme Daudet pour décrire le charme mélancolique de la conversation d'Oriane : « l'âpre saveur des crêpes de blé noir cuites sur un feu d'ajoncs. » (*Pr.*, p. 546).

<sup>593</sup> *Pr.*, p. 871-872.

<sup>594</sup> *CS, III*, p. 410

<sup>595</sup> Si l'on tient compte de la phrase citée ensuite et de la date de la publication du volume (le 14 novembre 1913), on peut en déduire que le romancier situe cette promenade au Bois en novembre 1913.

Bois tel qu'il lui apparaissait jadis. Le romancier souligne ensuite en particulier l'aspect « factice » du Bois :

**« Et le bois avait l'aspect provisoire et factice d'une pépinière ou d'un parc, où soit dans un intérêt botanique, soit pour la préparation d'une fête, on vient d'installer, au milieu des arbres de sorte commune qui n'ont pas encore été déplantés, deux ou trois espèces précieuses aux feuillages fantastiques [...]. Par moments apparaissait quelque construction inutile, une fausse grotte, un moulin [...]. On sentait que le Bois n'était pas qu'un bois, qu'il répondait à une destination étrangère à la vie de ses arbres, l'exaltation que j'éprouvais n'était pas causée que par l'admiration de l'automne, mais par un désir. <sup>597</sup> »**

Ce texte montre le vrai caractère du charme du Bois, ce n'est pas un bois naturel mais artificiel, un simulacre (même la vraie « lumière du soleil » se présente comme « artificielle <sup>598</sup> »). Malgré son nom, le Bois est en réalité un jardin public. Cela s'avère historiquement correct : Napoléon III ordonna à l'architecte Alphand d'aménager au Bois un parc à l'anglaise et ainsi ce dernier créa des lacs et traça quatre-vingt-quinze kilomètres de routes nouvelles <sup>599</sup>. Le charme du Bois réside dans cette artificialité.

Le caractère factice n'est pas sans rapport avec la fonction primordiale du Bois chez Proust : « une destination étrangère à la vie de ses arbres » n'est pas autre chose que la vie mondaine ou demi-mondaine. Odette le compte parmi « les endroits chics » : « le dimanche matin l'avenue de l'Impératrice, à cinq heures le tour du Lac, le jeudi l'Éden Théâtre, le vendredi l'Hippodrome, les bals... <sup>600</sup> ». Selon la note de la Pléiade, l'avenue de l'Impératrice fut appelée après la chute du Second Empire avenue du Bois-de-Boulogne ou simplement avenue du Bois <sup>601</sup> (elle est actuellement l'avenue Foch). Il va sans dire que le « Lac » désigne celui qu'Alphand a fait creuser dans le Bois <sup>602</sup>. Ces paroles traduisent qu'aux yeux d'une « cocotte » comme Odette, le Bois est un

<sup>596</sup> CS, III, p. 414.

<sup>597</sup> CS, III, p. 415-416.

<sup>598</sup> CS, III, p. 415.

<sup>599</sup> Henry Raczymov, *Le Paris littéraire et intime de Marcel Proust*, Paris, Éditions Parigramme, 1997, p. 91. Il nous semble significatif que l'autre parc parisien mentionné dans la *Recherche*, les Buttes-Chaumont est également créé par Alphand. Dans *La Prisonnière*, il joue un rôle d'autant plus important qu'Albertine y fait une promenade dans le but — le narrateur l'imagine — de se livrer au plaisir lesbien. Ajoutons que, selon Mme Bontemps, sa nièce allait aux Buttes-Chaumont avec Andrée tous les jours trois ans avant l'époque où le récit de *La Prisonnière* se déroule (*Pr.*, p. 890).

<sup>600</sup> CS, II, p. 239.

<sup>601</sup> Une variante montre que Proust a écrit d'abord « l'avenue du Bois » au lieu de « l'avenue de l'Impératrice » (CS, II, p. 1212, la variante a de la page 239).

<sup>602</sup> En revanche, l'Éden fut situé rue Bourdreau, dans le neuvième arrondissement. Quant à l'Hippodrome, il se trouvait entre l'avenue de l'Alma et l'Avenue Marceau de 1875 à 1892, aux Champs-Élysées, non dans le Bois (CS, II, p. 1212, la note 1 de la page 239).

lieu où les hommes et les femmes échangent des regards à la fois furtifs et significatifs. Le narrateur l'observe : « Parfois pourtant quand elle s'était retournée pour appeler son lévrier, elle jetait imperceptiblement un regard circulaire autour d'elle.<sup>603</sup> » Quant au narrateur jeune, il désire s'y livrer au plaisir que des filles inconnues pourraient lui donner s'il pouvait quitter Albertine. Toujours dans le Bois, il prend conscience qu'il oublie Albertine pour la première fois depuis sa mort, tandis qu'il se sent attiré par des jeunes filles, notamment par celle qu'il prend à tort pour Mlle d'Éporcheville (il s'agit en réalité de Gilberte, appelée désormais Mlle de Forcheville depuis le remariage de sa mère<sup>604</sup>).

Néanmoins, à peine la nuit tombe-t-elle que la nature détrône la beauté essentiellement factice du Bois. À la fin de Du côté de chez Swann, le « désir » de retrouver les femmes élégantes, représentées par Odette qu'il ne pouvait s'empêcher d'adorer dans son adolescence, le conduit vers l'allée des Acacias. Mais il ne retrouve plus les femmes élégantes telles qu'elles s'habillaient dans le passé, puisque la mode a changé. Au lieu de victorias, on se sert d'automobiles pour se promener. Le « Jardin des femmes » se transforme en jardin des Dieux morts<sup>605</sup>. De même, les femmes qui lui semblaient élégantes se métamorphosent en spectres, « ombres terribles de ce qu'elles avaient été, errant, cherchant désespérément on ne sait quoi dans les bosquets virgiliens<sup>606</sup> ». Cette déception provoque la transformation de cet éden en un bois quelconque avec la tombée de la nuit :

**« Le soleil s'était caché. La nature recommençait à régner sur le Bois d'où s'était envolée l'idée qu'il était le Jardin élyséen de la Femme ; au-dessus du moulin factice le vrai ciel était gris ; le vent ridait le Grand Lac de petites vaguelettes, comme un lac ; de gros oiseaux parcouraient rapidement le Bois, comme un bois, et poussant des cris aigus se posaient l'un après l'autre sur les grands chênes qui sous leur couronne druidique et avec une majesté dodonéenne semblaient proclamer le vide inhumain de la forêt désaffectée, [...]»<sup>607</sup> »**

Ici, il est frappant que le narrateur oppose l'artifice et la nature. La réalité l'emporte sur l'illusion selon laquelle le Bois est le « Jardin des femmes », cette victoire de la nature sur l'artifice résulte de l'obscurité nocturne. La transformation chagrine le narrateur tout en lui faisant comprendre que la réalité diffère de l'image du passé qu'il conserve dans sa mémoire.

Cependant, quand il s'agit d'un désir charnel, les ténèbres se présentent plutôt

---

<sup>603</sup> CS, III, p. 412. Ce caractère demi-mondain du Bois se révèle prouvé également du point de vue biographique. Henri Raczymow écrit : « Le bois de Boulogne, c'est d'abord l'endroit que fréquente l'oncle Louis qui s'y promène dans sa voiture, arpentant l'allée des Acacias, lieu de prédilection des demi-mondaines. Marcel n'est pas insensible aux belles dames que fréquente son oncle ; demi-mondaines ou courtisanes parfois célèbres [...] » (*Le Paris littéraire et intime de Marcel Proust, op. cit.*, p. 92).

<sup>604</sup> AD, II, p. 139-143.

<sup>605</sup> CS, III, p. 417.

<sup>606</sup> *Idem.*

<sup>607</sup> CS, III, p. 419.

comme bénéfiques : par exemple, Swann emmène « sa » jeune ouvrière au Bois<sup>608</sup>. Par ailleurs, Odette avoue à Swann s'être livrée au plaisir lesbien derrière un petit rocher dans l'île<sup>609</sup>. En outre, en organisant un dîner avec Mme de Stermaria dans l'île du Bois pour la séduire, le narrateur affirme :

**« Sans doute déjà bien avant d'avoir reçu la lettre de Saint-Loup, et quand il ne s'agissait pas encore de Mme de Stermaria, l'île du Bois m'avait semblé faite pour le plaisir parce que je m'étais trouvé aller y goûter la tristesse de n'en avoir aucun à y abriter. C'est aux bords du lac qui conduisent à cette île et le long desquels, dans les dernières semaines de l'été, vont se promener les Parisiennes qui ne sont pas encore parties, que, ne sachant plus où la retrouver, et si même elle n'a pas déjà quitté Paris, on erre avec l'espoir de voir passer la jeune fille dont on est tombé amoureux dans le dernier bal de l'année, qu'on ne pourra plus retrouver dans aucune soirée avant le printemps suivant. »<sup>610</sup>**

Ainsi, ce bois « artificiel », ce « royaume romanesque », peut donner une illusion exquise au chasseur d'amours qu'est le narrateur : ce dernier rêve de « posséder » Mme de Stermaria, une bretonne, dans le lac du Bois aux bords duquel il peut y avoir du brouillard comme dans une île de Bretagne<sup>611</sup>. Le Bois se présente ainsi comme un lieu de rendez-vous où l'on peut goûter certains plaisirs interdits aux enfants... Le bois urbanisé, si l'on peut dire, fournit l'occasion de profiter de l'obscurité que la capitale a perdue.

### La disparition de l'obscurité et le clair de lune

Il nous semble que Proust était sensible à la disparition des ténèbres à Paris. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* I, Proust montre que Paris connaissait l'obscurité dans un passé récent, c'est-à-dire à l'époque où ses rues ne se munissaient pas d'éclairages électriques :

**« Dans ce quartier [où habitaient les Swann], considéré alors comme éloigné, d'un Paris plus sombre qu'aujourd'hui, et qui, même dans le centre, n'avait pas d'électricité sur la voie publique et bien peu dans les maisons, les lampes d'un salon situé au rez-de-chaussée ou à un entresol très bas [...] suffisaient à**

<sup>608</sup> CS, II, p. 223. Par ailleurs, l'exclusion de Swann du clan des Verdurin s'opère au restaurant dans l'île des Cygnes du Bois (CS, II, p. 279-280).

<sup>609</sup> CS, II, p. 359 : « Mais je ne sais pas, moi, je crois que c'était au Bois un soir où tu es venu nous retrouver dans l'île. Tu avais dîné chez la princesse des Laumes », dit-elle, heureuse de fournir un détail précis qui attestait sa véracité. « À une table voisine il y avait une femme que je n'avais pas vue depuis très longtemps. Elle m'a dit : 'Venez donc derrière le petit rocher voir l'effet du clair de lune sur l'eau.' D'abord j'ai bâillé et j'ai répondu : 'Non, je suis fatiguée et je suis bien ici.' Elle a assuré qu'il n'y avait jamais eu un clair de lune pareil. Je lui ai dit : 'Cette blague !' ; je savais bien où elle voulait en venir. » Le narrateur amoureux d'Albertine commenterait ces paroles d'Odette de la manière suivante : « Et puis [Albertine] a eu cette terrible intonation dédaigneuse : "Je lui ai dit non, catégoriquement", qui se retrouve dans toutes les classes de la société quand une femme ment. » (Pr., p. 604).

<sup>610</sup> CG, II, II, p. 679. C'est Saint-Loup qui conseille au narrateur d'inviter Mme de Stermaria en cabinet particulier dans un restaurant du Bois (CG, II, II, p. 645).

<sup>611</sup> CG, II, II, p. 680.

***illuminer la rue et à faire lever les yeux au passant [...] <sup>612</sup> »***

Cette remarque fait pendant aux paroles de Swann, trouvées quelques dizaines de pages plus tôt, selon lesquelles la capitale est si bien équipée de réverbères que la lune illumine les monuments parisiens sans y ajouter son charme authentique <sup>613</sup>. Cette disparition des ténèbres à Paris décrite deux fois dans ce volume résulte évidemment d'une circonstance historique : au XIXe siècle, d'abord le bec de gaz, ensuite l'électricité, ont réussi à dissiper l'obscurité de la ville. Le Paris proustien est une ville en voie d'urbanisation dont les ténèbres sont absentes.

Selon Proust, de quels charmes ces réverbères privent-ils Paris ? Swann répond : le clair de lune. Celui-ci est pourtant restitué par le Bois : le charme du Bois lié au désir charnel émane de la clarté lunaire comme Swann le raconte au narrateur en songeant mélancoliquement à son ancien amour pour Odette <sup>614</sup>. Charlus, lui aussi, y est sensible, en essayant de séduire le jeune narrateur. Il déclare :

***« [...] voici un arc-en-ciel de Turner qui commence à briller entre ces deux Rembrandt, en signe de notre réconciliation. [...] Ah ! ce serait agréable de regarder ce “clair de lune bleu” au Bois avec quelqu'un comme vous [...] <sup>615</sup> »***

Même au crépuscule, aux alentours du Bois, le narrateur apprécie le clair de lune. En sortant du Bois en voiture pour rentrer à la maison avec Albertine, il voit la lune dans le ciel parisien :

***« À peine sortis [du] couvert [des arbres d'hiver] assombri, nous retrouvâmes, pour sortir du Bois, le plein jour, [...] quand, quelques instants seulement après, au moment où notre voiture approchait de l'Arc de Triomphe, ce fut avec un brusque mouvement de surprise et d'effroi que j'aperçus au-dessus de Paris la lune pleine et prématurée comme le cadran d'une horloge arrêtée qui nous fait croire qu'on s'est mis en retard. <sup>616</sup> »***

Ce qui nous intéresse, c'est que cette apparition de la lune autour de l'Arc de Triomphe se répète à la fin du volume. Cette fois-ci, la scène se passe vers la porte Maillot : « la bordure bleu pâle » de l'astre de la nuit — comme la clarté lunaire que Charlus a décrite au narrateur — s'élève au bord des toits des monuments parisiens. L'évocation de la lune s'accompagne ici du désir pour les femmes inconnues à la différence du texte que nous venons de citer : « Je n'osai [dire à Albertine] que j'en aurais mieux joui si j'avais été tout

<sup>612</sup> JF, I, p. 581-582

<sup>613</sup> JF, I, p. 523.

<sup>614</sup> En comparant la sonate de Vinteuil au clair de lune, il fait éloge du Bois et de la plage éclairée par la lune et ajoute : « À Paris, c'est le contraire ; c'est tout au plus si on remarque ces lueurs insolites sur les monuments, ce ciel éclairé comme par un incendie sans couleur et sans danger, cette espèce d'immense fait divers deviné. » (JF, I, p. 523).

<sup>615</sup> CG, II, II, p. 850-851. Peut-être Charlus pense-t-il au poème « Clair de lune bleu » de Victor Hugo. À cet égard, renvoyons aux pages 909-910 de *La Prisonnière*. Par ailleurs, Philippe Boyer démontre que le nom de Turner fonctionne comme un signe de l'homosexualité chez Proust (*Le Petit pan de mur jaune. Sur Proust, op. cit., p. 55-66*).

<sup>616</sup> Pr., p. 680.

seul ou à la recherche d'une inconnue.<sup>617</sup> »

Il nous semble que, dans ces deux descriptions de la lune, notamment dans la deuxième, Proust accorde plus d'importance à la lumière projetée par cet astre sur les monuments parisiens, qu'à l'astre en lui-même. Swann a dit au narrateur adolescent qu'à Paris, le rayon lunaire n'était que « lueurs insolites » illuminant les monuments parisiens et que le ciel est brûlé par la lune sans pourtant connaître ni « danger » ni « couleur ». Justement ces « lueurs insolites » qui projettent leurs reflets sur les monuments enchantent le narrateur<sup>618</sup>.

Cette transfiguration par le clair de lune de la ville modernisée qu'est Paris en un « dessin » d'« une ville détruite<sup>619</sup> » montre que l'alliance entre le paysage urbain et la nature engendre la beauté. Plutôt que d'une alliance, peut-être faudrait-il parler de l'irruption d'un élément de la nature dans le milieu urbain ? En effet, « même dans les rues », il arrive au narrateur « de recueillir la pureté naturelle d'un rayon de lune au milieu des lumières artificielles de Paris<sup>620</sup> ». La lumière naturelle s'infiltré au sein de la lumière factice. Nous avons dit que les traces du passé étaient décrites comme emboîtées en pleine ville moderne, la nature elle aussi pénètre dans la capitale d'une façon inattendue.

Disons ainsi que le narrateur ne déplore pourtant ni la disparition progressive de la nature ni celle de l'aspect historique, mais qu'il éprouve un plaisir en retrouvant les traces de la nature, comme les traces du passé, infiltrées au milieu des environnements urbains. Après la mort d'Albertine, en allant au Bois un dimanche de Toussaint, le narrateur affirme que l'absence d'Albertine rend ce dimanche plus beau que les autres journées, « parce que ce qui n'y était plus, ce qui en avait été arraché, y restait imprimé comme en creux.<sup>621</sup> » Il en va de même de la nature et du passé : leur absence est comblée par leurs traces imprimées sur la ville. Dans cette gravure, réside, chez Proust, la beauté du paysage urbain.

Pourtant, un autre thème se révèle ici : celui des ruines. La clarté lunaire transfigure la capitale en ruines dans l'imagination du narrateur. Cette destruction de la ville par l'éclairage nocturne se retrouve avec plus d'intensité dans la partie consacrée à la Grande Guerre. C'est ce que nous allons aborder à présent.

## Paris en ruines

---

<sup>617</sup> *Pr.*, p. 909. Cette phrase montre par excellence que la clarté lunaire suscite chez le narrateur le désir charnel.

<sup>618</sup> Le thème de la lune qui éclaire les monuments est en effet cher à Proust comme la lune qui illumine les Palais donnant sur la place de la Concorde (*JF*, I, p. 480, déjà cité).

<sup>619</sup> *Pr.*, p. 909.

<sup>620</sup> *AD*, I, p. 63-64.

<sup>621</sup> *AD*, II, p. 139.

### Perpétuel renouvellement, perpétuelle destruction

Nous avons essayé de mettre en lumière les fonctions des images des ruines chez Proust. Consacrons-nous maintenant à la thématique du Paris en ruines dans la *Recherche*.

Tout d'abord, il est pertinent de noter le contexte historique : Proust n'est pas le seul à décrire Paris comme une ville moderne sans aspect historique. Aux yeux de certains artistes de la seconde moitié du XIXe siècle, la capitale se présente également comme une ville dépourvue d'épaisseur historique. Si Ruskin s'oppose à la restauration des monuments, dont Viollet-le-Duc prend l'initiative, c'est qu'il considère que la belle architecture est celle qui « rend historique l'architecture de son époque <sup>622</sup> » ; dans ce contexte, un bâtiment n'a pas de sens sans fonction mnémonique, il doit évoquer le passé. C'est pourquoi la construction de fer et de verre, « démontable, répétitive, polyvalente et perpétuellement renouvelable <sup>623</sup> » lui déplaît. En effet, quelques monuments métalliques édifiés au XIXe siècle ne jouissent pas d'une vie durable. Par exemple, les halls d'exposition, notamment ceux des Expositions universelles, qu'on a mis des années à bâtir, sont détruits au bout de quelques mois, après que l'Exposition se soit déroulée. Giovanni Macchia écrit au sujet des quatre locomotives placées à l'entrée de l'Exposition de 1855 et conclut : « Semblables à de grands taureaux ou à de majestueux sphinx égyptiens, elles ne veillaient plus sur des temples, mais sur les grands panthéons de l'industrie. <sup>624</sup> » Les temps modernes s'articulent autour de cette perpétuelle rénovation en faveur du développement industriel. C'est pourquoi Proust écrit, en comparant les gares aux « ateliers vitrés » :

**« Saint-Lazare [...] déployait au-dessus de la ville éventrée un de ces immense ciels crus et gros de menaces amoncelées de drame, pareils à certains ciels, d'une modernité presque parisienne, de Mantegna ou de Véronèse, et sous lequel ne pouvait s'accomplir que quelque acte terrible et solennel comme un départ en chemin de fer ou l'érection de la Croix. <sup>625</sup> »**

Le narrateur observe que « les modes changent étant nées elles-mêmes du besoin de changement <sup>626</sup> ». Il détaille le changement de la nouveauté dans son roman : nous avons vu que le narrateur s'habitue au téléphone qui l'a émerveillé dans *Le Côté de Guermantes I* ; l'utilisation de la bicyclette, destinée uniquement à la bourgeoisie dans *À*

<sup>622</sup> *Les Sept lampes de l'architecture*, traduction de l'anglais, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980, p. 188.

<sup>623</sup> *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle, op. cit.*, p. 59.

<sup>624</sup> *Paris en ruines, op. cit.*, p. 395. Même les constructions de fer collectives qui échappent à cette démolition prématurée ont disparu après un siècle : les grands arcs mauresques et les minarets du palais du Trocadéro, cité par Proust, ou encore les passerelles métalliques de Passy (*idem*).

<sup>625</sup> *JF, II, p. 6. C'est ici la séparation d'avec la mère lors du départ vers Balbec qui motive la connotation dramatique de cette description par le narrateur.*

<sup>626</sup> *JF, I, p. 425.*

*l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, est répandue dans *La Prisonnière* dans les milieux plus modestes. Ce « besoin de changement » caractérise le temps industriel qu'est l'époque moderne, comme Philippe Hamon le souligne :

**« [...] c'est l'industrie et la mode qui, en multipliant à un rythme accéléré les "nouveau-tés", fournissent [l'univers], plus que l'Histoire et le patrimoine, en spectacles toujours renouvelés. Le magasin et le magazine remplacent l'Histoire et l'historien, le memento du catalogue la mémoire du visiteur [...] »<sup>627</sup>**

Certes, comme Paris, « Rome avait été détruite à plusieurs reprises, reconstituée et rénovée, s'alimentant pour ainsi dire d'une vigueur antique pour opérer de nouvelles créations. <sup>628</sup> » Pourtant, la marche de l'histoire depuis le XIXe siècle montre que ce renouvellement de la ville se présente désormais comme le seul but jamais atteint de l'activité humaine (puisque le renouvellement doit être sans cesse renouvelé) et que les débris disparaissent immédiatement en faveur des nouvelles constructions ; par conséquent, selon certains écrivains, la capitale française ne revêtra plus jamais une majesté historique telle celle que la capitale italienne possède, à moins que l'on ne se libère de ce culte du progrès. Ainsi, Paris devient un lieu dépourvu d'épaisseur historique, non un lieu de mémoire.

Or, pour certains écrivains, ce développement industriel qui renouvelle l'apparence de la capitale la détruit simultanément. Il n'est plus question d'architecture, mais de tous les objets qui décorent la ville. En analysant le fétichisme pour les nouveautés, typique au temps capitaliste, Walter Benjamin écrit en 1935 :

**« Le développement des forces productives avait ruiné les idéaux du [XIXe siècle], bien avant que ne s'écroulent les monuments qui les représentaient. [...] nous commençons à découvrir, avant même leur effondrement, que les monuments de la bourgeoisie sont des ruines. »<sup>629</sup>**

Certes, cette remarque doit son aspect eschatologique à l'époque de sa rédaction : durant la montée du nazisme. Mais elle nous semble très significative pour comprendre le thème des ruines de Paris chez Proust ; car l'industrie a besoin de renouveler la nouveauté, et celle-ci nécessite la destruction de la nouveauté d'hier, si insignifiante soit-elle. Il est dès lors clair que le perpétuel renouvellement désigne en réalité la perpétuelle destruction. Les ruines invisibles s'amoncellent sans cesse sur les ruines de Paris.

La *Recherche* n'est pas sans rapport avec cette vision de la modernité. L'image du Paris en ruines traduit ce perpétuel renouvellement à l'époque industrielle comme nous allons maintenant le montrer.

## Le panorama des monuments parisiens

---

<sup>627</sup> *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle, op. cit., p. 70. Ici, le critique confronte le « touriste-antiquaire romantique » qui parcourt « l'univers », comme Nerval, Chateaubriand ou Lamartine, et le visiteur de l'Exposition universelle : « L'univers vient à lui plus qu'il ne va pas à l'univers. » (Idem).*

<sup>628</sup> *Paris en ruines, op. cit., p. 377.*

<sup>629</sup> *« Paris, capitale du XIXe siècle », in Œuvres, op. cit., t. III, p. 66.*

Qu'apporte l'image de la ruine au Paris proustien appartenant à cette époque où la ville est privée d'épaisseur historique ? Pour le savoir, il est pertinent de citer un texte de *La Prisonnière* que nous avons survolé plus haut. Il apparaîtra que cette opération sert à assigner à la capitale qui en est dépourvue la beauté particulière de ce qui est ancien et historique :

**« Notre voiture passa la porte Maillot pour rentrer. Aux monuments de Paris s'était substitué, pur, linéaire, sans épaisseur, le dessin des monuments de Paris, comme on eût fait pour une ville détruite dont on eût voulu relever l'image ; mais au bord de celle-ci s'élevait avec une telle douceur la bordure bleu pâle sur laquelle elle se détachait que les yeux altérés cherchaient partout encore un peu de cette nuance délicieuse qui leur était trop avarement mesurée : il y avait clair de lune. <sup>630</sup> »**

De la porte Maillot qui domine Paris, on voit le panorama de la ville. Nous sommes tentés de subodorer que de là le narrateur regarde les Champs-Élysées, de l'Arc de Triomphe au Louvre, et Notre-Dame plus loin en direction de l'est : l'histoire entière de la capitale française pendant des siècles et sa gloire (mais laquelle ? napoléonienne ?) au XIXe siècle. Or, comme chacun de ces monuments a perdu son volume dans l'obscurité, leur ensemble n'est plus qu'une ligne monotone, la vision de Paris se présente comme plate et homogène : le dessin d'une ville détruite. Pourquoi Proust compare-t-il la capitale tellement animée aux vestiges de monuments ruinés ? Pour répondre à cette question, il est pertinent d'abord d'esquisser l'histoire de Paris, en particulier celle du XIXe siècle.

La capitale n'est pas aussi vieille que Rome à moins que l'on ne remonte à sa naissance mythique — Lutèce dérive de Lotus et Paris d'Isis, Hugo est d'ailleurs ravi de trouver une parenté de la ville française avec l'Antiquité égyptienne <sup>631</sup>. C'est au début du VIe siècle — durant la période des dynasties mérovingiennes — que Clovis la choisit comme capitale du royaume des Francs. Dès lors, elle connut des guerres, civiles ou internationales. En nous en tenant à l'histoire moderne — dans le sens traditionnel du terme — nous comprenons que la ville de Paris fut toujours agitée : par exemple, à la fin du règne de Louis XIV, Paris traversa une période désastreuse à cause de l'augmentation des impôts, de plusieurs années de disette, de froids rigoureux, comme Saint-Simon et Mme de Sévigné en témoignent dans leurs œuvres. C'est à la Bastille que la Révolution fut déclenchée, puis, Napoléon joua un grand rôle dans la structure de Paris telle que nous la connaissons. Alfred Fierro dans *l'Histoire et dictionnaire de Paris* cite un livre sur Paris sous le Directoire publié au début du XXe siècle par Albert Vandal. Selon ce dernier, la ville de Paris à cette période ressemblait à un « amalgame confus de laideurs et de beautés, germes poussant sur les débris » comme si elle avait été détruite durant la Terreur. Aussi faut-il transformer la capitale :

**« Si [un étranger] arrive par l'ouest, les Champs-Élysées, plus animés qu'autrefois, quoique d'aspect encore forestier, le conduisent au plus bel aspect que présente une capitale. Le Directoire avait voulu que la place de la Concorde, la sanglante place de la Révolution, entourée désormais d'édifices et de jardins**

<sup>630</sup> Pr., p. 909.

<sup>631</sup> Voir Giovanni Macchia, *Paris en ruines*, op. cit., p. 394.

**réparés, mît au-devant de Paris un imposant parvis. “Le pont, les Tuileries, les Champs-Élysées, les quais, le Palais-Bourbon, forment un ensemble fort remarquable.”**<sup>632</sup> »<sup>633</sup>

C'est ainsi que le nouveau Paris fut créé, superposé à l'ancien. L'Obélisque de la Concorde et l'Arc de Triomphe de l'Étoile : voilà des monuments représentatifs du nouveau Paris napoléonien, une imitation de telle cité antique (égyptienne ou romaine), bien qu'ils n'aient été inaugurés qu'en 1836, c'est-à-dire sous la Restauration. Des monuments plus anciens, les palais de Gabriel, bâtis au XVIII<sup>e</sup> siècle, les Tuileries, au XVI<sup>e</sup> siècle et le Louvre (qui existait déjà au XIII<sup>e</sup> siècle, fut démoli partiellement au XVI<sup>e</sup> siècle et devint tel qu'il est aujourd'hui au XVII<sup>e</sup> siècle), se situent autour de la place de la Concorde, en son centre se tient l'Obélisque. Celle-ci est reliée à l'Arc de Triomphe par les Champs-Élysées. Cette avenue, aménagée dès la Restauration<sup>634</sup>, se présente ainsi comme une voie glorieuse du Paris du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il faut noter simultanément que la France connut des changements de rythme vertigineux dans le régime politique durant le XIX<sup>e</sup> siècle. En même temps, la révolution industrielle se déroula à une grande vitesse. Certes, du Second Empire à la troisième République, la capitale prospéra comme centre du monde (pour Benjamin elle fut la capitale du monde au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>635</sup>). Cet essor s'établit sur un nouveau Paris qu'Hausmann, le préfet de la Seine, avait construit en démolissant le vieux Paris sous le règne de Napoléon III et qui fut détruit à son tour, au moins partiellement, pendant la guerre franco-allemande en 1870 et la Commune de Paris en 1871. Comme les barricades lors de la révolution de juillet, décrites chez Hugo, celles de la Commune apportèrent des dévastations considérables : le palais des Tuileries fut détruit, le Louvre perdit une partie de ses murs<sup>636</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle fut donc un siècle de destructions pour Paris, tantôt en faveur du développement technologique tantôt pour la cause révolutionnaire. Proust naquit pendant cette période agitée et il vécut la troisième République. Dans son roman, ignorant ces deux événements destructeurs qui marquent un tournant de l'histoire, il dépeint donc la capitale comme une ville moderne et exclut les événements sombres qui se sont déroulés juste avant sa naissance. Pourtant, il nous semble qu'il y fait allusion en employant l'expression « une ville détruite<sup>637</sup> » dans le passage cité plus tôt. Dans la partie qui se passe pendant la guerre, il compare le Paris

<sup>632</sup> Albert Vandal, *L'Avènement de Bonaparte, Paris, Plon-Nourrit, 2 vol., 1902-1903, t. I, p. 446.*

<sup>633</sup> Ces lignes d'Albert Vandal sont citées dans *l'Histoire et dictionnaire de Paris, par Alfred Fierro, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 139.*

<sup>634</sup> Voir Alfred Fierro, *Histoire et dictionnaire de Paris, op. cit.*, p. 294.

<sup>635</sup> Nous faisons bien sûr allusions à « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » (*op. cit.*). Pierre Daix souligne à propos de l'histoire de la réception de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle : « [...] il saute aux yeux que la réussite unique de la France a tenu à la rencontre entre une histoire française sociale, politique, culturelle, extraordinairement mouvementée depuis la Révolution française et ses multiples répliques jusqu'à la Commune, qui a offert aux artistes des horizons inédits et une liberté [...] Paris est devenu le centre de l'art moderne [...] » (*Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne, op. cit.*, p. 11).

<sup>636</sup> *Paris en ruines, op. cit.*, p. 40.

au temps de ces hostilités avec celui du Directoire. Même s'il ne décrit pas dans les détails les misères provoquées par la guerre, il est sensible au cycle historique des écroulements et des restaurations. En outre, le roman met en parallèle la destruction de la vieille société parisienne et la déchéance d'un individu, Charlus. Ces deux destructions amèneront le dénouement de l'œuvre : l'effondrement d'un univers et la naissance d'un autre. Paris incarne ainsi l'histoire des destructions et des reconstructions durant des siècles. Le panorama de ses monuments nous le montre clairement. Ce cycle historique, dérobé derrière le renouvellement des nouveautés qui caractérise les temps modernes, transporte l'ensemble de Paris dans un « espace à quatre dimensions », comme celui qu'occupe l'église de Combray.

### Détruire pour homogénéiser

Pourtant, cette évocation d'une « ville détruite » est loin d'être une leçon de l'histoire chez Proust. Elle traduit une esthétique du romancier. Comment cette destruction de Paris s'opère-t-elle alors chez Proust ? Pour répondre à cette question, prêtons attention à la lune éclairant les monuments parisiens : nous retrouverons l'association entre les ruines et la clarté lunaire comme dans le boulevard de la gare de Combray comparé au tableau peint par Hubert Robert. Pourtant, ici, l'astre de la nuit n'est pas introduit comme un instrument qui sert à réintégrer Paris dans le temps cosmique, mais il homogénéise la vision de la ville et par conséquent lui permet d'accéder à la beauté. Rappelons que le narrateur adolescent songe au décor d'*Orphée aux enfers* d'Offenbach en regardant les Palais de Gabriel éclairés par la lune — par cette évocation, pour la première fois, il trouve belle cette architecture : ici, exactement, les colonnes des palais sont « dématérialisées par le clair de lune<sup>638</sup> ». Les colonnes des palais ont « l'air découpées dans un carton », poursuit le texte, par conséquent, ceux-ci perdent leur matérialité solide de pierre et étalent leur surface sur un seul plan.

En analysant l'« imaginaire du tissage » chez Proust qui sert à « homogénéiser » « la simple perception du paysage », Jean-Pierre Richard écrit :

**« L'objet s'y organise alors en réseau, ou dentelle : les fragments à réunir, mais à réunir seulement en s'y brisant et éparpillant, selon le vœu de la vision sauvage, s'allongent, linéarisent, y passent les uns sur et au-dessous des autres, s'y nouent selon les combinaisons les plus diverses. Quelquefois la lumière leur sert de modèle direct [...] »<sup>639</sup>**

Cette remarque s'applique à ce texte sur le panorama de Paris au clair de lune. L'homogénéisation de la ville de Paris sur un seul plan est d'ailleurs comparable à l'opération artistique, car le narrateur trouve une homogénéisation identique dans la

<sup>637</sup> Pr., 909.

<sup>638</sup> JF, I, p. 480. Dans le texte suivant, Proust décrit une statue éclairée par l'astre de la nuit : « Et sur les places, les divinités des fontaines publiques tenant en main un jet de glace avaient l'air de statues d'une matière double pour l'exécution desquelles l'artiste avait voulu marier exclusivement le bronze au cristal. » (TR, p. 315). Ici, Marie-Claire Bancquart reconnaît un trait du style de Proust : le mariage entre « deux éléments antinomiques » (« Le Paris de Marcel Proust, capitale des équivalences », *op. cit.*, p. 36).

<sup>639</sup> Proust et le monde sensible, *op. cit.*, p. 209. C'est nous qui soulignons.

manière d'Elstir et dans la diction de la Berma<sup>640</sup>. Pour quelle raison cette homogénéisation est-elle alors nécessaire dans le texte où Paris se présente comme un « dessin d'une ville détruite » ?

Nous avons noté que le Paris proustien se présente comme une ville moderne qui ne possède pas les deux qualités que la grand-mère apprend à apprécier : l'ancienneté et la nature. Pour lui donner l'ancienneté, le narrateur avait besoin de découvrir des traces fragmentaires du passé gravées sur la ville ; il cherche la beauté de la nature dans un simulacre de celle-ci, le bois de Boulogne. Cette reconnaissance du manque de traces historiques et du manque de nature dans Paris, dont la poésie des ruines a besoin comme nous l'avons vu, se retrouve chez plusieurs écrivains du XIXe siècle, entre autres Vigny et Hugo. Après la révolution de Juillet, Vigny lui aussi contemple de nuit le panorama de la capitale. Le poète est, selon Giovanni Macchia, le premier à faire le tableau du Paris industriel : « Un mouvement agite la ville. La Nature, qui dans la poésie des ruines prenait le dessus par rapport aux ouvrages de l'homme, semble lointaine et épuisée.<sup>641</sup> » Quant à Hugo, il considère les monuments parisiens comme trop neufs pour être aussi beaux que ceux d'une cité antique, égyptienne ou romaine, bien que Napoléon ait fait aménager la capitale en les imitant. Le poète songe donc, dans « À l'Arc de Triomphe » (poème composé en 1837), au futur lointain où la capitale sera détruite et transformée en campagne ; ses monuments sont alors suffisamment vieillis et mutilés pour revêtir la beauté d'une cité romaine en ruines<sup>642</sup>. Proust commente d'ailleurs cette poétisation : « Il faut du reste reconnaître que Victor Hugo, quand il voulait citer l'antique, le faisait avec la toute-puissante liberté<sup>643</sup> ». Selon Walter Benjamin, Baudelaire, poète du Paris du Second Empire par excellence, influencé lui aussi par la littérature de l'Antiquité romaine, associe également des monuments parisiens à l'empire romain<sup>644</sup>. Il nous semble que Proust est sensible à l'Antiquité romaine figurant chez Baudelaire, il parle du « rôle des cités antiques dans Baudelaire<sup>645</sup> ». La *Recherche* homogénéise les monuments parisiens éparpillés et disparates en époque et en style — de la cathédrale

<sup>640</sup> « Et comme [Elstir] dissout maison, charrette, personnages, dans quelque grand effet de lumière qui les fait homogènes, la Berma étendait de vastes nappes de terreur, de tendresse, sur les mots fondus également, tous aplanis ou relevés, et qu'une artiste médiocre eût détachés l'un après l'autre. » (CG, I, p. 351).

<sup>641</sup> *Paris en ruines*, op. cit., p. 382. Giovanni Macchia remarque que ce thème de la réintégration des ruines dans la nature ressurgit chez Baudelaire (*ibid.*, p. 379-380).

<sup>642</sup> À ce sujet, voir Giovanni Macchia, *Paris en ruines*, op. cit., p. 389-392.

<sup>643</sup> « À propos de Baudelaire », in CSB, p. 627.

<sup>644</sup> Benjamin commente « À l'Arc de Triomphe » d'Hugo : « La glorification de ce monument commence avec la vision d'une campagne parisienne, d'une "immense campagne" où ne subsistent plus que trois monuments de la ville disparue : la Sainte-Chapelle, la colonne Vendôme et l'Arc de Triomphe. La grande importance de ce cycle dans l'œuvre de Hugo correspond à la place qu'il occupe dans la naissance d'une image de Paris au XIXe siècle qui se modèle sur l'antiquité. Baudelaire sans nul doute a connu cette œuvre, qui date de 1837. » (« Le Paris du Second Empire », in *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 122).

médiévale (Notre-Dame) aux édifices construits en vue de quelques Expositions universelles (Trocadéro par exemple) — pour faire revêtir à l'unité de la ville la beauté particulière à ce qui est historique et ancien.

Giovanni Macchia écrit que la devise de l'aménagement de la capitale par Haussmann aurait dû être : « pour sauver Paris il fallait d'abord le détruire<sup>646</sup> ». On pourrait curieusement attribuer les paroles à Proust en leur donnant un sens inverse : selon lui, pour sauver l'ancien Paris (l'ancienneté dans Paris), il faut détruire le nouveau Paris. D'une part, le romancier, tout comme Baudelaire, affectionne le Paris qui a disparu ou qui va disparaître, un quartier à la fois populaire et aristocratique entre autres ; d'autre part, il rêve la destruction du nouveau Paris, pour assigner une majesté historique à celui-ci, comme Hugo.

C'est pourquoi le panorama de Paris, vu de la porte Maillot, qui surplombe la ville, évoque au narrateur « le dessin d'une ville détruite ». Giovanni Macchia remarque que la ville contemplée d'en haut sert aux poètes du XIXe siècle à former la poésie urbaine comme chez Vigny : « Les écrivains en regardant la ville de haut, comme le fera Balzac, comme le fera Baudelaire, étaient envahis et fascinés par le sentiment de la fin des choses.<sup>647</sup> » Également au début du XXe siècle, Léon Daudet, en regardant la capitale du haut du Sacré-Cœur, s'étonne que cette ville, dont la population est agglomérée et le développement industriel ne cesse de prendre les hommes en servitude, puisse survivre à la cruauté de l'époque moderne fondée sur le principe de progrès<sup>648</sup>.

Quant au narrateur — en apparence indifférent à cette condition moderne —, il pressent la fin de son amour pour Albertine : contemplant la lune apparue dans le ciel parisien, le narrateur se dit qu'il pourrait mieux savourer la clarté lunaire sans elle et il confirme son envie de la quitter pour rencontrer d'autres filles<sup>649</sup>. En effet, deux pages après ce texte situé à la fin du volume, le narrateur se décide à se séparer d'Albertine sans prévoir le départ définitif de celle-ci. Ce moment critique de l'amour lui fait rêver la

<sup>645</sup> « À propos de Baudelaire », in *CSB*, p. 633. Malheureusement, Proust ne développe pas ce thème baudelairien. Pourtant, il trouve que le poète « montre sa connaissance de l'Antiquité » dans « Les Petites vieilles » : « Celle-là droite encor, fière et sentant la règle, / Humait avidement ce chant vif et guerrier. / Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil aigle ; / Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier. » (*Ibid.*, p. 626). D'ailleurs, Proust note que pour « Femmes damnées » Baudelaire s'est sûrement inspiré d'Horace : « Si Baudelaire veut s'inspirer d'Horace (encore dans une des pièces entre deux femmes), il le surpasse. Au lieu de *anima dimidium meae* auquel il me semble bien difficile qu'il n'ait pas songé, il écrira *mon tout et ma moitié*. » (*Ibid.*, p. 627).

<sup>646</sup> *Paris en ruines, op. cit.*, p. 405.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 378. Proust écrit au sujet de la ville vue d'en haut : « Ce n'est pas d'en bas, dans le tumulte de la rue et la cohue des maisons avoisinantes, c'est quand on s'est éloigné que des pentes d'un coteau voisin, à une distance où toute la ville a disparu ou ne forme plus au ras de terre qu'un amas confus, on peut, dans le recueillement de la solitude et du soir, évaluer, unique, persistante et pure, la hauteur d'une cathédrale. » (*AD, I*, p. 75-76).

<sup>648</sup> *Paris, vécu. Rive droite*, Paris, Éditions du Capitole, 1930, p. 243-244. Cité par Walter Benjamin dans « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *op. cit.*, p. 123.

<sup>649</sup> *Pr.*, p. 909.

destruction de Paris. L'image du Paris détruit a généralement pour fondement un contexte historique, pourtant, elle est introduite dans le roman proustien pour offrir un cadre à l'histoire d'amour, plutôt que pour donner un enseignement sur l'histoire. Pourtant, le narrateur verra dans *Le Temps retrouvé* que la capitale est véritablement menacée de destruction par l'armée allemande. L'image de Paris en ruines change alors de signification.

### Paris pendant la Grande Guerre

La Grande Guerre permet à la capitale de récupérer la beauté naturelle grâce aux ténèbres imposées par la restriction des lumières. À neuf heures et demie, on éteint toutes les lumières, par conséquent, Paris est, « au moins dans certains quartiers, encore plus noir que n'était [...] Combray » dans l'enfance du narrateur. Cela donne « un air de visites de voisins de campagne <sup>650</sup> » aux promenades nocturnes. Toujours par l'effet de la restriction des lumières, le narrateur songe à la tempête au bord de la mer à Balbec, le soir où le vent est fort. Le clair de lune, l'un des « éléments de nature qui n'existaient pas jusque-là à Paris », lui aussi, fait croire qu'il vient « d'arriver pour les vacances en pleine campagne » <sup>651</sup>.

Une cinquantaine de pages plus tard, la clarté lunaire est décrite de nouveau. Ce qui importe ici est que la capitale au clair de lune, menacée d'attaques militaires, revêt une beauté particulière aux ruines antiques appréciées notamment par des romantiques comme Mme de Staël :

**« La plus grande impression de beauté que nous faisaient éprouver ces étoiles humaines et filantes [qu'étaient les avions], était peut-être surtout de faire regarder le ciel, vers lequel on lève peu les yeux d'habitude. Dans ce Paris dont, en 1914, j'avais vu la beauté presque sans défense attendre la menace de l'ennemi qui se rapprochait, il y avait certes, maintenant comme alors, la splendeur antique inchangée d'une lune cruellement, mystérieusement sereine, qui versait aux monuments encore intacts l'inutile beauté de sa lumière [...] <sup>652</sup> »**

Ici, nous remarquons ceci : certes, l'obscurité produite par la restriction des lumières redonne à Paris ses ténèbres naturelles, mais surtout, la restriction des lumières revêt la ville d'une beauté inédite fondée sur l'association du naturel et de l'urbain. En effet, d'une part, la lune répand sa lumière sur les monuments en les transformant en ruines imaginaires, d'autre part, les avions constellent le ciel parisien comme s'ils étaient les

<sup>650</sup> TR, p. 313-314.

<sup>651</sup> TR, p. 314.

<sup>652</sup> TR, p. 380. C'est nous qui soulignons. Une page plus tard, le narrateur reprend le thème du clair de lune : « La nuit était aussi belle qu'en 1914, comme Paris était aussi menacé. Le clair de lune semblait comme un doux magnésium continu permettant de prendre une dernière fois des images nocturnes de ces beaux ensembles comme la place Vendôme, la place de la Concorde, auxquels l'effroi que j'avais des obus qui allaient peut-être les détruire donnait par contraste, dans leur beauté encore intacte, une sorte de plénitude, et comme si elles se tendaient en avant, offrant aux coups leurs architectures sans défense. » (TR, p. 381-382). Encore une fois, plus loin : « la lune étroite et recourbée comme un sequin semblait mettre le ciel parisien sous le signe oriental du croissant. » (TR, p. 388).

étoiles. Cette beauté est fondée sur la liaison entre un élément naturel, la lune, et les fruits de la civilisation humaine, les monuments et les avions. Le dualisme entre la nature et la modernité est ainsi dissout. Ce n'est pas tout, le clair de lune confère à Paris, décrit dans la *Recherche* comme une ville moderne par excellence, une majesté historique pareille à celle d'une cité antique comme Rome. Nous devons reconnaître ici une poétisation de la guerre.

Le thème du Paris menacé de destruction culmine dans la maison de passe tenue par Jupien, où le narrateur se trouve par hasard. Dès lors, Paris se transforme en enfer des « invertis », brûlé par le feu du ciel, comme Sodome et Pompéi. En temps de guerre, les homosexuels se réunissent dans les maisons de passe parce que la ville est vidée de ses hommes. C'est ce que semble dire Proust à la fin de *Sodome et Gomorrhe I* où il prélude déjà soigneusement à ce texte :

**« Ils n'iraient à Sodome que les jours de suprême nécessité, quand leur ville serait vide, par ces temps où la faim fait sortir le loup du bois, c'est-à-dire que tout se passerait en somme comme à Londres, à Berlin, à Petrograd ou à Paris.**

653 »

Le narrateur, à son insu, y arrive à épier un spectacle sanglant de masochisme joué par Charlus dans une chambre<sup>654</sup>, puis, les tirs de barrage commencent au-dessus de ce quartier. Cette canonnade effectuée pour empêcher l'avance de l'armée allemande — le baron n'est-il pas germanophile ? — paraît au narrateur être le châtement destiné aux hommes qui se livrent aux plaisirs malgré la guerre. Il nous semble que la déchéance physique, morale et sociale de Charlus fait pendant à la décadence de Paris durant la guerre. Il n'est donc pas étonnant que Proust compare le bombardement à l'éruption de lave qui a enseveli Pompéi et au feu du ciel qui a brûlé Sodome. Cet hôtel est significativement décoré de « peintures pompéiennes<sup>655</sup> ». Cette décoration vient nourrir le défaitisme de Charlus qui a présagé au narrateur la destruction de Paris en la comparant à celle de Pompéi où l'on a trouvé, selon lui, parmi les vestiges, l'inscription « *Sodoma, Gomora*<sup>656</sup> ».

D'ailleurs, les tirs de barrage permettent à quelques habitués de la maison de passe comme Charlus de pénétrer dans le noir du métro à la quête d'une rencontre réelle — non préparée par Jupien — par conséquent plus excitante, sous prétexte d'échapper aux feux.

<sup>653</sup> *SG, I, p. 33.*

<sup>654</sup> *TR, p. 394.* D'ailleurs, cet établissement lui paraît être le nid de toutes les immoralités : on parle d'un homme qui se prétend maquereau et de la relation avec une prostituée au front ; un garçon porte sur sa veste une montre qu'il a volée ; des clients prennent de la cocaïne (*TR, p. 392-393*).

<sup>655</sup> *TR, p. 416.*

<sup>656</sup> *TR, p. 386.* En effet, Charlus, vieilli et atteint d'une attaque d'apoplexie après la guerre, est décrit comme une figure apocalyptique : « [l'attaque] avait plutôt, comme en une sorte de précipité chimique, rendu visible et brillant tout le métal que lançaient et dont étaient saturées, comme autant de geysers, les mèches, maintenant de pur argent, de sa chevelure et de sa barbe [...]. Les yeux n'étaient pas restés en dehors de cette convulsion totale, de cette altération métallurgique de la tête, mais par un phénomène inverse ils avaient perdu tout leur éclat. » (*TR, p. 438*).

Dès lors, l'imagination du narrateur transforme le métro, l'espace souterrain parisien, en catacombes où les homosexuels célèbrent leur messe noire :

**« [...] les habitués de Jupien croyant [...] goûter au lieu d'un plaisir tout préparé et sédentaire celui d'une rencontre fortuite dans l'inconnu, célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes. <sup>657</sup> »**

Le narrateur n'échappe pas à ce feu du châtimement. Sorti de la maison de passe de Jupien, il ne parvient pas à trouver le chemin à emprunter pour retourner chez lui dans le noir qui suit les tirs de barrage : « je tournais en cercle dans les places noires, d'où je ne pouvais plus sortir. <sup>658</sup> » Margaret Mein pense que Proust suggère ici l'Enfer dantesque <sup>659</sup>. La destruction n'est plus imaginaire, la poétique de la destruction se transforme en poétique de l'enfer. L'« effroyable consommation du matériel de tout genre <sup>660</sup> » risque véritablement de détruire Paris. Ici réside l'apogée de la révolution industrielle. C'est pourquoi le narrateur se sent menacé de mort par l'avion qui lui a semblé un symbole de l'artiste dans *Sodome et Gomorrhe II* <sup>661</sup>.

Malgré tout, le Paris brûlé nous évoque aussi un motif apprécié d'Hubert Robert : les ruines en flammes <sup>662</sup>. Proust ne fait-il pas allusion aux ruines antiques dans le texte cité plus haut qui dépeint la capitale menacée par l'armée allemande ? Bien que nous sachions qu'il ne connaît pas Rome, il nous semble que l'écrivain est sensible au sort de la ville romaine — de sa prospérité représentée par ses monuments colossaux à sa destruction représentée par la désagrégation des monuments. L'image des catacombes renvoie certes aux catacombes qui existent réellement sous le terrain parisien mais aussi aux catacombes antiques. Comme chez Hugo et chez Baudelaire, chez Proust, les cités antiques jouent un rôle : leur destruction est au fondement de la poésie. Devons-nous dégager une leçon de l'histoire de cette destruction de Paris ? Oui, du moins lorsque Proust écrit :

**« Ainsi, quand nous étudions certaines périodes de l'histoire ancienne, nous sommes étonnés de voir des êtres individuellement bons participer sans**

<sup>657</sup> TR, p. 413.

<sup>658</sup> TR, p. 412.

<sup>659</sup> Proust et la chose envolée, Paris, A.-G. Nizet, 1986, p. 166-167.

<sup>660</sup> TR, p. 323.

<sup>661</sup> « Je pensai à ce jour, en allant à La Raspelière, où j'avais rencontré, comme un dieu qui avait fait se cabrer mon cheval, un avion. Je pensais que maintenant la rencontre serait différente et que le dieu du mal me tuerait. » (TR, p. 412).

<sup>662</sup> Nous avons noté que Proust n'ignorait pas que l'incendie fut un des sujets préférés d'Hubert Robert. Le peintre exposa deux tableaux, *Incendie de Rome* et *Incendie dans la ville de Rome*, au salon de 1785. Dans *Hubert Robert et son temps* (op. cit.), C. Gabillot cite une critique très négative du *Journal de Paris* adressée à l'*Incendie de Rome* lors de l'exposition au salon. Voir le catalogue de l'exposition présentée au musée de Valence en 1999, *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille Impériale et des Princes russes entre 1773-1802*, op. cit., p. 120.

***scrupule à des assassinats en masse, à des sacrifices humains, qui leur semblaient probablement des choses naturelles. [...] Notre époque sans doute, pour celui qui en lira l'histoire dans deux mille ans, ne semblera pas moins baigner certaines consciences tendres et pures dans un milieu vital qui apparaîtra alors comme monstrueusement pernicieux et dont elles s'accommodaient.*** <sup>663</sup> »

Cette comparaison entre les âges anciens et nos jours est très significative. En se projetant dans le futur — deux mille ans plus tard —, Proust porte un regard sur son temps comme un historien ou un archéologue étudie l'Antiquité. Hugo transporte Paris dans un futur très lointain où la ville est détruite pour lui accorder la beauté. La position que Proust prend ici est différente. C'est une perspective historique qu'il montre ici, et elle va au-delà de sa poétisation de la Grande Guerre.

## Les images mythologiques et la modernité chez Proust

### Le Paris moderne et la mythologie gréco-romaine

Nous avons vu que le perpétuel renouvellement par lequel la modernité se caractérise impose un vieillissement si rapide à la nouveauté d'hier que celle-ci se présente immédiatement comme les débris, la trace d'un temps révolu ; ce processus peut paradoxalement rendre possible l'embellissement du Paris industriel en lui faisant revêtir une majesté historique. Nous allons ici essayer de montrer que l'association de la modernité et de la mythologie antique constitue un autre moyen d'enjoliver la ville moderne.

Si Hugo évoque des vestiges dans une campagne romaine dans « À l'Arc de Triomphe », c'est qu'il tente d'accorder une magnificence propre aux ruines antiques au Paris moderne, par la destruction imaginaire de ses monuments. Baudelaire, lui aussi, à sa façon, relie Paris à l'Antiquité : à la différence de l'imagination hugolienne, la faculté évocatrice baudelairienne met en lumière une analogie entre le Paris contemporain et les cités antiques ou mythologiques. De la sorte, il établit une continuité entre l'époque moderne et l'Antiquité <sup>664</sup>. Cependant, selon Giovanni Macchia, cette ressemblance de la capitale française avec les cités antiques, fort présente chez Baudelaire, disparaît à mesure que l'aménagement de la capitale avance : la modernité l'emporte <sup>665</sup>. Nous pouvons remarquer que Proust rattache le Paris de son époque à la mythologie gréco-latine. Cette mise en rapport se présente comme une revivification de la mythologie en plein Paris. En comparant les filles d'un marchand de vin ou une blanchisseuse à des Déeses, le narrateur dit : « Depuis que l'Olympe n'existe plus, ses habitants vivent sur la

<sup>663</sup> TR, p. 416. L'édition actuelle de la Pléiade insère entre ces deux phrases, pour des raisons de sens, un court texte qui décrit les mœurs parisiennes durant la guerre semblables à celles du Directoire et que Proust a voulu mettre dans la page précédente. Voir *ibid.*, p. 1245, variante a de la page 416.

<sup>664</sup> Giovanni Macchia, *Paris en ruines*, op. cit., p. 394.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 410.

terre<sup>666</sup> » et « les rues, les avenues, sont pleines de Déesses<sup>667</sup> ». Entre les arbres, la serveuse du café lui fait songer aux « nymphes à l'orée d'un bois sacré<sup>668</sup> » comme les jeunes filles en fleurs de Balbec lui semblaient être des « nymphes<sup>669</sup> » ; les filles assises à côté de leurs bicyclettes semblent des « immortelles accoudées au nuage ou au coursier fabuleux » en route pour des « voyages mythologiques<sup>670</sup> ». La fille qui démarre sur son vélo qui a l'air de faire corps avec son véhicule est comparée à une « créature mi-humaine, mi-aillée<sup>671</sup> » comme « les monstres ailés de la préhistoire<sup>672</sup> ». Baudelaire a raison d'écrire en recherchant « le côté épique de la vie moderne » : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux<sup>673</sup> ». Selon Proust, l'artiste peut ainsi mythifier la modernité de Paris par cette transformation des jeunes filles travailleuses en divinités gréco-romaines :

**« [...] quand faisant un tableau mythologique, les peintres ont fait poser pour Vénus ou Cérès des filles du peuple exerçant les plus vulgaires métiers, bien loin de commettre un sacrilège, ils n'ont fait que leur ajouter, que leur rendre la qualité, les attributs divins dont elles étaient dépouillées.<sup>674</sup> »**

Le téléphone aussi permet à des déesses de faire intrusion dans l'époque industrielle : les opératrices téléphoniques sont appelées dans *Le Côté de Guermantes* « les Vierges Vigilantes<sup>675</sup> », « les Danaïdes de l'invisible », « les ironiques Furies », « les servantes toujours irritées du Mystère », « les ombrageuses prêtresses de l'Invisible<sup>676</sup> », plus loin dans *La Prisonnière*, Proust les nomme, « les Divinités implacables<sup>677</sup> » et les « Divinités

<sup>666</sup> Pr., p. 672.

<sup>667</sup> Pr., p. 675.

<sup>668</sup> Idem.

<sup>669</sup> JF, II, p. 302.

<sup>670</sup> TR, p. 675.

<sup>671</sup> Pr., p. 678. Le texte est déjà cité.

<sup>672</sup> CG, I, p. 376.

<sup>673</sup> "De l'Héroïsme de la vie moderne", in « Salon de 1846 », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 493-496.

<sup>674</sup> Pr., p. 672 Il est évident que Proust évoque ici *Olympia de Manet*, dont le modèle est Victorine Meurent, comme d'habitude. D'après Pierre Daix, Manet « actualise la Vénus du Titien » dans les années 1860 où l'évolution de la société française a dépoétisé la mythologie et la religion. Il reconnaît aussi un rapport entre *Olympia* et « *Le Peintre de la vie moderne* » de Baudelaire (*Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne, op. cit.*, p. 202-203).

<sup>675</sup> Le commentateur de la *Pléiade* note que ces divinités vierges sont les « vestales, prêtresses vouées à la chasteté qui avaient pour mission, à Rome, d'entretenir le feu sacré sur l'autel de Vesta. » (CG, I, p. 1589, note 1 de la page 432).

<sup>676</sup> CG, I, 432.

irascibles<sup>678</sup> ». Marie Miguët-Ollagnier a raison de dire à propos des images mythologiques chez Proust : « le romancier a réalisé une conjonction particulière d'ouverture à la modernité et d'imprégnation par les mythes anciens.<sup>679</sup> » La beauté de la modernité peut être engendrée par cette mise en rapport avec la mythologie gréco-romaine, aussi bien que par la destruction imaginaire par laquelle, comme Hugo et Baudelaire, Proust relie le Paris moderne à la ville antique. Ce qui est important, c'est que la mythification du paysage urbain ramène la capitale, au-delà de l'Antiquité, jusqu'aux âges mythologiques.

### L'irruption de la terre mythologique dans le paysage de l'âge actuel

Ce rapprochement entre l'âge actuel et le temps du mythe se retrouve dans *Sodome et Gomorrhe II, III*. La description de Balbec dans ce volume où le temps a évolué depuis *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II* impressionne le lecteur en ce que les commodités technologiques inventées à l'époque n'émerveillent plus le narrateur (comme plus tard dans *La Prisonnière*, la voiture, décrite pour la première fois dans la *Recherche*, non plus). D'ailleurs, le chemin de fer local constitue désormais un véhicule indispensable pour conduire l'intrigue du volume, bien que ses surnoms donnés par Saint-Loup et celui du tramway donné par Albertine aient tant intimidé le narrateur dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*<sup>680</sup> : le petit train amène le narrateur accompagné d'Albertine et les fidèles de chez Verdurin à La Raspelière, alors que Charlus rencontre Morel à l'une des stations de ce chemin de fer. En revanche, la première fois qu'il voit un avion, qui, selon le narrateur, était rare à l'époque, il est ému jusqu'aux larmes, car l'aviateur lui apparaît tel un centaure dépeint par Elstir dans ses deux aquarelles à sujet mythologique<sup>681</sup>.

Pour saisir comment la mythification du temps moderne est réalisée chez Proust, il faut noter que la formation de cette image s'opère sur une transposition d'un lieu (la terre mythologique) vers la pleine montagne normande dans l'époque moderne :

**« [Le] souvenir [des aquarelles d'Elstir] remplaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde actuel que je n'aurais pas été étonné si, comme le jeune homme de l'âge antéhistorique que peint Elstir, j'avais au cours de ma promenade croisé un personnage mythologique.<sup>682</sup> »**

Faire intervenir un temps mythologique dans ce temps moderne est paradoxalement un

<sup>677</sup> Pr., p. 607.

<sup>678</sup> Pr., p. 608.

<sup>679</sup> *La Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 291.

<sup>680</sup> « Moi qui avais admiré Saint-Loup quand il avait appelé tout naturellement le petit chemin de fer d'intérêt local le "tortillard" à cause des innombrables détours qu'il faisait, j'étais intimidé par la facilité avec laquelle Albertine disait le "tram", le "tacot". » (*JF, II*, p. 231).

<sup>681</sup> *SG, II, III*, p. 417.

<sup>682</sup> *SG, II, III*, p. 417.

moyen de rétablir le lien avec le passé collectif et la tradition que le temps moderne aurait rompu en l'honneur du progrès.

Or, à propos de ces deux aquarelles d'Elstir à sujet mythologique que le narrateur a vues chez la duchesse de Guermantes, Marie Miguet-Ollagnier remarque l'importance de la revivification des mythes par la sensibilité actuelle en citant un texte biffé :

**« [...] la mer que j'étais obligé de faire entrer pour une large part dans le tableau que j'avais sous les yeux et qui se composait de tant d'images contemporaines comme le kiosque à musique et le casino, c'était la mer que vit Argos, la mer préhistorique, et c'est seulement par ce que j'introduisais d'étranger en elle qu'elle était d'aujourd'hui, c'est seulement parce que je le mettais à l'heure de ma vision quotidienne que je trouvais un accent familier à la triste rumeur qu'entendit Thésée. <sup>683</sup> »**

La critique conclut :

**« [...] la route des environs de Balbec est devenue contemporaine des premières formes de vie. Le paysage mythique s'est mis à faire partie de la réalité existentielle du héros. Quant aux personnages en présence : le narrateur, l'aviateur, eux aussi sont une vivante réincarnation des figures mythologiques.**

<sup>684</sup> »

Par ailleurs, les poètes modernes sont une réapparition des poètes primitifs, car c'est la vision de l'artiste qui revivifie le temps mythologique et mythifie le temps moderne.

Qu'apporte cette mythification à la *Recherche* ? La réponse réside dans la communication entre le temps « préhistorique » (ou « l'âge antéhistorique ») et le temps actuel. Nous avons vu que Proust nie l'infériorité du passé au présent tout en dénonçant le progrès humain. Ce qui est désormais mis en lumière est qu'il avance une possibilité de retrouver une continuité entre le passé et le présent dans une dimension historique ou préhistorique.

### **La réapparition d'un poète primitif dans l'époque moderne**

Le paysage maritime regardé des rochers d'une falaise se transforme en un paysage mythologique. Elles évoquent au narrateur deux aquarelles à sujet mythologique du jeune Elstir qu'il a vues chez la duchesse de Guermantes, « Poète rencontrant une Muse » et « Jeune homme rencontrant un Centaure » <sup>685</sup>. On note que, pour ces deux peintures fictives, Proust s'inspire vraisemblablement des œuvres de Gustave Moreau. Par exemple, J. Monnin-Horung considère *Hésiode et les Muses* comme le modèle de « Poète rencontrant une Muse » <sup>686</sup>. Cette hypothèse paraît correcte d'autant plus que le

<sup>683</sup> *La Mythologie de Marcel Proust, op. cit., p. 64-72* La critique cite le texte qui figure dans l'ancienne *Pléiade* (II, p. 1162). Nous retrouvons le même texte, avec des différences mineures, aux pages 1744-1745 du deuxième volume de la présente édition.

<sup>684</sup> *La Mythologie de Marcel Proust, op. cit., p. 70.*

<sup>685</sup> *SG, II, III, p. 416-417.*

<sup>686</sup> *Proust et la peinture*, Genève, Librairie Droz, 1951, p. 85.

narrateur s'assimile ici à un « Grec qui voyait pour la première fois un demi-dieu <sup>687</sup> » : Hésiode. Par ailleurs, le commentateur de la *Pléiade* affirme que *Le Poète mort porté par un centaure*, une aquarelle du peintre, inspire « Jeune homme rencontrant un Centaure » au romancier <sup>688</sup>. Ce qui nous importe, ce n'est pas la recherche des modèles de ces tableaux mais la mise en lumière de l'intention de Proust dans l'allusion à Gustave Moreau : cette citation introduit le thème du poète à l'époque antique. Il nous semble que, pour le romancier, Hésiode, dont les œuvres comptent parmi ses livres de chevet <sup>689</sup>, se trouvant entre Homère et Xénophone, présente la forme primitive de la littérature occidentale. Notons qu'il écrit : « ces poètes des anciens âges pour qui les genres ne sont pas encore séparés [...] mêlent dans un poème épique les préceptes agricoles aux enseignements théologiques. <sup>690</sup> » Le représentant de ces poètes antiques est évidemment Hésiode. Par l'allusion à l'artiste grec, Proust montre la figure primitive du poète. Par ailleurs, le Centaure qu'Hésiode rencontre ici prend la forme d'un aviateur qui fait corps, non plus avec son cheval, mais avec son avion. D'ailleurs, devant ce Centaure mécanique — devant le narrateur aussi, si « l'habitude » ne l'avait pas fait « prisonnier » — « toutes les routes de l'espace, de la vie » sont « ouvertes <sup>691</sup> ». Si l'on met en rapport ce texte avec deux descriptions d'avion dans *La Prisonnière*, il est évident que l'avion symbolise la liberté spirituelle exigée par le travail artistique. Le narrateur déclare : « la rencontre quasi mythologique d'un aviateur [...] avait été pour moi comme une image de la liberté <sup>692</sup> ». Des centaines de pages après : « Soudain j'éprouvai de nouveau la nostalgie de ma liberté perdue en entendant un bruit <sup>693</sup> » (il s'agit d'un bruit d'avion). Par ailleurs, la modeste voiture de Bergotte est comparée à un avion et sa transformation en écrivain au décollage d'un avion :

« Pour se promener dans les airs, il n'est pas nécessaire d'avoir l'automobile la plus puissante, mais une automobile qui, ne continuant pas de courir à terre et coupant d'une verticale la ligne qu'elle suivait, soit capable de convertir en force ascensionnelle sa

<sup>687</sup> SG, II, III, p. 417.

<sup>688</sup> SG, II, III, p. 1576. Évoquons aussi l'aquarelle, *La Chimère*, pour laquelle Gustave Moreau s'est inspiré d'un roman d'Ernest Chesneau : dans ce livre, un artiste et sa maîtresse disparaissent lors d'une promenade à cheval — le narrateur, lui aussi, se promène ici à cheval — au sommet d'une falaise normande. Renvoyons au catalogue de l'exposition rétrospective à Paris en 1998-1999 (*Gustave Moreau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998).

<sup>689</sup> À ce sujet, nous renvoyons à l'étude de Marie Miguet-Ollagnier, « Auteurs antiques : traces et sillons », in *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003, p. 75-98. Il est indéniable que Proust lisait Hésiode déjà dans son adolescence, d'autant plus qu'il a intitulé son premier livre *Les Plaisirs et les jours*, rappelant l'œuvre du poète grec *Les travaux et les jours* : « Le grave Hésiode a dit aux chevriers de l'Hélicon *Les Travaux et les jours*. » (JS, p. 3).

<sup>690</sup> JF, II, p. 247.

<sup>691</sup> SG, II, III, p. 417.

<sup>692</sup> Pr., p. 612.

<sup>693</sup> Pr., p. 907.

vitesse horizontale. [...] [les amis de sa famille] dans leurs belles Rolls-Royce pourraient rentrer chez eux en témoignant un peu de mépris pour la vulgarité des Bergotte ; mais lui, de son modeste appareil qui venait enfin de “décoller”, il les survolait.<sup>694</sup> »

Pour Proust, le mouvement vertical, ascensionnel ou descendant, résume la spéculation transcendante. C'est pourquoi il est plus attiré par le décollage ou l'ascension de l'avion que par son vol horizontal. Il écrit par exemple : l'avion « piqua droit vers le ciel<sup>695</sup> » ; « l'appareil courait, il s'élevait, lentement, [...] d'une vitesse horizontale soudain transformée en majestueuse et verticale ascension<sup>696</sup> » ; « ce voyage vertical<sup>697</sup> ». Si la réminiscence de l'adolescence au début de l'« Adoration perpétuelle » est encore comparée au décollage d'un avion, c'est pour la même raison : « comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, “décollant” brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir.<sup>698</sup> » Dès lors, l'avion, symbole du progrès technologique au début du XXe siècle, se présente comme une image de l'artiste. Passéiste en apparence, Proust n'est pas hostile à l'évolution du progrès.

### Le paysage et la beauté à l'époque moderne

---

La maturité du narrateur en art, grâce à laquelle il arrive à dégager la beauté dans la vie moderne et urbaine, est réalisée en apportant des modifications à l'enseignement de sa grand-mère.

Selon Jean Starobinski, pour goûter la beauté de la nature et la représenter dans son œuvre, il faut à un artiste un apprentissage esthétique : « Une relation circulaire met en rapport la beauté produite et définie par l'art ou la littérature antécédente, et la beauté perçue dans le spectacle extérieur.<sup>699</sup> » Dans la *Recherche*, c'est la grand-mère ainsi que Swann et Elstir qui sont chargés de former le sens esthétique du narrateur. À travers cet apprentissage, chaque artiste engendre sa nouvelle œuvre. Pour cela, « il aura fallu que la culture humaine établisse de nouvelles relations avec la nature pour que l'attention s'attache à la beauté du paysage naturel.<sup>700</sup> » Simultanément, le critique note que, chez Proust, la beauté saisie de cette façon indirecte est aussi décrite comme inaccessible, il conclut donc : « Il n'y a pas de rapport *intime* avec la beauté.<sup>701</sup> » Selon Jean Starobinski, cette rupture entre la beauté extérieure et la perception intérieure conduit

<sup>694</sup> *JF*, I, p. 545.

<sup>695</sup> *SG*, II, III, p. 417.

<sup>696</sup> *Pr.*, p. 613.

<sup>697</sup> *Pr.*, p. 907.

<sup>698</sup> *TR*, p. 437.

<sup>699</sup> « La littérature et la beauté du monde », in *Diogène* n° 160, octobre-décembre 1992, p. 53.

<sup>700</sup> *Idem*.

Proust au constat suivant : « il ne [peut] rien attendre d'une littérature dont le seul souci n'eût été que de "chanter" la beauté naturelle. Et le don d'écrire semble avoir été accordé pour prix du renoncement à devenir un "artiste".<sup>702</sup> » Enfin, l'écrivain parvient à « contester le primat de la beauté, au nom de la vérité, qui est pour lui un absolu.<sup>703</sup> » Selon Jean Starobinski, depuis des siècles, — ce phénomène devient remarquable notamment au XIXe siècle — la notion de beauté absolue de la nature est controversée par l'individualisation de la perspective artistique et par la prise de conscience de l'existence du mal sur la terre<sup>704</sup>. Ainsi, le statut de la beauté a changé, « la beauté du monde et la "sainteté" de l'art<sup>705</sup> » sont reniées. La vérité humaine sous les conditions imposées par l'époque moderne doit être révélée par l'art, c'est une idée partagée par Proust et Baudelaire. Une même contradiction est aussi trouvée chez ces deux écrivains : tout en dénonçant les insuffisances de l'art, ils n'ont jamais cessé « d'être amoureux des images ». À force d'images, Proust essaie de transformer ce qui n'a pas de valeur intrinsèque, mais qui le rend sensible aux moments singuliers, c'est ce qu'il appelle « impressionnisme » dans son dialogue avec Albertine dans *La Prisonnière*. Ici, il s'agit de l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse qu'Elstir « n'aimait pas parce qu'elle était neuve ». Selon le narrateur, le peintre est « un peu en contradiction avec son propre impressionnisme quand il retire ainsi ces monuments de l'impression globale où ils sont compris, les amène hors de la lumière où ils sont dissous et examine en archéologue leur valeur intrinsèque<sup>706</sup> ». Dans *Sodome et Gomorrhe II, III*, il a déjà constaté la beauté de cette église :

**« Sur [l'] église, moitié neuve, moitié restaurée, le soleil déclinant étendait sa patine aussi belle que celle des siècles. À travers elle les grands bas-reliefs semblaient n'être vus que sous une couche fluide, moitié liquide, moitié lumineuse ; la Sainte Vierge, sainte Élisabeth, saint Joachim, nageaient encore dans l'impalpable remous, presque à sec, à fleur d'eau ou fleur de soleil. Surgissant dans une chaude poussière, les nombreuses statues modernes se dressaient sur des colonnes jusqu'à mi-hauteur des voiles dorés du couchant. [...] je trouvais que le grand impressionniste était en contradiction avec lui-même ; pourquoi ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la transfiguration de l'église dans le couchant<sup>707</sup> ? »**

Ce qui fait la beauté de cette église aux yeux du narrateur, ce n'est pas sa valeur

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 54. C'est le critique qui souligne.

<sup>702</sup> *Idem.*

<sup>703</sup> *Idem.*

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>706</sup> *Pr.*, p. 673.

<sup>707</sup> *SG, II, III*, p. 402-403.

archéologique ou architecturale mais le soleil couchant qui transforme ses pierres neuves en liquide ou en lumière. Dans ce sens, il importe peu qu'une église soit restaurée ou non. Par ailleurs, il nous semble intéressant de noter que cette page comporte une description des toilettes d'Albertine : toque de paille d'Italie et écharpe de soie. N'a-t-elle pas élaboré son élégance grâce à l'enseignement d'Elstir<sup>708</sup> ?

Il faut souligner que si le narrateur reproche à Elstir d'être fétichiste et de s'attacher à la valeur intrinsèque de l'objet, c'est parce que ce dernier lui a appris que la vie moderne pouvait être un sujet à traiter par un artiste dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II* : le peintre apprécie les loisirs de la plage, la régates ou la course de chevaux, dans la mesure où le soleil et l'humidité venant de la mer embellissent ces scènes sportives<sup>709</sup>. Significativement, en écoutant cette thèse, le narrateur met en parallèle le sport nautique peint par l'artiste moderne et les sites marins peints par Véronèse et Carpaccio. Quant à son interlocuteur, il lui fait remarquer que les toilettes de yachting sont aussi belles que les toilettes représentées dans les tableaux des artistes vénitiens. Ainsi, les meetings sportifs sont comparables aux fêtes nautiques de la Venise d'autrefois<sup>710</sup>. Celles-ci avaient autant de modernité à l'époque de ces peintres que la régates et la course en ont au début du XXe siècle. Ce dialogue avec Elstir prépare, d'une part, le leitmotiv de la robe de Fortuny, et constitue, d'autre part, une phase de l'apprentissage du narrateur.

Pourtant, cet enseignement est aussi à surmonter. Le peintre n'apprécie que les objets de valeur, qu'ils soient vieux ou neufs. Par exemple, en tant qu'« homme de goût difficile et exquis<sup>711</sup> », il ne supporte pas la plupart des chapeaux et des ombrelles féminins. Pourtant, il y a en Elstir un autre Elstir : quand il suit son instinct artistique, il abandonne son goût raffiné et son amour de l'architecture médiévale, et sait faire une œuvre d'une chose banale en y fixant un instant fugitif. Ainsi, l'un de ses tableaux semble dire à celui qui le regarde :

**« La dame un peu vulgaire qu'un dilettante en promenade éviterait de regarder, excepterait du tableau poétique que la nature compose devant lui, cette femme est belle aussi, sa robe reçoit la même lumière que la voile du bateau, et il n'y a pas de choses plus ou moins précieuses, la robe commune et la voile en elle-même jolie sont deux miroirs du même reflet. Tout le prix est dans les regards du peintre. »<sup>712</sup>**

<sup>708</sup> JF, II, p. 252-254.

<sup>709</sup> « Quelle transformation de toutes choses dans cette immensité lumineuse d'un champ de courses où on est surpris par tant d'ombres, de reflets, qu'on ne voit que là ! Ce que les femmes peuvent y être jolies ! La première réunion surtout était ravissante, et il y avait des femmes d'une extrême élégance, dans une lumière humide, hollandaise, où l'on sentait monter dans le soleil même le froid pénétrant de l'eau. Jamais je n'ai vu les femmes arrivant en voiture, ou leurs jumelles aux yeux, dans une pareille lumière qui tient sans doute à l'humidité marine. » (JF, II, p. 251-252).

<sup>710</sup> JF, II, p. 252-253.

<sup>711</sup> JF, II, p. 253.

<sup>712</sup> CG, II, II, p. 714.

Cet impressionnisme proustien, fondé sur la négation du fétichisme, du dilettantisme, autrement dit de l'idolâtrie, exige qu'un artiste dégage la beauté de ce qui est considéré comme dépourvu de valeur artistique intrinsèque, « un hôpital, une école, une affiche sur un mur<sup>713</sup> » aussi bien qu'une « dame un peu vulgaire ». En ce sens, un Elstir théoricien et homme de goût doit être réfuté. Les maisons neuves des quartiers modernes peuvent égaler la poésie des vieux quartiers. Proust compare par exemple, dans la lumière d'été, les porte-couteaux en verre qui « projettent des feux multicolores<sup>714</sup> » dans la salle à manger des commerçants de banlieue aux vitraux de la cathédrale de Chartres. Les vieilles pierres n'ont pas le privilège de la beauté, le bâtiment neuf où la vie quotidienne se déroule peut offrir un sujet à un artiste quand il sait en dégager la beauté. Chardin a été l'un de ces peintres, l'époque moderne doit avoir son Chardin : celui qui fixe un instant fugitif dans son œuvre en traitant la vie quotidienne. Dans ce contexte, Proust s'oppose à ce qu'il a démontré plutôt dans « Noms de pays : le nom » :

**« Je n'avais pas de plus grand désir que de voir une tempête sur la mer, moins comme un beau spectacle que comme un moment dévoilé de la vie réelle de la nature ; ou plutôt il n'y avait 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 de grand art. Je n'étais curieux, je n'étais avide de connaître que ce que je croyais plus vrai que moi-même, ce qui avait pour moi le prix de me montrer un peu de la pensée d'un grand génie, ou de la force ou de la grâce de la nature telle qu'elle se manifeste livrée à elle-même, sans l'intervention des hommes. <sup>715</sup> »**

Le paysage de Balbec fait comprendre au narrateur que la beauté, même celle de la nature, dépend de la vision de l'artiste. Serge Gaubert a raison de mettre en parallèle la nature et la société chez Proust. Le critique voit cette alternative dans les descriptions des séjours du narrateur à Balbec : si cette ville maritime se présente comme un cadre de la vie sociale, la nature n'est plus qu'un décor de ce théâtre mondain<sup>716</sup>. En effet, pour apprécier la nature de la Normandie, le narrateur a besoin de l'intermédiaire d'un tableau d'Elstir. Lorsque le narrateur voit le paysage des Creuniers, il ne peut se rendre compte qu'il connaît ce lieu :

**« Albertine et Andrée assurèrent que j'avais dû aller [aux Creuniers] cent fois. En ce cas, c'était sans le savoir, ni me douter qu'un jour leur vue pourrait m'inspirer une telle soif de beauté, non pas précisément naturelle comme celle que j'avais cherchée jusque-ici dans les falaises de Balbec, mais plutôt architecturale. <sup>717</sup> »**

L'art d'Elstir dépouille le paysage de son caractère naturel et le transforme en architecture, artificiellement construite. Mais c'est cette transfiguration qui rend son

<sup>713</sup> Pr., p. 673.

<sup>714</sup> Idem.

<sup>715</sup> CS, II, p. 377. C'est nous qui soulignons.

<sup>716</sup> Proust et le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche », op. cit., p. 228-334.

<sup>717</sup> JF, II, p. 255. C'est nous qui soulignons.

tableau sensible à la chaleur qui brûle la mer :

**« [...] je n'eusse guère pu croire que je rêverais maintenant d'une mer qui n'était plus qu'une vapeur blanchâtre ayant perdu la consistance et la couleur. Mais cette mer, Elstir, comme ceux qui rêvaient dans ces barques engourdies par la chaleur, en avait jusqu'à une telle profondeur, goûté l'enchantement qu'il avait su rapporter, fixer sur sa toile, l'imperceptible reflux de l'eau, la pulsation d'une minute heureuse [...] »<sup>718</sup>**

Cette opération sous-tend l'art moderne. Ce qui est considéré souvent comme un obstacle qui empêche d'admirer la beauté de la nature, c'est-à-dire, tout ce qui compose la modernité — les vacanciers ou les villas de luxe sur la plage de Balbec, par exemple — peut faire partie du paysage naturel grâce à la vision de l'artiste quand ce dernier parvient à fixer l'instant dans son œuvre. Cette fusion de la modernité dans la beauté naturelle vivifie l'époque moderne où l'on se sent isolé du naturel.

Néanmoins, cela ne signifie pas que la modernité est synonyme de beauté. De Versailles, la plupart des gens envoient, selon le narrateur, une carte postale du Château ou du Trianon ; un homme de goût celle d'une statue ; un « imbécile » celle de la station du tramway à chevaux ou celle de la gare des Chantiers. Pourtant, Proust dénonce certaines dérives des hommes de goût :

**« Pendant deux ans les hommes intelligents, les artistes trouvèrent Sienne, Venise, Grenade, une scie, et disaient du moindre omnibus, de tous les wagons : "Voilà qui est beau." Puis ce goût passa comme les autres. Je ne sais même pas si on n'en revint pas au "sacrilège qu'il y a de détruire les nobles choses du passé". En tout cas, un wagon de première classe cessa d'être considéré a priori comme plus beau que Saint-Marc de Venise. On disait pourtant : "C'est là qu'est la vie, le retour en arrière est une chose factice", mais sans tirer de conclusion nette. »<sup>719</sup>**

L'éloge aveugle pour les choses quotidiennes et modernes se montre aussi dilettante que l'amour exclusif pour les vieilles pierres. Ancien ou moderne, rien n'est intrinsèquement beau<sup>720</sup>. La beauté réside dans la vision de l'artiste. La querelle des anciens et des modernes n'existe pas chez Proust.

Proust pose une autre question qui concerne la modernité et ses conséquences sur la vie sentimentale. Nous ne pouvons rester sourds à cette plainte du narrateur :

**« [...] j'enviais une pauvre fille de campagne à qui l'absence de relations, même de télégraphe, donne de longs mois de rêve après un chagrin qu'elle peut artificiellement endormir. Or je me rendais compte maintenant que [...] mes relations, ma fortune, tous les moyens matériels dont tant ma situation que la**

<sup>718</sup> *Idem.*

<sup>719</sup> *Pr., p. 642*

<sup>720</sup> Le narrateur dit significativement en décrivant un tableau d'Elstir : « l'habillement de la femme l'entourait d'une matière qui avait un charme indépendant, fraternel, et si les œuvres de l'industrie pouvaient rivaliser de charme avec les merveilles de la nature, aussi délicates, aussi savoureuses au toucher du regard, aussi fraîchement peintes que la fourrure d'une chatte, les pétales d'un œillet, les plumes d'une colombe. » (*JF, II, p. 204*. C'est nous qui soulignons).

***civilisation de mon époque me faisaient profiter, n'avaient fait que reculer l'échéance de la lutte corps à corps avec la volonté contraire, inflexible d'Albertine, sur laquelle aucune pression n'avait agi. Sans doute j'avais pu échanger des dépêches, des communications téléphoniques avec Saint-Loup, être en rapports constants avec le bureau de Tours, mais leur attente n'avait-elle pas été inutile, leur résultat nul ? Et les filles de la campagne, sans avantages sociaux, sans relations, ou les humains avant ces perfectionnements de civilisation ne souffrent-ils pas moins [...] <sup>721</sup> ? »***

Dès lors, il s'agit de décrire les aspects de l'amour dans les conditions modernes. Rappelons que Proust écrit de Watteau :

***« On a dit que le premier il avait peint l'amour moderne, voulant sans doute dire par là un amour où la causerie, la gourmandise, la promenade, la tristesse du déguisement, de l'eau et de l'heure qui passent, [tiennent] plus de place que le plaisir même, une sorte d'impuissance ornée. <sup>722</sup> »***

L'allégorie de l'amour chez Proust comme chez Watteau consiste à dépeindre les moments d'amour qui ne cessent de passer. Ces instants s'écoulent dans les conditions modernes, par exemple, à l'époque de *Sodome et Gomorrhe, II, III* et de *La Prisonnière*, on commence à se promener en automobile. Si le narrateur et Albertine se servent de ce véhicule, ce n'est pas que le souvenir d'Agostineli se mêle au roman, mais parce que la voiture est l'une des conditions modernes de la vie amoureuse. Cela est mis en contraste avec « Un amour de Swann » et même avec *Mme Bovary* où la voiture à cheval se montre un véhicule indispensable pour conduire l'intrigue de l'histoire d'amour.

Nous avons montré que Proust s'attache à décrire l'évolution de son temps à travers les mœurs afin de mettre en lumière l'écoulement perpétuel du temps et les traces qu'il dépose. Il est vrai que cette thèse n'a rien d'extraordinaire, mais, pour démontrer ceci, le romancier bâtit une architecture extrêmement complexe de différents passés. Au niveau de la réception, la publication qui a pris une dizaine d'années joue aussi dans cette complexité. Il n'est pas difficile d'imaginer combien le premier volume, notamment « Un amour de Swann » qui se rapporte à la génération du père du narrateur, donna une impression anachronique au lecteur lorsqu'il fut publié, en 1913. Les autres volumes, publiés après la Grande Guerre, ont dû paraître encore plus démodés. À cet égard, Antoine Compagnon souligne qu'À *l'ombre des jeunes filles en fleurs* fut reçu « comme un monument antique <sup>723</sup> ». Le passé le plus récent donne l'effet le plus suranné.

D'ailleurs, il nous semble que Proust était sensible à ce décalage entre le temps de l'écriture et le temps de la réception postérieure de son œuvre. Rappelons l'une des trois raisons pour lesquelles Odette n'apprécie pas son portrait fait par Elstir en 1872 : le style de ce dernier est semblable à celui de Manet et de Whistler, par conséquent, ce portrait fait d'elle une femme de la même génération que celles qui posaient devant ces deux peintres et qui « appartiennent déjà à l'oubli ou à l'histoire <sup>724</sup> ». De même que l'époque

<sup>721</sup> AD, I, p. 85-86. C'est nous qui soulignons.

<sup>722</sup> CSB, p. 665.

<sup>723</sup> « Le dernier écrivain du XIXe siècle et le premier du XXe siècle », *op. cit.*, p. 26.

de Manet et de Whistler semble surannée à l'époque où Odette est la femme de Swann et la mère de Gilberte, de même le temps de Proust a dû paraître ancestral lors de la publication du texte, avant la Seconde Guerre Mondiale. Mais c'est justement avec cette désuétude que l'on peut montrer à la fois l'écoulement du temps et la modernité, car le temps moderne, caractérisé par son pouvoir de renouvellement vertigineux de la nouveauté impose au moment actuel de vieillir le plus vite possible. L'histoire n'existe plus, le renouvellement des nouveautés l'a remplacée. Le passé n'attire plus autant l'intérêt des hommes modernes. Il faudra pourtant faire revêtir à nos jours une épaisseur historique. Dans ce passéisme apparent réside la force de la *Recherche* où Proust détaille avec obsession l'évolution du temps qu'il a vécue.

## CHAPITRE II. LA PLACE DU TEMPS SOCIO-HISTORIQUE

Proust ne décrit pas les événements historiques uniquement pour conférer une véracité à son roman. Influencé par la sociologie, qui se développe à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, Proust analyse la société, ou plutôt le social. De même, pour montrer comment une société évolue (ou change simplement), il examine sous l'angle sociologique l'histoire de l'époque qui sert de cadre au récit. De ce fait, la recherche socio-historique dans le roman proustien pourrait devenir clé.

Dès lors, il nous semble pertinent de montrer rapidement une corrélation entre le développement de la science historique et de la sociologie et le roman de Proust. Ces deux disciplines furent au XIXe siècle deux pôles essentiels du paysage intellectuel, en particulier dans la seconde moitié du siècle. Le XIXe siècle fut littéralement celui de l'histoire. Dans les milieux intellectuels, devenir historien est alors un moyen de réussite aussi efficace que devenir un homme lettré<sup>725</sup>. Dans la *Recherche*, l'oncle Adolphe présente ainsi le narrateur à Odette : « Qui sait, ce sera peut-être un petit Victor Hugo, une espèce de Vaulabelle, vous savez.<sup>726</sup> » Ces paroles d'Adolphe présupposent que cette opinion sur la position sociale de l'historien à cette époque était courante. Par ailleurs, déjà à la fin du XIXe siècle, on commence à s'interroger sur la scientificité de l'histoire et on tente de trouver une solution à cette question en la rapprochant de la sociologie<sup>727</sup>. Aussi n'est-il pas étonnant que Proust se soit intéressé à l'histoire et à la sociologie. On sait que Michelet et Augustin Thierry, historiens non scientifiques,

<sup>724</sup> JF, II, p. 218.

<sup>725</sup> Cf. Christophe Charle, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

<sup>726</sup> CS, I, II, p. 78. Selon le commentateur de la *Pléiade*, Achille Tenaille de Vaulabelle est journaliste, homme politique et historien. Il publie en 1844 *Histoire des deux Restaurations jusqu'à l'avènement de Louis-Philippe* (CS, I, II, p. 1137, note 1 de la page 78).

<sup>727</sup> « L'historien entre science et politique : Seignobos », in *Paris fin de siècle. Culture et politique, op. cit.*, p. 125-152.

comptaient parmi ses écrivains favoris dès son adolescence. Proust fait allusion à leurs œuvres, nous l'avons montré. Par ailleurs, on remarque que Proust a subi l'influence de certains sociologues de l'époque, comme Gabriel de Tarde par exemple. D'ailleurs, en observant ce développement de la science historique, il avance une méthodologie de l'histoire dans la *Recherche* : « Les historiens, s'ils n'ont pas eu tort de renoncer à expliquer les actes des peuples par la volonté des rois, doivent la remplacer par la psychologie de l'individu, de l'individu médiocre.<sup>728</sup> » Nous avons vu que le narrateur affirme la nécessité d'être un spécialiste de la psychologie des individus pour prévoir le déroulement de la guerre<sup>729</sup>, qu'il insiste plusieurs fois sur ce point. Rappelons par ailleurs qu'il dit à Gilberte : « [la guerre] pourrait être racontée comme un roman<sup>730</sup> ». Proust entreprend de raconter l'histoire d'une société comme un roman en s'appuyant sur ce qu'il appelle la psychologie. Plus exactement, c'est la psychologie (ou la mentalité de l'époque) qui est mise en lumière à travers la marche de l'histoire. C'est un bon moyen d'échapper au piège idéologique ou politique tout en traitant de grands événements historiques : l'affaire Dreyfus et la Grande Guerre. Car ni la littérature ni l'histoire ne doivent être idéologiques ou politiques. La vérité ne réside ni dans l'idéologie ni dans la politique.

Pourtant, le roman proustien ne peut être lu comme un roman historique, en dépit de la présence d'événements réels et de son apparence de fresque sociale. Si obstinément qu'il décrive le changement des mentalités de l'époque, cette persistance ne constitue qu'une stratégie de réponse à la question que Paul Ricœur pose en analysant la corrélation entre l'économie narrative et l'économie temporelle dans la *Recherche* : « de quelle manière une parcelle des événements mondains [est-elle] incorporée à l'expérience temporelle des personnages de la fiction<sup>731</sup> » ? Nous tenterons d'apporter une réponse à cette question à travers ce chapitre et le chapitre suivant en nous interrogeant sur la manière dont Proust décrit la société de son temps.

### Castes ou classes ?

---

#### La « philosophie de Combray » contre l'« esprit de Combray »

Nous avons mis en rapport les bourgeois de Combray restant à Combray et ceux qui montent à Paris. Les premiers ignorent le snobisme, alors que les seconds en sont empoisonnés. Proust développera une autre dichotomie entre les Combraysiens, dans *Le Côté de Guermantes I* et *Sodome et Gomorrhe II* : celle qui oppose les bourgeois et leurs serviteurs. En dehors de Combray, c'est-à-dire dans une société moderne, non primitive, ils ne vivront plus en harmonie. Cela montre le revers du monde combraysien ou plutôt

<sup>728</sup> *CG, II, II*, p. 700.

<sup>729</sup> *TR*, p. 350.

<sup>730</sup> *TR*, p. 560, déjà cité.

<sup>731</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. III, p. 234.

son avenir.

Vincent Descombes analyse la « philosophie de Combray » dans son étude intitulée *Proust, philosophie du roman*<sup>732</sup>. Remarquons que, curieusement, bien que cette doctrine soit appelée « philosophie de Combray », le narrateur n'en parle ni dans « Combray I » ni dans « Combray II ». C'est à Paris, précisément dans *Le Côté de Guermantes I*, que le narrateur l'explique. Observons qu'il existe aussi l'« esprit de Combray », celui-ci est rappelé au deuxième séjour à Balbec, dans *Sodome et Gomorrhe II, III*. Il est attaché aux bourgeois venus de Combray, alors que la « philosophie de Combray » est issue des domestiques venus de Combray. Il nous semble que cette opposition traduit une sorte de désaccord entre les bourgeois et leurs serviteurs dans la société moderne. D'ailleurs, ce désaccord est plus profond dans une ville moderne comme Paris ou Balbec que dans un village de province comme Combray. En analysant la « philosophie de Combray » et sa cosmologie sous l'angle rhétorique, Vincent Descombes note que, si le narrateur et Françoise ne s'entendent jamais, c'est que le premier est l'un des Parisiens caractérisés par l'individualisme, alors que la seconde est d'un village où l'on respecte toujours la collectivité.

Dès lors, pour comprendre comment Proust présente la question de l'individualisme, très discutée à son époque, il est pertinent de dégager les oppositions entre la « philosophie de Combray » et l'« esprit de Combray ».

Il est vrai que les deux pensées proviennent de la même idée quasi féodale : les maîtres sont les maîtres. Mais le romancier fait significativement la distinction entre les deux. Alors qu'il écrit l'« esprit de Combray » pour exprimer la mentalité de la bourgeoisie attachée aux « castes », c'est pour expliquer le comportement des domestiques qu'il emploie l'expression la « philosophie de Combray ». Ainsi, si unis que paraissent les citoyens de Combray, il existe une barrière entre les bourgeois et les domestiques ; il y a une communauté formée des domestiques et des boutiquiers, Françoise, Théodore, par exemple, parallèlement à la communauté des bourgeois. La « philosophie de Combray » analysée par Vincent Descombes est la pensée de cette catégorie de Combraysiens. Ce sont eux qui incarnent le mieux l'esprit exprimé à travers les sculptures de l'église de Saint-André-des-Champs, c'est-à-dire, l'esprit français. En effet, en reconnaissant les figures de Françoise et de Théodore, qui partagent la même bonté et le même zèle à servir leurs maîtres ou les malades, dans cette façade sculptée, le narrateur s'écrie : « Que cette église était française<sup>733</sup> ! » Il considère ainsi que la francité demeure dans l'âme de ces domestiques plutôt que dans celle des bourgeois. Le peuple n'est pas absent chez Proust, du moins dans *Du côté de chez Swann I*. Disons ainsi que Proust considère que la francité réside dans la notion de « peuple » aussi bien que dans le langage des nobles qui parlent comme à l'époque révolue de leur souveraineté. Ce sont les figures sculptées sur la façade de Saint-André-des-Champs qui incarnent le peuple français.

Jean de Grandsaigne souligne d'abord que tous les citoyens, domestiques,

---

<sup>732</sup> Paris, Éditions de Minuit, 1987, p. 173-187.

<sup>733</sup> CS, I, II, p. 149.

boutiquiers et bourgeois appartiennent à la même collectivité. Mais, en fin de compte, le critique inverse cette thèse : en fait, les domestiques et les boutiquiers sont des prolétaires (par opposition aux bourgeois) en dépit de l'absence apparente de lutte des classes, dans le sens marxiste du terme. Chez Proust, le mythe du « peuple » et le processus de la « médiévalisation » servent à dérober la réalité de la classe prolétarienne<sup>734</sup>. Il nous semble pourtant que Proust différencie les serviteurs, représentés par Françoise, et les « prolétaires », représentés par le « lift » de Balbec<sup>735</sup>, qui sont engagés dans une sorte de lutte hiérarchique. L'idée de peuple est typique des écrivains du XIXe siècle, en particulier à Michelet. Péguy en est l'héritier au XXe siècle. Nous verrons plus tard qu'en opposant le Moyen Âge à l'époque contemporaine, c'est-à-dire la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle, il dénonce que l'argent l'emporte sur tout au temps industriel. Il nous semble que, comme Péguy, Proust confronte la société médiévale et la société moderne dans une certaine mesure. Combray est une incarnation de la première, Paris de la deuxième. Si le narrateur n'analyse ni la « philosophie de Combray » ni l'« esprit de Combray » dans *Du côté de chez Swann I*, c'est parce qu'à Combray, la différenciation existant entre les bourgeois et les domestiques ne pose pas de problème. À Paris, en revanche, leur opposition surgit. C'est pourquoi Proust met en parallèle les bourgeois enracinés dans Combray et les bourgeois qui montent à Paris.

Proust écrit que les sculptures de Saint-André-des-Champs relatent des traditions non seulement déformées et méconnaissables mais aussi ininterrompues et vivantes. D'ailleurs, le narrateur le dit, les paysans médiévaux, modèles des sculptures, survivent au XIXe siècle, il donne l'exemple de Françoise. La mentalité du peuple français est donc présentée comme immuable. Effectivement, le peuple de Combray se divise en deux groupes : le peuple respectueux envers les seigneurs, comme Françoise et Théodore, et le peuple révolté, comme Morel et le jardinier de Combray (ce dernier sera engagé en tant que maître d'hôtel par les parents du narrateur à Paris<sup>736</sup>). Alors que le premier courant dont Françoise est la représentante incarne le loyalisme quasi féodal, le second courant se caractérise par son hostilité à l'institution politique de l'époque. Le jardinier, qui fait

<sup>734</sup> Et les paysans ? Il n'y a en aucun selon Jean de Grandsaigne (*L'espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust, op. cit.*, p. 104). Françoise née paysanne n'est pas de Combray (quittant le village natal, elle est venue travailler chez Léonie). De notre côté, notons que l'église de Saint-André-des-Champs incarnant le peuple français se trouve symboliquement, par-delà les blés, à l'extérieur de la ville de Combray. Or, on sait bien la raison pour laquelle, quoiqu'il risque d'avoir l'air réactionnaire et anachronique, il ne s'applique pas à décrire la réalité sociale de la classe populaire de l'époque : « L'idée d'un art populaire comme d'un art patriotique si même elle n'avait pas été dangereuse, me semblait ridicule. S'il s'agissait de le rendre accessible au peuple, en sacrifiant les raffinements de la forme, "bons pour des oisifs", j'avais assez fréquenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés, et non les ouvriers électriciens. À cet égard, un art populaire par la forme eût été destiné plutôt aux membres du Jockey qu'à ceux de la Confédération générale du travail ; quant aux sujets, les romans populaires ennuièrent autant les gens du peuple que les enfants ces livres qui sont écrits pour eux. On cherche à se dépayser en lisant, et les ouvriers sont aussi curieux des princes que les princes des ouvriers. » (*TR*, p. 466-467).

<sup>735</sup> Il nous semble que Proust classe clairement les employés de l'hôtel parmi les prolétaires. Voir *JF, II*, p. 52.

<sup>736</sup> Le lecteur verra, en suivant le déroulement du récit, que le second courant aura une ramification : Morel devient arriviste en souhaitant sortir de sa classe.

partie du second courant, essaie ainsi de schématiser l'histoire en opposant l'État au peuple. Cette dualité, selon lui, ne s'est pas dissoute, malgré la Révolution, les gouvernants, qu'ils soient monarchiques ou républicains, ne cessent de faire souffrir le peuple.

Or, les Français du premier et second courant, bref, le peuple français, sont patriotes.

Nous citons une phrase que l'on trouve dans la partie consacrée à la Grande Guerre :

**« “Tous ceux qui ne sont pas au front, c'est qu'ils ont peur.” Saint-Loup avait dit cela [...] pour faire de l'originalité psychologique, tant qu'il n'était pas sûr que son engagement serait accepté. Mais il faisait pendant ce temps-là des pieds et des mains pour qu'il le fût, étant en cela moins original, [...] mais plus profondément français de Saint-André-des-Champs, plus en conformité avec tout ce qu'il y avait à ce moment-là de meilleur chez les Français de Saint-André-des-Champs, seigneurs, bourgeois et serfs respectueux des seigneurs ou révoltés contre les seigneurs, deux divisions également françaises de la même famille, sous-embanchement François et sous-embanchement Morel, d'où deux flèches se dirigeaient, pour se réunir à nouveau, dans une même direction, qui était la frontière. <sup>737</sup> »**

Comme ce texte le montre, Proust essaie de décrire comment réagissent les deux courants du peuple ainsi que les « seigneurs » et les « bourgeois » lors d'un événement politique. Ainsi, Proust met face à face François et le jardinier de Combray chaque fois qu'un événement se déroule dans la *Recherche*. Nous pouvons illustrer cela par un dialogue entre eux au sujet de la guerre franco-allemande <sup>738</sup>. Pour le peuple, les événements historiques se produisent toujours de la même manière, voici les paroles du jardinier :

**« “Voyez-vous, François, disait le jardinier, la révolution vaudrait mieux, parce que quand on la déclare il n'y a que ceux qui veulent partir qui y vont. — Ah ! oui, au moins je comprends cela, c'est plus franc.” Le jardinier croyait qu'à la déclaration de guerre on arrêtait tous les chemins de fer. “Pardi, pour pas qu'on se sauve”, disait François. Et le jardinier : “Ah ! ils sont malins”, car il n'admettait pas que la guerre ne fût pas une espèce de mauvais tour que l'État essayait de jouer au peuple et que, si on avait eu le moyen de le faire, il n'est pas une seule personne qui n'eût filé. <sup>739</sup> »**

Ni la guerre ni la révolution n'intéresse le jardinier du point de vue politique. Il ne pense qu'à y échapper parce que, selon lui, lors d'un événement, le peuple est toujours une victime de la volonté de l'État, et ce sacrifice se répète depuis des siècles <sup>740</sup>. Alors que les savants considèrent la Révolution comme une rupture, le jardinier ne reconnaît

<sup>737</sup> TR, p. 317. Ce texte montre clairement que Proust considère les Français de toutes les classes comme les Français de Saint-André-des-Champs, à la différence de ce que Jean de Grandsaigne observe.

<sup>738</sup> CS, I, II, p. 87-88. Pendant la guerre franco-allemande, les soldats se sont réunis « dans une même direction, qui était la frontière », comme pendant la Grande Guerre. François le dit : « C'est pourtant vrai que [les jeunes soldats ne] tiennent pas [à la vie] ! Je les ai vus en 70 ; ils n'ont plus peur de la mort, dans ces misérables guerres [...] » (*ibid.*, p. 88). Proust prévoit-il dans ce texte publié avant la guerre qu'une guerre s'approche ?

<sup>739</sup> CS, I, II, p. 88.

aucune rupture dans l'histoire de France, il en propose un schéma très simplifié : l'État contre le peuple, pour le dire autrement, les gouvernants contre les gouvernés. Il nous semble que Proust confronte ce dualisme perpétuel avancé par le jardinier de Combray et l'idée de rupture liée à l'idéologie bourgeoise et formée à travers la Révolution. En effet, selon Jean Starobinski, pour les bourgeois du XIXe siècle considérant leur époque comme « l'âge de fer de l'industrie et des révoltes démocratiques », la Révolution à qui ils « doivent tout » est également « la brèche par où le mal est entré dans le monde.<sup>741</sup> »

Françoise schématise elle aussi sa vision du monde : le maître est le maître. Ce schéma, qui n'est pas moins simplifié que celui du jardinier, sous-tend la « philosophie de Combray », qui n'est en réalité qu'un « discours de sagesse commune<sup>742</sup> ». Vincent Descombes cite une conversation entre Françoise, le valet de pied et le maître d'hôtel (ancien jardinier de Combray) dans *Le Côté de Guermantes I*. Ici, Françoise se plaint de la famille du narrateur dont l'exigence l'empêche de manger tranquillement. Son agacement éclate au sujet des biscottes qu'elle doit préparer pour le père<sup>743</sup>. Le valet de pied l'approuve : « Je peux dire [...] que j'ai jamais vu ça ! ». Le maître d'hôtel essaie de la consoler : « Oui, oui, [...] mais tout cela pourrait bien changer, les ouvriers doivent faire une grève au Canada et le ministre a dit l'autre soir à Monsieur qu'il a touché pour ça deux cent mille francs. » Le narrateur commente : « Le maître d'hôtel était loin de l'en blâmer, [...] croyant tous les hommes politiques véreux, le crime de concussion lui paraissait moins grave que le plus léger délit de vol. » La réaction de Françoise à cette réplique quasi socialiste est marquée par sa résignation : « Mais la philosophie de Combray empêchait que Françoise pût espérer que les grèves du Canada eussent une répercussion sur l'usage des biscottes : "Tant que le monde sera monde, voyez-vous, [...] il y aura des maîtres pour nous faire trotter et des domestiques pour faire leurs caprices." » Les idées de Françoise ne sortent jamais du schéma féodal. Le commentaire du narrateur sur la réplique du valet de pied est remarquable : « Il le disait comme s'il avait tout vu et si en lui les enseignements d'une expérience millénaire s'étendaient à tous

<sup>740</sup> Nous verrons que, chaque fois qu'un événement politique, l'affaire Dreyfus, la séparation de l'Église et de l'État, ou la Grande Guerre, se déroule dans la *Recherche*, le jardinier reprend sa conversation avec Françoise de la même manière.

<sup>741</sup> *L'Invention de la liberté*, op. cit., p. 9.

<sup>742</sup> Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, op. cit., p. 175-176. Le philosophe écrit : « La "philosophie de Combray" permet à Françoise de savoir d'avance (a priori) ce qui fait que le monde est monde. Reste que cette philosophie inspire plutôt à Françoise un *dicton* de sagesse commune. [...] Il manque à ce dicton la dimension de la réflexion. [...] La philosophie telle que nous la comprenons ne va pas sans un effort pour fixer les limites du monde ailleurs qu'au point où s'arrête le sens commun. Ou bien, si c'est pour les tracer au même endroit, un effort de les y fixer pour des raisons inconnues du sens commun. C'est pourquoi la "philosophie de Combray" n'est pas sérieusement une philosophie. Elle est ce qui sert de philosophie à des gens qui n'éprouvent pas le besoin de se faire une philosophie. Ou bien encore, pour le dire autrement, la "philosophie de Combray" est une philosophie seulement par anticipation. »

<sup>743</sup> Elle dit : « Ah ! ce n'est pas là-bas qu'on aurait rien mangé à la va-vite. [Mme Octave] voulait que ses domestiques soient bien nourris. Ici, encore ce matin, nous n'avons pas seulement eu le temps de casser la croûte. Tout se fait à la sauvette. » (*CG*, I, p. 326-327).

les pays et à leurs usages parmi lesquels ne figurait nulle part celui du pain grillé.<sup>744</sup> » La pensée du valet de pied est aussi féodale que celle de Françoise, c'est ce que suggère l'expression « enseignements d'une expérience millénaire ». Quant au maître d'hôtel, ses paroles en apparence socialistes risquent de donner l'impression qu'il est plus évolué idéologiquement que Françoise et le valet de pied. Mais toujours est-il que ce rebelle, le maître d'hôtel, demeure dans le schéma des gouvernants contre les gouvernés. Vincent Descombes affirme que les réflexions manquent à la philosophie de Françoise, disons de notre côté qu'il en est de même de la pensée du maître d'hôtel. Comme l'idée de Françoise et du valet de pied, celle du maître d'hôtel est un développement des « enseignements d'une expérience millénaire », elle n'a rien d'idéologique. Il est évident qu'en utilisant le mot « millénaire », Proust fait allusion au Moyen Âge, comme si le peuple du courant représenté par le maître d'hôtel avait une filiation avec celui qui a fait naître la Jacquerie au XIVe siècle.

Or, ces idées figées, sans réflexion, issues du bon sens, en résumé très doctrinales et considérées comme des vérités absolues, sont des composantes de la tradition. Pour maintenir celle-ci, il faut transmettre ces doctrines aux générations postérieures de siècle en siècle, comme les sculptures de Saint-André-des-Champs expriment et transmettent la tradition orale jusqu'au présent. Proust considère qu'au Moyen Âge l'église a servi en quelque sorte de livre sacré comme la cathédrale d'Amiens.

Ainsi, la « philosophie de Combray » est certes une sagesse proverbiale, mais elle est surtout une loi sacrée pour ceux qui y croient, en d'autres termes, une sorte de déterminisme sinon une sorte de providentialisme. Aussi cette théorie schématique survit-elle avec les Français de Saint-André-des-Champs comme Françoise. Dans *La Prisonnière*, le narrateur observe qu'elle n'abandonne jamais son système de codes qu'il a décrit dans « Combray I » comme « impérieux, abondant, subtil et intransigeant<sup>745</sup> » :

**« [...] selon le code Françoise tel qu'il est illustré dans les bas-reliefs de Saint-André-des-Champs, souhaiter la mort d'un ennemi, la lui donner même n'est pas défendu, mais il est horrible de ne pas faire ce qui se doit, de ne pas rendre une politesse, de ne pas faire ses adieux avant de partir, comme une vraie malotruie, à une gouvernante d'étage. Pendant tout le voyage, le souvenir à chaque moment renouvelé qu'elle n'avait pas pris congé de cette femme, avait fait monter aux joues de Françoise un vermillon qui pouvait effrayer. Et si elle refusa de boire et de manger jusqu'à Paris, c'est peut-être parce que ce souvenir lui mettait un "poids" réel "sur l'estomac" [...] plus encore que pour nous punir.**

<sup>746</sup> »

Autrement dit, c'est une divinité qui règne sur Combray. La loi sacrée sous-tend l'harmonie réalisée entre les citoyens à Combray et soutient aussi les « castes » combraysiennes.

<sup>744</sup> CG, I, p. 327.

<sup>745</sup> CS, I, I, p. 28.

<sup>746</sup> Pr., p. 526. Françoise est fâchée contre le narrateur parce qu'elle ne peut dire au revoir à la gouvernante de l'hôtel de Balbec étant donné qu'il s'est décidé à ramener Albertine à Paris le plus rapidement possible.

Cependant, la modernité coupe la transmission traditionnelle de ce genre de vérité absolue, c'est ce que montre le malentendu entre Françoise et la famille du narrateur. Cette rupture entre la tradition et la modernité pourrait anéantir le providentialisme combraysien. Vincent Descombes écrit :

**« [...] si Combray était aspiré par la modernité [...] il connaîtrait la dissension. Les traditions du vrai Combray seraient mises en question. Le besoin se ferait alors sentir d'une doctrine pour défendre les "valeurs" ou les "principes sacrés" de Combray. Quelqu'un, un idéologue, devrait articuler les vues ancestrales de Léonie, Françoise, etc., en une vision du monde. <sup>747</sup> »**

Ainsi, l'existence de Françoise devient comparable à un monument historique au sein de la ville industrielle :

**« [...] il y avait en elle un passé français très ancien, noble et mal compris, comme dans ces cités manufacturières où de vieux hôtels témoignent qu'il y eut jadis une vie de cour, et où les ouvriers d'une usine de produits chimiques travaillent au milieu de délicates sculptures qui représentent le miracle de saint Théophile ou les quatre fils Aymon. <sup>748</sup> »**

Quant à l'« esprit de Combray », le narrateur adulte le désapprouve de façon affirmée ; alors que sa mère, prisonnière de l'idée de « castes », est mécontente qu'il n'hésite pas à serrer la main du valet de chambre, il prétend ne pas faire la distinction entre les classes sociales, contrairement à elle. Il va plus loin : « j'aurais pris indifféremment les uns et les autres [les ouvriers, les bourgeois et les grands seigneurs] pour amis, avec une certaine préférence pour les ouvriers, et après cela pour les grands seigneurs ». Il sait en effet qu'on peut exiger des nobles, « plus de politesse envers les ouvriers qu'on ne l'obtient de la part des bourgeois <sup>749</sup> ». Mais, si les aristocrates essaient de se montrer affables avec tout le monde, sans distinction de classes, c'est simplement parce qu'ils se sentent accueillis par tout le monde « comme les jolies femmes heureuses de donner un sourire qu'elles savent accueilli avec tant de joie. <sup>750</sup> » Le narrateur considère ironiquement que le comportement des nobles est tout de même moins désagréable que celui des bourgeois. La mère du narrateur, quant à elle, ne peut accepter « socialement » l'idée d'égalité entre les hommes parce qu'elle supprimerait les « castes » qui distinguent les ouvriers, les bourgeois et les nobles :

**« Les gens de Combray avaient beau avoir du cœur, de la sensibilité, acquérir les plus belles théories sur l'égalité humaine [...]. Il y avait un "esprit de Combray" si réfractaire qu'il faudra des siècles de bonté (celle de ma mère était infinie), de théories égalitaires, pour arriver à la dissoudre. [...] Pour elle, qu'elle l'avouât ou non, les maîtres étaient les maîtres et les domestiques étaient les gens qui mangeaient à la cuisine. <sup>751</sup> »**

<sup>747</sup> Proust. *Philosophie du roman*, op. cit., p. 176.

<sup>748</sup> CS, I, I, p. 28-29.

<sup>749</sup> SG, II, III, p. 414.

<sup>750</sup> SG, II, III, p. 414-415.

L'« esprit de Combray » est au fond identique à la « philosophie de Combray » : le maître est le maître. Aussi faut-il dire que ces deux partis opposés (les maîtres et les serviteurs) s'accordent pour admettre la hiérarchie. En revanche, en dépit de la présence des castes strictes, tous les citoyens de Combray partagent un même concept : la pureté de l'âme. Malheureusement, il serait inutile de chercher à la retrouver chez les hommes modernes : « la race de Combray, la race d'où sortaient des êtres absolument intacts comme ma grand-mère et ma mère, semble presque éteinte<sup>752</sup> ». Au cours du récit, ce peuple français issu de Combray forme la classe prolétaire et engendre des arrivistes. Selon le « lift » de l'hôtel de Balbec, c'est l'argent qui règne sur le monde. Cet employé, nourri par des idées démocratiques, appelle les autres employés « mes collègues », bien qu'à cette époque, selon Proust, ce terme soit « réservé aux corps restreints comme les académies », et s'habille comme un mondain, car « sa mère lui avait recommandé de ne jamais prendre le genre "ouvrier" ou "chasseur".<sup>753</sup> » Curieusement, d'après le narrateur, en dépit de son « orgueil démocratique », il s'abaisse facilement à gagner de l'argent provisoire :

**« Cet orgueil ne l'empêche pas, dans le but d'améliorer ce qu'il appelait son traitement, d'accepter pour ses courses des rémunérations qui l'avaient fait prendre en horreur à Françoise : "Oui la première fois qu'on le voit on lui donnerait le bon Dieu sans confession, mais il y a des jours où il est poli comme une porte de prison. Tout ça c'est des tire-sous."<sup>754</sup> »**

La raison pour laquelle l'auteur met en parallèle le « lift » et Françoise est explicite. Cette dernière, toujours fidèle à « la philosophie de Combray », méprise le « lift » qui monnaie ses services, et le narrateur souligne d'ailleurs sa méfiance envers les « prolétaires » en général<sup>755</sup>. Plus loin, le narrateur décrit le « lift » comme représentant d'une catégorie du personnel de l'hôtel « pour qui noblesse, intelligence, célébrité, situation, manières, était inexistant, recouvert par un chiffre. Il n'y avait pour ceux-là qu'une hiérarchie, l'argent qu'on a, ou plutôt celui qu'on donne.<sup>756</sup> » Chez Proust, les rapports d'argent remplacent la « philosophie de Combray » au cours de l'évolution sociale.

### **La politesse et le mariage « disproportionné<sup>757</sup> »**

<sup>751</sup> SG, II, III, p. 415. C'est nous qui soulignons.

<sup>752</sup> JF, II, p. 105.

<sup>753</sup> SG, II, II, p. 186.

<sup>754</sup> *Idem.* C'est le romancier qui souligne.

<sup>755</sup> « Les prolétaires, s'ils avaient quelque peine à être traités en personnes de connaissance par Françoise et ne le pouvaient qu'à de certaines conditions de grande politesse envers elle, en revanche, une fois qu'ils y étaient arrivés, étaient les seules gens qui comptassent pour elle. » (JF, II, p. 52).

<sup>756</sup> SG, II, II, p. 221.

<sup>757</sup> TR, p. 553.

Dans le texte qui explique l'« esprit de Combray », le narrateur dit préférer les aristocrates aux bourgeois, car il trouve que les premiers se montrent courtois avec tout le monde sans distinction de classes alors que les bourgeois ont tendance à ne pas se montrer aimables avec les domestiques et les ouvriers. Par ailleurs, certains employés de l'hôtel de Balbec, comme le « lift », ne respectent plus que l'argent et les clients généreux en pourboires. Or, le narrateur, qui analyse souvent les mécanismes psychologiques de la politesse, prévoit sa disparition dans la démocratie :

**« [...] il semble que dans une société égalitaire la politesse disparaîtrait, non, comme on croit, par le défaut de l'éducation, mais parce que chez les uns disparaîtrait la déférence due au prestige qui doit être imaginaire pour être efficace, et surtout chez les autres l'amabilité qu'on prodigue et qu'on affine quand on sent qu'elle a pour celui qui la reçoit un prix infini, lequel dans un monde fondé sur l'égalité tomberait subitement à rien, comme tout ce qui n'avait qu'une valeur fiduciaire. [...] si même la politesse disparaissait, rien ne prouve que ce serait un malheur. Enfin une société ne serait-elle pas secrètement hiérarchisée au fur et à mesure qu'elle serait en fait plus démocratique ? C'est fort possible. <sup>758</sup> »**

Proust considère ici la supériorité d'une classe sociale (celle d'une Altesse par exemple) comme imaginaire, c'est ce que signifie l'expression « valeur fiduciaire » : comme les monnaies de papier (monnaie fiduciaire), le prestige social n'a pas de valeur intrinsèque. Il nous semble également que Proust suggère ici par la comparaison entre le prestige social et l'argent que, dans la société moderne, le critère économique remplace le critère traditionnel. Si la démocratie hiérarchise la société, n'est-ce pas par la valeur économique ? S'il existe des « castes » dans un monde traditionnel comme Combray, dans un monde démocratique, l'argent engendre les classes. On pense en général que la démocratie doit être établie pour garantir la société égalitaire, c'est-à-dire, la société sans hiérarchie. Mais le narrateur de la *Recherche* conteste cette hypothèse ; il considère que la société démocratique sera elle aussi hiérarchisée, de façon différente de la société traditionnelle. Il va plus loin d'ailleurs et fait l'éloge de la société aristocratique aussi bien que de la société paysanne :

**« Les grands seigneurs sont presque les seules gens de qui on apprend autant que des paysans ; leur conversation s'orne de tout ce qui concerne la terre, les demeures telles qu'elles étaient habitées autrefois, les anciens usages, tout ce que le monde de l'argent ignore profondément. <sup>759</sup> »**

Vincent Descombes, en analysant le rapport général entre holisme et individualisme et le rapport général entre hiérarchie et égalité, met en opposition la société combraysienne et la société parisienne. On pense en général que le holisme implique la hiérarchie, et l'individualisme l'égalité. Mais la réalité est moins simple que ce schéma. On peut reconnaître l'égalité dans la société holiste : au sein de chaque « caste », l'égalité existe (le cas de Combray). De même, la société individualiste ne réalise pas forcément l'égalité. L'individualisme tel que Proust le montre ici, en s'appuyant sur le critère économique,

<sup>758</sup> CG, II, II, p. 746-747.

<sup>759</sup> CG, II, II, p. 839. C'est nous qui soulignons.

re-hiérarchise la société bourgeoise (le cas de Paris selon Vincent Descombes, on peut y ajouter le cas de Balbec). Selon le philosophe, il peut y avoir un autre type d'individualisme hiérarchisé :

**« Qu'est-ce qui, dans l'Histoire, ressemblerait d'assez près à un tel idéal d'individualisme hiérarchique ? On peut penser à ce que Norbert Elias appelle l'ethos de la société de cour. Dans un tel système, les individus usent toutes leurs énergies à soutenir le rang de leurs maisons respectives. Rien ne les réunit, sinon un sens de la civilité. Ce modèle de vie sociale fascine d'ailleurs Proust à travers sa lecture de Saint-Simon. <sup>760</sup> »**

Dès lors, il est clair que Proust n'est pas optimiste sur l'avenir de l'individualisme issu de la démocratie, qui s'accompagne selon lui de la hiérarchisation par l'individualisation des intérêts économiques.

Revenons au critère de politesse. Proust ne dit pas que les bourgeois ne peuvent être polis, mais que le caractère de leur politesse diffère de celui des nobles. Ainsi, le narrateur met en opposition la politesse chez les bourgeois et la politesse chez les aristocrates :

**« Vouloir donner aux autres cette idée agréable d'eux-mêmes existe à vrai dire quelquefois même dans la bourgeoisie. On y rencontre cette disposition bienveillante, à titre de qualité individuelle compensatrice d'un défaut, non pas, hélas, chez les amis les plus sûrs, mais du moins chez les plus agréables compagnes. Elle fleurit en tous cas tout isolément. Dans une partie importante de l'aristocratie, au contraire, ce trait de caractère a cessé d'être individuel ; cultivé par l'éducation, entretenu par l'idée d'une grandeur propre qui ne peut craindre de s'humilier, qui ne connaît pas de rivales, sait que par l'aménité elle peut faire des heureux et se complaît à en faire, il est devenu le caractère générique d'une classe. Et même ceux que des défauts personnels trop opposés empêchent de le garder dans leur cœur, en portent la trace inconsciente dans leur vocabulaire ou leur gesticulation. <sup>761</sup> »**

Chez les nobles, être poli est un choix collectif, tandis que, chez les bourgeois, être poli est un choix personnel. La politesse est individualisée.

Or, il est très significatif que la mère du narrateur, prisonnière de l'idée de castes, ne comprenne pas pourquoi son fils serre la main d'un domestique et prend son repas avec un chauffeur :

**« “Il me semble que tu pourrais avoir mieux comme ami qu'un mécanicien”, comme elle aurait dit, s'il se fût agi de mariage : “Tu pourrais trouver mieux comme parti.” <sup>762</sup> »**

Le choix de la fréquentation est comme celui du mariage. « L'esprit de Combray » exige

<sup>760</sup> Proust. *Philosophie du roman*, op. cit., p. 192. Rappelons que Proust explique le code absolu de Françoise en signalant les *Mémoires de Saint-Simon* (CS, I, II, p. 28). La mère aussi est comparée au mémorialiste, lorsqu'elle fait la distinction sociale entre son fils et un valet de chambre : « [...] ma mère, quand un valet de chambre s'émancipait, disait une fois “vous” et glissait insensiblement à ne plus me parler à la troisième personne, avait de ces usurpations le même mécontentement qui éclate dans les *Mémoires de Saint-Simon* chaque fois qu'un seigneur qui n'y a pas droit saisit un prétexte de prendre la qualité d'“Altesse” dans un acte authentique, ou de ne pas rendre aux ducs ce qu'il leur devait et ce dont peu à peu il se dispense. » (SG, II, III, p. 415).

qu'on reste dans la caste. C'est pourquoi la mère accepte difficilement les fiançailles entre le fils des Cambremer et la nièce de Jupien, malgré son adoption par Charlus. Elle dit à son fils :

**« [...] cela me fait l'effet d'un mariage au temps où les rois épousaient les bergères, et encore la bergère est-elle moins qu'une bergère, mais d'ailleurs charmante. <sup>763</sup> »**

Cela dit tout. Elle imagine ainsi que sa pauvre grand-mère serait scandalisée de cette alliance à cause du « côté des castes de Combray <sup>764</sup> ». Ses amies du village sont plus caustiques qu'elle : elles réagissent avec férocité à l'union entre Saint-Loup et Gilberte. L'une des Combraysiennes, en considérant à tort ou à raison Swann comme le premier amant d'Odette, Forcheville comme le deuxième et Charlus, qui est le témoin de ce mariage, comme le troisième, dit au narrateur qu'Odette ne sait lequel est le père de sa fille et conclut :

**« [...] vous savez que si [Gilberte] n'est pas plus Forcheville que vous et moi, cela va bien avec le mari qui naturellement n'est pas noble. [...] Comme je ne fréquenterai jamais la fille d'une femme qui a fait parler d'elle, elle peut être bien marquise long comme le bras pour ses domestiques. Mais dans les actes de l'état civil ce n'est pas la même chose. <sup>765</sup> »**

Pour cette femme, Charlus et Saint-Loup ne sont que des imposteurs, car elle ne peut concevoir que la fille d'un bourgeois juif et d'une « cocotte » puisse se marier avec un noble. Les bourgeoises de Combray sont également avides de critiques lorsque Mme Verdurin se remarie avec le duc de Duras, puis avec le prince de Guermantes :

**« [...] les dames de la rue de l'Oiseau, la fille de Mme Goupil et la belle-fille de Mme Sazerat, toutes ces dernières années, avant que Mme Verdurin ne fût princesse de Guermantes, avaient dit en ricanant "la duchesse de Duras", comme**

<sup>761</sup> CG, II, II, p. 721-722 Proust n'oublie pas de classer les politesses chez les aristocrates. Par exemple, on peut observer que l'affabilité exagérée chez le duc de Guermantes résulte à la fois de son orgueil et de son éducation, tandis que celle de son cousin, le prince de Guermantes, qui donne une impression froide découle de sa sincérité : « J'avais souvent entendu le duc se moquer de la morgue de son cousin. Mais aux premiers mots qu'il me dit et qui, par leur froideur et leur sérieux faisaient le plus entier contraste avec le langage de Basin, je compris tout de suite que l'homme foncièrement dédaigneux était le duc qui vous parlait dès la première visite de "pair à compagnon", et que des deux cousins celui qui était vraiment simple c'était le prince. Je trouvai dans sa réserve un sentiment plus grand, je ne dirai pas d'égalité, car ce n'eût pas été concevable pour lui, au moins de la considération qu'on peut accorder à un inférieur, comme il arrive dans tous les milieux fortement hiérarchisés, au Palais par exemple, dans une faculté, où un procureur général ou un "doyen" conscients de leur haute charge cachent peut-être plus de simplicité réelle, et quand on les connaît davantage, plus de bonté, de simplicité vraie, de cordialité, dans leur hauteur traditionnelle que de plus modernes dans l'affectation de la camaraderie badine. » (SG, II, I, p. 55).

<sup>762</sup> SG, II, III, p. 415.

<sup>763</sup> AD, IV, p. 236.

<sup>764</sup> AD, IV, p. 237.

<sup>765</sup> AD, IV, p. 254-255.

***si c'eût été un rôle que Mme Verdurin eût tenu au théâtre. Même, le principe des castes voulant qu'elle mourût Mme Verdurin, ce titre qu'on ne s'imaginait lui conférer aucun pouvoir mondain nouveau, faisait plutôt mauvais effet. "Faire parler d'elle", cette expression [...] est appliquée [...] dans la bourgeoisie de Combray à celles qui font des mariages, dans un sens ou dans l'autre, "disproportionnés". Quand elle eut épousé le prince de Guermantes, on dut se dire que c'était un faux Guermantes, un escroc.*** <sup>766</sup> »

On ne sait si elles sont trop honnêtes pour admettre le mariage entre Mme de Verdurin et le prince de Guermantes, si l'idée de castes les conduit à la vulgarité ou si c'est la jalousie qui les motive. Tel est l'« esprit de Combray ». La sévérité pour défendre les castes ou la vulgarité venue de l'idée de castes atteint ainsi son apogée lorsqu'il s'agit d'un mariage.

Proust montre la réalité de la bourgeoisie, qui semble avoir triomphé de l'aristocratie grâce à la Révolution et à la révolution industrielle. Les bourgeois tiennent à maintenir cette victoire et ne sont donc pas moins conservateurs que les nobles. La morale bourgeoise est plus sévère. Toujours au sujet du mariage entre le fils Cambremer et la nièce de Jupien, la mère dit au narrateur :

***« [...] ta pauvre grand-mère avait raison [...] quand elle disait que la grande aristocratie faisait des choses qui choqueraient de petits bourgeois, et que la reine Marie-Amélie lui était gâtée par les avances qu'elle avait faites à la maîtresses du prince de Condé pour qu'elle le fît tester en faveur du duc d'Aumale.*** <sup>767</sup> »

Quant aux aristocrates, pour parler historiquement, ils ne sont en réalité que vaincus. Proust n'est pas indifférent au fait qu'ils cherchent ainsi à survivre dans l'époque moderne en s'alliant aux bourgeois, dans son roman, il décrit des rumeurs sur les fiançailles de Saint-Loup ou d'autres jeunes nobles avec telle fille bourgeoise. C'est pourquoi le romancier ne cesse de mettre en relation les aristocrates et les paysans ou les ouvriers, deux groupes qui n'arriveront pas à vaincre les bourgeois. Ils envient plutôt les bourgeois et essayent de devenir bourgeois comme Morel et le « lift ». Quant aux bourgeois, ils envient dans le fond les nobles, qu'ils croient avoir vaincus. Cette envie, définie par le narrateur comme « esprit de révolution », « c'est-à-dire amour malheureux de la noblesse <sup>768</sup> », conduit à une lutte mondaine, qui constitue l'une des trames de la *Recherche*.

## Société mondaine

---

On remarque que l'apprentissage du narrateur dans le domaine mondain, qui est simultanément celui des noms aristocratiques, commence dans le salon de la marquise de Villeparisis, se poursuit au dîner chez la duchesse de Guermantes, puis à la soirée chez la princesse de Guermantes et se termine à la matinée chez Mme Verdurin, désormais princesse de Guermantes. Un autre personnage suit ce cheminement vers le

<sup>766</sup> TR, p. 533.

<sup>767</sup> AD, IV, p. 238.

<sup>768</sup> Pr., p. 542.

faubourg Saint-Germain : Mme Verdurin. Elle commence avec son petit clan décrit dans « Un amour de Swann », en établit un un peu plus grand, où se mêlent quelques aristocrates, à La Raspelière puis à Paris, et atteint le faubourg Saint-Germain en se mariant avec le prince de Guermantes qui a perdu sa femme ainsi que sa fortune. En même temps que l'ascension de Mme Verdurin, Charlus et la duchesse de Guermantes descendent dans l'échelle mondaine. À première vue, au moins de nos jours, ce parallélisme traduit l'opposition entre la bourgeoisie et la noblesse au début du XXe siècle. L'étude de Catherine Bidou-Zachariasen, sociologue, se fonde sur cette optique socio-historique. Pourtant, la *Recherche* n'est pas une étude historique, il sera ainsi impossible d'affirmer que Proust décrit la société mondaine selon la réalité historique. Comme Paul Ricœur le dit, il « fictionnalise<sup>769</sup> » le faubourg Saint-Germain. Toutefois, cela ne nous empêche pas d'observer que Proust transporte le changement de la belle société dans son roman. On peut dire que le contraste entre Charlus ou la duchesse de Guermantes et Mme Verdurin noue l'intrigue de la *Recherche* dans le « Bal de têtes » en donnant au narrateur « la sensation du temps écoulé ». Le changement du monde soutient l'évolution du temps romanesque, nous allons essayer ainsi de le suivre.

Tout d'abord le romancier décrit la bourgeoisie de la société parisienne. Historiquement parlant, on dit en général que cette classe croît particulièrement après la Révolution et l'emporte sur l'aristocratie. Le mariage de Mme Verdurin avec le prince de Guermantes correspond à cette réalité historique. Quant à Balbec, sa société mondaine est constituée de vacanciers bourgeois, des bourgeois normands et des bourgeois parisiens. Dans *Sodome et Gomorrhe II*, Proust décrit la situation des hobereaux : les Cambremer. À première vue, l'idée principale sur la marche de la société dans la *Recherche* semble être le déclin de la hiérarchie traditionnelle : la supériorité de l'aristocratie dans l'échelle hiérarchique est sur le point de s'effondrer. Cette anémie de l'aristocratie et l'ascension de la bourgeoisie font pendant à l'utilitarisme et l'arrivisme du « lift » de Balbec et de Morel que nous avons analysés.

Remarquons par ailleurs que les analyses sociales du narrateur se développent avec sa propre ascension mondaine, qu'il achève en participant à la soirée chez la princesse de Guermantes. Mme Verdurin aussi tente cette montée dans le faubourg Saint-Germain, cependant, sa réussite se produit beaucoup plus lentement. Cela ne contredit-il pas la victoire des bourgeois sur les aristocrates, puisque tout le monde vise le Faubourg ? Nous entreprendrons de détailler l'évolution de la société mondaine dans la *Recherche*.

### La société à Balbec

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, il devient courant dans les milieux aisés de partir en vacances. Proust conçoit Balbec dans ce contexte historique. Au sujet de sa fonction dans la structure du récit, Serge Gaubert remarque que cette ville maritime constitue un lieu de rencontre au-delà des classes sociales<sup>770</sup>. Jacques Dubois note qu'« il faut considérer Balbec en cadre de réfraction inédit, propice à l'irruption de comportements

<sup>769</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. III, p. 230.

<sup>770</sup> *Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, op. cit., p. 224.

hors norme.<sup>771</sup> » Le sentiment d'être émancipé des contraintes quotidiennes permet, dans une station de villégiature, des rencontres impossibles à Paris, entre le narrateur et les Guermantes, entre Charlus et Morel entre autres. C'est-à-dire que « les proportions sociales<sup>772</sup> » sont troublées. Les gens de tous les milieux se réunissent et ces relations conduisent le récit. Dans l'optique sociale, cette fusion entre des classes différentes souligne paradoxalement leurs dissemblances, comme Serge Gaubert le remarque en s'attachant à la fonction symbolique de la vitre (dans la salle à manger, dans la calèche de la marquise de Villeparisis, etc.) : une cloison transparente sépare les uns des autres selon les classes sociales<sup>773</sup>. Cette « paroi de verre » permet d'ailleurs au narrateur d'observer et re-classer tous les vacanciers pour les remettre à leur place sociale. Le monde de Balbec se présente comme un miroir de la société sous la troisième République, c'est ce que nous allons examiner à présent.

### Mélange sans fusion de classes différentes

Classons selon les groupes sociaux auxquels elles appartiennent les personnes que le narrateur rencontre durant son premier séjour à Balbec : des bourgeois provinciaux (de Normandie), des jeunes à la fois riches et suspects sans identité, des filles bourgeoises parisiennes, des nobles parisiens et une famille juive (les Bloch). Il est pertinent d'examiner d'abord les clients de l'hôtel, qui sont des bourgeois provinciaux et des nouveaux riches :

**« Pour une certaine partie — ce qui, à Balbec, donnait à la population, d'ordinaire banalement riche et cosmopolite, de ces sortes d'hôtels de grand luxe, un caractère régional assez accentué — ils se composaient de personnalités éminentes des principaux départements de cette partie de la France, d'un premier président de Caen, d'un bâtonnier de Cherbourg, d'un grand notaire du Mans qui à l'époque des vacances, partant des points sur lesquels toute l'année ils étaient disséminés en tirailleurs ou comme des pions au jeu de dames, venaient se concentrer dans cet hôtel. Ils y conservaient toujours les mêmes chambres, et, avec leurs femmes qui avaient des prétentions à l'aristocratie, formaient un petit groupe, auquel s'étaient adjoints un grand avocat et un grand médecin de Paris [...] »<sup>774</sup>**

Un client de l'hôtel qui se dit roi d'une île en Océanie et dont la maîtresse fait pleuvoir sur

<sup>771</sup> Pour *Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 36.

<sup>772</sup> *JF*, II, p. 35.

<sup>773</sup> Proust ou le roman de la différence. *L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, op. cit., p. 223-226. Dégageons de cette thématique de « la paroi de verre » l'une des rares apparitions d'ouvriers dans la *Recherche* : « Et le soir [...] à l'hôtel [...] les sources électriques faisant sourdre à flots la lumière dans la grande salle à manger, celle-ci devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée, dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens, aussi extraordinaire pour les pauvres que celle de poissons et de mollusques étranges (une grande question sociale, de savoir si la paroi de verre protégera toujours le festin des bêtes merveilleuses et si les gens obscurs qui regardent avidement dans la nuit ne viendront pas les cueillir dans leur aquarium et les manger). » (*JF*, II, p. 41-42).

les enfants des pièces de cinquante centimes ne peut être que soupçonné et méprisé par ces bons bourgeois normands<sup>775</sup>. En réalité, selon le narrateur, ce mépris résulte de la jalousie que les notables provinciaux éprouvent pour les personnes richissimes. La même sorte de calomnie est portée envers le « fils poitrinaire et fêtard d'un grand industriel », Octave<sup>776</sup>. Leurs attaques visent également les nobles, la « vieille dame riche et titrée<sup>777</sup> », marquise de Villeparisis, et la princesse de Luxembourg, qui lui rend visite, ne sont que de fausses aristocrates<sup>778</sup>. Par ailleurs, pour Octave, Mme de Villeparisis n'est qu'une « arriviste<sup>779</sup> », alors que Mme de Cambremer est une femme du monde<sup>780</sup>. À Balbec, la considération dont un grand aristocrate bénéficie à Paris n'a plus de valeur. Pour éviter de tels ragots, il vaut mieux se refuser à nouer une relation avec ce groupe de notables de Normandie, c'est ce que font une actrice, son amant très riche et deux autres hommes « très en vue de l'aristocratie<sup>781</sup> » : ils restent enfermés dans leur chambre dans la journée, ne prennent leur déjeuner qu'après que les autres l'aient fini et, le soir, partent dîner ailleurs. Les autres très riches Parisiens sont « les fils du propriétaire véreux d'un magasin de nouveautés<sup>782</sup> », les rejoindront deux personnalités brillantes du faubourg Saint-Germain : Saint-Loup et Charlus. Ainsi, la vie des bains de mer permet au narrateur de nouer une relation intime avec quelques Guermantes, exclue par « la sociologie de Combray<sup>783</sup> », caractérisée par l'esprit des castes à laquelle sa famille est fidèle.

La société des villégiateurs s'étale évidemment hors de l'hôtel : la princesse de Luxembourg<sup>784</sup> et les Ambresac<sup>785</sup> résident dans leur maison de campagne. Les filles en fleurs « d'une petite bourgeoisie fort riche, du monde de l'industrie et des affaires<sup>786</sup> » sont installées avec leur famille dans les environs de Balbec. Les Bloch, aussi en

<sup>774</sup> JF, II, p. 35-36.

<sup>775</sup> JF, II, p. 37.

<sup>776</sup> JF, II, p. 38.

<sup>777</sup> *Idem.*

<sup>778</sup> JF, II, p. 62-63.

<sup>779</sup> JF, II, p. 282.

<sup>780</sup> JF, II, p. 283.

<sup>781</sup> JF, II, p. 40. Le comportement de M. et Mlle de Stermaria est identique (*idem*).

<sup>782</sup> JF, II, p. 43.

<sup>783</sup> JF, II, p. 97.

<sup>784</sup> JF, II, p. 58.

<sup>785</sup> JF, II, p. 238.

villégiature à Balbec, forment une colonie juive sans aucun élément hétérogène — c'est-à-dire qui n'est pas Juif —, ce qui ne leur arrive pas à la capitale :

**« Il en était de Balbec comme de certains pays, la Russie ou la Roumanie, où les cours de géographie nous enseignent que la population israélite n'y jouit point de la même faveur et n'y est pas parvenue au même degré d'assimilation qu'à Paris par exemple. <sup>787</sup> »**

Curieusement, Bloch, entouré de ses cousins, tient des propos antisémites <sup>788</sup>. Ces paroles de Bloch recèlent son désir de s'intégrer dans le beau monde ; il invite Saint-Loup et le narrateur chez son père en espérant « pénétrer dans des milieux aristocratiques » s'il peut « se lier plus étroitement » avec le marquis <sup>789</sup>.

Dans la station balnéaire, toutes les classes aisées sont représentées. Formant des jugements erronés sur la situation sociale des autres, les vacanciers font leur comédie mondaine d'une manière innocente. Ce monde de villégiature n'est pas le « théâtre cruel des mondains » qu'est le monde parisien décrit dans les volumes qui suivent. Ce simplisme du monde de Balbec résulte en réalité du fait qu'il n'existe qu'un seul critère social : l'argent. C'est ce que résume non seulement l'attachement du « lift » aux pourboires mais aussi le comportement du directeur de l'hôtel :

**« [...] combien ma souffrance s'aggrava [...] pendant que ma grand-mère, sans souci d'accroître l'hostilité et le mépris des étrangers [...] discutait les "conditions" avec le directeur, [...] au regard de psychologue prenant généralement, à l'arrivée de l'"omnibus", les grands seigneurs pour des râleurs et les rats d'hôtel pour des grand seigneurs ! [...] il méprisait profondément les personnes pour qui cinq cents francs, ou plutôt comme il disait "vingt-cinq louis" est "une somme" et les considérait comme faisant partie d'une race de parias à qui n'était pas destiné le Grand-Hôtel. <sup>790</sup> »**

L'idée de classes, différente de celle de castes, et fondée sur le montant de ce que l'on paie, domine à Balbec.

### **Le premier pas vers la fusion des classes**

Dans *Sodome et Gomorrhe II*, la comédie mondaine dans la station de villégiature continue pourtant d'une manière plus critique car les classes différentes, qui ne se sentent pas véritablement mélangées dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, s'affrontent ; cela se passe dans la maison louée par les Verdurin aux Cambremer. Leurs fidèles s'y réunissent. Charlus, attiré par Morel, violoniste protégé des Verdurin, pénètre dans ce clan qui n'accueille jamais les plus élégants du faubourg Saint-Germain. L'amour

<sup>786</sup> JF, II, p. 200.

<sup>787</sup> JF, II, p. 98.

<sup>788</sup> JF, II, p. 97.

<sup>789</sup> JF, II, p. 106.

<sup>790</sup> JF, II, p. 23. C'est nous qui soulignons.

homosexuel du baron fait pendant à la relation entre Nissim Bernard, l'oncle de Bloch, et un jeune employé de l'hôtel à Balbec.

Ce qui joue dans cette fusion des classes est toujours l'argent. Les Cambremer ont besoin de louer l'une de leurs propriétés aux Verdurin pour continuer leur activité mondaine consistant à inviter des notables normands chez eux, cette nécessité les conduit à connaître non seulement les Verdurin mais aussi Charlus. Cette rencontre prépare une surprise à la fin d'*Albertine disparue* : le baron mariera sa fille adoptive, la nièce de Jupien, avec le fils des Cambremer. Ce qui attache Morel à Charlus, ce sont les cinq cents francs que ce dernier lui propose pour son concert dans une soirée :

**« [...] je cherchais comment le baron pouvait connaître Morel. La disproportion sociale à quoi je n'avais pas pensé d'abord était trop immense. [...] Ce qui me stupéfiait pourtant c'est que, devant partir pour Paris dans cinq minutes, le baron demandât à entendre de la musique à Doncières. [...] tout d'un coup j'eus un éclair et compris que j'avais été bien naïf. M. de Charlus ne connaissait pas le moins du monde Morel, ni Morel M. de Charlus [...]. En tout cas l'offre des cinq cents francs avait dû remplacer pour Morel l'absence de relations antérieures, car je les vis qui continuaient à causer sans penser qu'ils étaient à côté de notre tram.<sup>791</sup> »**

Quant à Nissim Bernard, lui aussi, il tombe amoureux d'un jeune serveur de l'hôtel en dépit de la différence d'âge et de la différence de classes — il faut pourtant minimiser cette « disproportion sociale » par rapport à celle qui sépare Charlus et Morel — et, dès le lendemain, entretient ce garçon. Il est évident que l'argent fonctionne dans cette relation d'autant plus que Proust écrit en citant un vers de Racine : « [le jeune serveur] n'avait pas suivi le conseil de Joad : *Sur la richesse et l'or ne mets point ton appui.*<sup>792</sup> » D'ailleurs, Nissim Bernard parcourt l'hôtel çà et là — couloirs, cabinets secrets, salons, vestiaires, garde-manger ou galeries — comme si cet établissement était son « sérail<sup>793</sup> ». Il en va de même de Charlus : il dîne avec le valet de pied d'une cousine des Cambremer dans le restaurant de l'hôtel<sup>794</sup>. L'hôtel se transforme en « colonie » des « habitants de Sodome<sup>795</sup> » comme le narrateur le prédit à la fin de *Sodome et Gomorrhe I*. Ce rendez-vous homosexuel ne se réalise qu'à Balbec, où toutes les classes se mélangent. Dans la station de villégiature, le baron peut, comme on dit familièrement, courir la culotte, non le jupon, sans scandaliser le faubourg Saint-Germain, alors qu'à Paris, il lui faut se garder de manifester ses goûts en public. Ainsi, il insinue son homosexualité au milieu des invités des Verdurin. Quant à ces derniers, ils n'arrivent pas à deviner la situation brillante du baron tant ils ignorent ce qu'est le Faubourg. Ils mettent le marquis de Cambremer au-dessus du baron dans la hiérarchie aristocratique — parce que le titre de marquis leur

<sup>791</sup> SG, II, II, p. 255-256. C'est nous qui soulignons.

<sup>792</sup> SG, II, II, p. 237.

<sup>793</sup> SG, II, II, p. 239. Plus tard, il est attiré par deux frères employés dans une ferme, *Aux Cerisiers* (SG, II, II, p. 248).

<sup>794</sup> SG, II, II, p. 375-376.

<sup>795</sup> SG, I, p. 33.

apparaît supérieur à celui de baron <sup>796</sup> — et, d'ailleurs, M. Verdurin explique naïvement à Charlus pourquoi sa femme donne le bras au marquis de Cambremer : « Mais enfin puisqu'il y avait justement M. de Cambremer et qu'il est marquis, comme vous n'êtes que baron... ». La réponse de son interlocuteur est ironique plutôt que tolérante, même dédaigneuse : « je suis aussi duc de Brabant, damoiseau de Montargis, prince d'Oléron, de Carency, de Viareggio et des Dunes. D'ailleurs cela ne fait absolument rien. Ne vous tourmentez pas [...] J'ai tout de suite vu que vous n'aviez pas l'habitude. <sup>797</sup> » Par ailleurs, en disant que le duc de Guermantes est son frère, Charlus ne peut s'empêcher d'éprouver un plaisir pervers à stupéfier la femme Verdurin, qui n'aurait pas pu imaginer que le baron appelé Charlus puisse être un frère du duc appelé Guermantes <sup>798</sup>. Ce malentendu comique permettra à Mme Verdurin *a posteriori*, dans *La Prisonnière*, de grimper l'échelle hiérarchique du monde parisien — Charlus organisera un concert de Morel chez elle à Paris —, il causera la rupture entre le baron et son violoniste et, dans *Le Temps retrouvé*, lui apportera la victoire de ce duel mondain. C'est-à-dire qu'à son insu, Charlus franchit le seuil à ne pas dépasser, la limite du faubourg Saint-Germain, son rayonnement mondain n'agit pas au-delà <sup>799</sup>. Catherine Bidou-Zachariasen note que l'appellation « le faubourg Saint-Germain », à l'origine duquel se trouve le nom d'un quartier parisien aristocratique, est symboliquement liée au fait que « dans sa période d'apogée sociale, l'aristocratie n'avait qu'à habiter ses lieux [qui étaient terre et château des ancêtres], y donner ses fêtes. » Ainsi, l'aristocratie décrite dans la *Recherche* « n'avait pas à marquer plus significativement son espace, elle était territoire. <sup>800</sup> » Le critère du Faubourg n'a pas de sens au-delà de sa frontière, où se trouve le clan des Verdurin. Pourtant, ce terrain suscite un désir de conquête chez Mme Verdurin.

### Aristocratie parisienne et bourgeoisie parisienne — ascension et

<sup>796</sup> SG, II, II, p. 308.

<sup>797</sup> SG, II, II, p. 333.

<sup>798</sup> SG, II, II, p. 358.

<sup>799</sup> Le narrateur le dit : « [Charlus], pour qui dîner chez les Verdurin n'était nullement aller dans le monde, mais dans un mauvais lieu, était intimidé comme un collégien qui entre pour la première fois dans une maison publique et a mille respects pour la patronne. Aussi le désir habituel qu'avait M. de Charlus de paraître viril et froid fut-il dominé (quand il apparut dans la porte ouverte) par ces idées de politesse traditionnelles qui se réveillent dès que la timidité détruit une attitude factice et fait appel aux ressources de l'inconscient. [...] M. de Charlus à qui la société où il avait vécu fournissait, à cette minute critique, des exemples différents, d'autres arabesques d'amabilité, et enfin la maxime qu'on doit savoir dans certains cas, pour de simples petits bourgeois, mettre au jour et faire servir ses grâces les plus rares et habituellement gardées en réserve, C'est en se trémoussant, avec mièvrerie et la même ampleur dont un enjuponnement eût élargi et gêné ses dandinements, qu'il se dirigea vers Mme Verdurin avec un air si flatté et si honoré qu'on eût dit qu'être présenté chez elle était pour lui une suprême faveur. » (SG, II, II, p. 298-300).

<sup>800</sup> Proust sociologue. *De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997, p. 151. Dans ce contexte, on peut dire ceci : les Verdurin, de nouvelle bourgeoisie, doivent acheter ou louer un territoire pour établir son univers mondain, car il ne possède pas de terrain ancestrale comme les nobles.

## déclassement

La société parisienne décrite dans *Du côté de chez Swann II et III* et *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I est constituée principalement de bourgeois : d'une part, le clan des Verdurin, d'autre part, les Juifs comme Swann et les Bloch. Au fil du récit, Proust décrit les salons aristocratiques, celui de la marquise de Villeparisis, celui de la duchesse de Guermantes et celui de la princesse de Guermantes. Ces salons, représentant respectivement trois types de salons dans le faubourg Saint-Germain, sont fermés aux bourgeois (sauf celui de la marquise qui a perdu son prestige). Quant aux Verdurin, ils ne supportent pas les plus chics des chics dans le Faubourg (Swann ou Charlus). Le romancier illustre cette dualité entre la bourgeoisie et l'aristocratie tout au long de la *Recherche*. Cette dichotomie s'articulera autour du « Bal de têtes ». Par ailleurs, l'affaire Dreyfus agit sur ce bouleversement social, comme nous allons le montrer.

## Avant la guerre

Le salon de la duchesse de Guermantes est décrit comme plus ouvert que celui de la princesse de Guermantes. Si cette dernière n'accueille que de grands nobles, c'est parce que son mari est un « royaliste convaincu ». Le narrateur explique :

**« Ce n'est pas que la duchesse de Guermantes eût un salon plus aristocratique que sa cousine. Chez la première fréquentaient des gens que la seconde n'eût jamais voulu inviter, surtout à cause de son mari. Jamais elle n'eût reçu Mme Alphonse de Rothschild, qui, intime amie de Mme de La Trémoille et de Mme de Sagan, comme Oriane elle-même, fréquentait beaucoup chez cette dernière. <sup>801</sup> »**

Les « grandes notoriétés bonapartistes ou même républicaines, qui intéressaient la duchesse <sup>802</sup> » ne sont pas non plus reçues chez sa cousine. La duchesse est effectivement novatrice au faubourg Saint-Germain <sup>803</sup> : ses théories placent « au-dessus de tout l'intelligence » et sont « en politique si socialistes <sup>804</sup> » qu'elle ose défendre Tolstoï auprès du grand-duc de Russie <sup>805</sup>. Toutefois, elle a en réalité un goût en retard sur la tendance du temps :

**« [...] il est difficile, quand on est troublé par les idées de Kant et la nostalgie de Baudelaire, d'écrire le français exquis d'Henri IV [comme la duchesse], de sorte que la pureté même du langage de la duchesse était un signe de limitation, et**

<sup>801</sup> SG, II, I, p. 68.

<sup>802</sup> *Idem*. Un paradoxe très ironique résulte de ce contraste entre l'ultra-traditionalisme du prince et l'esprit novateur de la duchesse : contrairement au duc et à la duchesse, le prince et sa femme souhaitent la révision du procès de Dreyfus en croyant sincèrement à l'innocence de ce dernier.

<sup>803</sup> CG, II, II, p. 759.

<sup>804</sup> CG, II, II, p. 732.

<sup>805</sup> CG, II, II, p. 739.

**qu'en elle l'intelligence et la sensibilité étaient restées fermées à toutes les nouveautés.** <sup>806</sup> »

Certes, son parler très suranné est sa principale qualité aux yeux du narrateur par sa force évocatrice de l'ancienne France. Mais, quand il s'agit du domaine artistique, il ne pourra être tolérant : l'esprit de la duchesse « exclut » justement ce qui compose « précisément la matière de [la] propre pensée <sup>807</sup> » du narrateur. Ainsi, la duchesse apprécie les premiers vers d'Hugo <sup>808</sup>, qui apparaissent au narrateur « encore plus près de Mme Deshoulières que du Victor Hugo de *La Légende des siècles*. <sup>809</sup> » Toujours dans *Le Côté de Guermantes*, lorsqu'elle se moque de Maeterlinck, il se dit : « Quelle buse ! [...] C'est pour une pareille femme que tous les matins je fait tant de kilomètres, vraiment j'ai de la bonté ! Maintenant c'est moi qui ne voudrais pas d'elle. <sup>810</sup> » En peinture, bien qu'elle ait acheté des tableaux d'Elstir en suivant le conseil de Swann, elle « déteste » en réalité ses œuvres <sup>811</sup>.

Il est intéressant de retracer l'évolution du goût artistique de la duchesse en suivant le récit. En littérature, elle commence à apprécier Maeterlinck dans *La Prisonnière* bien qu'elle l'ait désapprouvé dans *Le Côté de Guermantes*. Le narrateur en conclut ainsi que « les rayons » des « modes littéraires » « viennent tardivement <sup>812</sup> ». Plus tard dans *Le Temps retrouvé* — après la Grande Guerre — elle prétend avoir soutenu l'écrivain belge à l'époque où on le sous-estimait <sup>813</sup>, et dit son admiration pour Verlaine <sup>814</sup>. En peinture, dans *Albertine disparue*, elle se met à admirer Elstir qu'elle n'aimait pas dans *Le Côté de*

<sup>806</sup> CG, II, II, p. 792

<sup>807</sup> *Idem*.

<sup>808</sup> La duchesse l'affirme : « Ce qui est détestable c'est le Victor Hugo de la fin, *La légende des siècles*, je ne sais plus les titres. Mais *Les Feuilles d'automne*, *Les Chants du crépuscule*, c'est souvent d'un poète, d'un vrai poète. Même dans *Les Contemplations* [...] il y a encore de jolies choses. Mais j'avoue que j'aime autant ne pas m'aventurer après le *Crépuscule* ! Et puis dans les belles poésies de Victor Hugo, et il y en a, on rencontre souvent une idée, même une idée profonde. » (CG, II, II, p. 783).

<sup>809</sup> CG, II, II, p. 782.

<sup>810</sup> CG, I, p. 526.

<sup>811</sup> CG, II, II, p. 790. Le jugement porté sur Elstir par son mari est plus sévère : « [...] il n'y a pas lieu de se mettre autant martel en tête pour creuser la peinture de M. Elstir que s'il s'agissait de *La Source* d'Ingres ou des *Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche. Ce qu'on apprécie là-dedans, c'est que c'est finement observé, amusant, parisien, et puis on passe. Il n'y a pas besoin d'être un érudit pour regarder ça. Je sais bien que ce sont de simples pochades, mais je ne trouve pas que ce soit assez travaillé. Swann avait le toupet de vouloir nous faire acheter une *Botte d'asperges*. Elles sont même restées ici quelques jours. Il n'y avait que cela dans le tableau, une botte d'asperges précisément semblables à celles que vous êtes en train d'avalier. Mais, moi, je me suis refusé à avaler les asperges de M. Elstir. Il en demandait trois cents francs. » (CG, II, II, p. 790-791). Il est évident que Proust s'inspire ici de Manet.

<sup>812</sup> *Pr.*, p. 543.

<sup>814</sup> *TR*, p. 603.

*Guermantes*<sup>815</sup>. D'ailleurs, dans *Le Temps retrouvé*, elle préfère à Delacroix Ingres qu'elle trouvait jadis ennuyeux. Ces changements de goût résultent de son retard sur la mode en matière d'art :

**« [...] elle suivait la mode, bien qu'avec quelque retard. [...] toute jeune elle avait cru M. Ingres le plus ennuyeux des poncifs, puis brusquement le plus savoureux des maîtres de l'Art nouveau, jusqu'à détester Delacroix. Par quels degrés elle était revenue de ce culte à la réprobation importe peu, puisque ce sont là nuances du goût que le critique d'art reflète dix ans avant la conversation des femmes supérieures. »**<sup>816</sup>

Quant au domaine politique, ses théories presque « socialistes » ne sont qu'une apparence. La duchesse, tout en étant novatrice au faubourg Saint-Germain, évite « les risques de bouleversements »<sup>817</sup> ; par exemple, bien qu'elle croie à l'innocence de Dreyfus, cette pensée ne l'empêche pas de se comporter en anti-dreyfusarde. Elle représente en somme l'aristocratie du tournant du siècle, anti-révisionniste et traditionaliste.

Par ces caractères, le salon d'Oriane diffère du clan des Verdurin. Mme et M. Verdurin, ont tous deux rompu le lien avec leur famille d'origine. Tout au début d'« Un amour de Swann », le narrateur explique la situation de Mme Verdurin : elle est « d'une respectable famille bourgeoise excessivement riche et entièrement obscure avec laquelle elle avait peu à peu cessé volontairement toute relation »<sup>818</sup>. Une dizaine de pages après, il montre pourquoi son grand-père ne voit plus le mari Verdurin : « [Mon grand-père] avait perdu toute relation avec celui qu'il appelait le "jeune Verdurin" et qu'il considérait, un peu en gros, comme tombé — tout en gardant de nombreux millions — dans la bohème et la racaille. »<sup>819</sup> Ce qui fonctionne dans cette rupture est l'opposition entre l'esprit de la nouvelle bourgeoisie et l'« esprit de Combray », fondé sur l'immobilité des « castes ». Notons que, en s'appuyant sur le même principe, les Combraysiens ne croient pas au succès mondain de Swann et n'admettent pas son mariage avec une

<sup>813</sup> « [...] une chose de Maeterlinck, maintenant c'est très connu, mais à ce moment-là tout le monde s'en moquait, eh bien, moi je trouvais ça admirable. Ça m'étonne même, quand j'y pense, qu'une paysanne comme moi, qui n'a eu que l'éducation des filles de sa province, ait aimé du premier coup ces choses-là. Naturellement je n'aurais pas su dire pourquoi, mais ça me plaisait, ça me remuait ; tenez, Basin qui n'a rien d'un sensible avait été frappé de l'effet que ça me produisait. Il m'avait dit : "Je ne veux plus que vous entendiez ces absurdités, ça vous rend malade." Et c'était vrai, parce qu'on me prend pour une femme sèche et que je suis, au fond, un paquet de nerfs. » (*TR*, p. 590).

<sup>815</sup> « Elstir était maintenant à la mode. Mme de Guermites ne se consolait pas d'avoir donné tant de tableaux de lui à sa cousine, non parce qu'ils étaient à la mode, mais parce qu'elle les goûtait maintenant. » (*AD*, II, p. 163).

<sup>816</sup> *TR*, p. 602 Notons que la mode de l'Art nouveau n'est plus de l'époque où *Le Temps retrouvé* se déroule, c'est-à-dire, après la Grande Guerre.

<sup>817</sup> Proust sociologue. *De la maison aristocratique au salon bourgeois*, op. cit., p. 80.

<sup>818</sup> *CS*, II, p. 185.

<sup>819</sup> *CS*, II, p. 196.

« cocotte ». Quelle est la qualité des Verdurin qui les différencie des autres bourgeois, caractérisés par l'« esprit de Combray » ? C'est leur soutien à l'activité artistique. Ils sont présentés tout d'abord comme Wagnériens<sup>820</sup> — n'oublions pas que Wagner fut le musicien préféré des milieux intellectuels et artistiques de fin de siècle ; d'ailleurs, ce sont encore eux qui découvrent la sonate de Vinteuil. Plus tard, dans *Le Côté de Guermantes*, ils soutiendront les Ballets russes. Dans *La Prisonnière*, le septuor de Vinteuil, dont la partition était restée longtemps illisible, est dévoilé chez eux. En outre, ils sont des protecteurs d'artistes, notamment d'Elstir et de Morel. Également dans le domaine politique, ils s'engagent dans l'Affaire en tant que dreyfusards. En résumé, ils se montrent sensibles aux mouvements intellectuels de l'époque.

Dans une perspective socio-historique, Catherine Bidou-Zachariasen analyse l'attitude des Verdurin dans les mouvements intellectuels et la dualité entre Mme Verdurin et la duchesse :

**« [Le terrain artistique] représentait un univers encore relativement peu institutionnalisé, peu structuré de l'espace social et de ce fait des "forces symboliques" y étaient possibles. Le choix de l'avant-gardisme [de Mme Verdurin], notion qui allait bientôt faire historiquement son apparition, apparaît aussi comme un choix judicieux, bien que risqué. <sup>821</sup> »**

Ce choix fait pendant à l'« invention des intellectuels comme groupe autoproclamé<sup>822</sup> » résultant de l'affaire Dreyfus. Le mérite de Mme Verdurin consiste donc à s'engager dans la nouveauté, ainsi, elle représente la nouvelle bourgeoisie, qui diffère de la bourgeoisie de Combray aussi bien que de l'aristocratie. La sociologue remarque en outre qu'elle est entourée d'hommes professionnellement en ascension dans la société, Cottard et Brichot entre autres :

**« Progressivement l'"intelligence" des uns des autres, leurs valeurs individuelles et collectives seront révélées. [...] La Patronne avait bien su anticiper sur leur valeur professionnelle. Pendant de longues années elle avait travaillé en coulisses, amassant pierre par pierre des éléments apparemment sans valeur mondaine. <sup>823</sup> »**

Catherine Bidou-Zachariasen s'attache par ailleurs au fait que les Guermantes sont décrits justement comme les nobles français les plus anciens, traditionnellement oisifs, au contraire des nobles allemands. Eux, qui n'ont pas besoin de grimper l'échelle hiérarchique puisqu'ils jouissent de la plus haute situation sociale, commencent à se montrer décalés avec « les réalités et les transformations socio-économiques de l'époque<sup>824</sup> », dont les valeurs se fondent sur la faculté individuelle en profession, la carrière et le

<sup>820</sup> « Si le pianiste voulait jouer la chevauchée de *La Walkyrie* ou le prélude de *Tristan*, Mme Verdurin protestait, non que cette musique lui déplût, mais au contraire parce qu'elle lui causait trop d'impression. » (CS, II, p. 186).

<sup>821</sup> Proust sociologue. *De la maison aristocratique au salon bourgeois*, op. cit., p. 91.

<sup>822</sup> *Ibid.*, p. 93. C'est la sociologue qui souligne.

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

montant du revenu.

Tandis que les Guermantes continuent à jouer un faux Versailles en ignorant ou feignant d'ignorer le changement radical de la société, les Verdurin se montrent pas à pas plus importants dans le monde grâce à leur activité artistique et politique. D'année en année, leur salon commence à se parer de personnages célèbres : certes, l'engagement de Mme Verdurin dans l'Affaire ralentit son ascension mondaine, mais, en lisant *La Prisonnière*, le lecteur sait que même cet échec mondain lui rapporte un intérêt. Elle réussit à réunir des artistes dreyfusards chez elle, notamment Anatole France. Ainsi, elle construit un véritable salon méritant son appellation. Ce processus est expliqué brièvement dans *Sodome Gomorrhe II, II*<sup>825</sup>, et *La Prisonnière*<sup>826</sup> : sa contribution pour faire connaître le génie de Vinteuil et la musique russe, son investissement dans le ballet de Russie — celui de Diaghilev entre autres — lui permettent progressivement de se faire remarquer dans le monde.

Pourtant, Mme Verdurin ne lutte pas encore contre le Faubourg — mis à part contre Charlus. La guerre entre eux n'a pas véritablement éclaté.

### La guerre

Dans *Le Temps retrouvé*, on verra que ses relations avec des hommes politiques permettra à Mme Verdurin de réunir dans son salon tous les mondains avides d'apprendre la situation militaire pendant la Grande Guerre<sup>827</sup>. Elle commence à conclure ainsi sa lutte contre Charlus, de plus en plus déclassé, socialement et moralement, et le qualifie de « démodé » et d'« avant-guerre ». Proust ne cesse de confronter ces deux protagonistes dans la partie qui se déroule pendant le conflit mondial : « si M. de Charlus et Mme Verdurin ne se fréquentaient plus, ils n'en continuaient pas moins, Mme Verdurin à recevoir, M. de Charlus à aller à ses plaisirs, comme si rien n'avait changé<sup>828</sup> ». Après la guerre, Mme Verdurin atteint son apogée dans la réussite mondaine grâce à son mariage avec le prince de Guermantes, alors que le baron n'est plus qu'une épave humaine, la duchesse est déchue de son trône de reine du Faubourg. La Grande Guerre détruit le monde de la Belle Époque. Cela signifie-t-il une victoire de la nouvelle bourgeoisie sur l'aristocratie traditionaliste ? Ce n'est pas si simple, malgré ce que semblent dire les analyses de la sociologue Catherine Bidou-Zachariasen. Nous tenterons de revenir sur cette question par la suite.

### L'anachronisme d'une Mme Verdurin révolutionnaire

Le narrateur explique d'où vient la « haine » et la curiosité d'Albertine pour la duchesse de Guermantes dans *La Prisonnière* :

<sup>825</sup> *SG, II, II*, p. 263-264.

<sup>826</sup> *Pr.*, p. 740-742.

<sup>827</sup> *TR*, p. 308.

<sup>828</sup> *TR*, p. 348.

« Quant j'avais dit à Albertine, [...] que la duchesse de Guermantes habitait en face de nous [...] elle avait pris, en entendant le grand titre et le grand nom, cet air plus qu'indifférent, hostile, méprisant, qui est le signe du désir impuissant chez les natures fières et passionnées. [...] les qualités qu'elle recelait ne pouvaient se développer qu'au milieu de ces entraves que sont nos goûts, ou ce deuil de ceux de nos goûts auxquels nous avons été obligés de renoncer — comme pour Albertine le snobisme : c'est ce qu'on appelle des haines. Celle d'Albertine pour les gens du monde tenait, du reste, très peu de place en elle et me plaisait par un côté esprit de révolution — c'est-à-dire amour malheureux de la noblesse — inscrit sur la face opposée du caractère français où est le genre aristocratique de Mme de Guermantes. Ce genre aristocratique, Albertine, par impossibilité de l'atteindre, ne s'en serait peut-être pas souciée, mais s'étant rappelé qu'Elstir lui avait parlé de la duchesse comme de la femme de Paris qui s'habillait le mieux, le dédain républicain à l'égard d'une duchesse fit place chez mon amie à un vif intérêt pour une élégante.<sup>829</sup> »

La haine de Mme Verdurin pour les nobles est aussi le revers de cet « amour malheureux de la noblesse ». Ce sentiment complexe est déjà manifeste dans « Un amour de Swann » : si elle considère les grands aristocrates comme « ennuyeux », n'est-ce pas « par impossibilité » d'« atteindre » le faubourg Saint-Germain ? Si, en sachant que Swann fréquente ces milieux nobles, elle dit : « On me paierait bien cher que je ne laisserais pas entrer [ces gens-là] chez moi... », n'est-ce pas parce que les noms des « ennuyeux » lui donnent une « pénible impression<sup>830</sup> » ? En réalité, elle feint d'être indifférente au Faubourg.

Pourtant, dans la mesure où elle se fait remarquer dans le monde grâce à l'activité de mécénat, elle réussit à faire croire aux mondains qu'elle est indifférente aux milieux aristocratiques : les mondains commencent à considérer les Verdurin « comme des gens chez qui n'allait personne de la société mais qui n'en éprouvent aucun regret.<sup>831</sup> » La suite de cette phrase nous intéresse :

**« C'était [dans le salon des Verdurin], assurait-on, que Vinteuil avait trouvé inspiration, encouragement. Or [...] son nom, prononcé comme celui du plus grand musicien contemporain, exerçait un prestige extraordinaire. Enfin certains jeunes gens du Faubourg s'étant avisés qu'ils devaient être aussi instruits que les bourgeois, il y en avait trois parmi eux qui avaient appris la musique et auprès desquels la sonate de Vinteuil jouissait d'une réputation énorme. Ils en parlaient, rentré chez eux, à la mère intelligente qui les avait poussés à se cultiver. Et s'intéressant aux études de leurs fils, au concert les mères regardaient avec un certain respect Mme Verdurin dans sa première loge, qui suivait la partition.<sup>832</sup> »**

<sup>829</sup> Pr., p. 542.

<sup>830</sup> CS, II, p. 254-255.

<sup>831</sup> SG, II, II, p. 263.

<sup>832</sup> Idem.

Cette attention portée par quelques aristocrates à Mme Verdurin conduit celle-ci à dévoiler son intérêt pour le Faubourg en prononçant le nom de la princesse de Caprarola, très brillante dans le monde<sup>833</sup> ; c'est justement ce qu'elle voulait absolument éviter, dans « Un amour de Swann », souffrant du fait que son salon ne se trouvait pas digne d'être fréquenté par les vrais mondains. Nous avons vu que la duchesse de Guermantes avait un goût rétrograde en art, alors que Mme Verdurin, attirée par la nouveauté artistique, s'investissait dans le mécénat musical. Le texte que nous venons de citer correspond parfaitement à ce parallélisme : selon le narrateur, en général, les nobles ne sont pas aussi cultivés que les bourgeois, pourtant au fur et à mesure, ils commencent à comprendre la nécessité de s'instruire. Ces trois jeunes aristocrates sont emblématiques du changement du temps : d'après l'explication du narrateur, les nobles prennent enfin conscience d'être menacés par les bourgeois d'une dégradation sociale. Ce qu'on acquiert — ici la culture — compte plus que ce dont on hérite de l'ancêtre pour se distinguer dans la société. La conquête du Faubourg par Mme Verdurin ne signifie pas seulement sa victoire personnelle dans la vie mondaine mais traduit aussi la puissance sociale croissante de la bourgeoisie. Dans un sens symbolique, la Révolution s'accomplit avec ce triomphe de Mme Verdurin.

Cette conclusion n'est pourtant pas avérée, car Mme Verdurin n'ose pas être anachronique en se remariant avec le prince de Guermantes, pour accomplir son ambition mondaine. Sa réussite mondaine signifie pourtant qu'elle renie paradoxalement « le dédain républicain ». Certes, il est assez révolutionnaire que Mme Verdurin devienne la princesse de Guermantes, mais, tant que le titre de princesse de Guermantes désigne la dame la plus brillante dans le monde, le Faubourg ne se détruit pas. Dans ce sens, la comparaison entre le monde après la Grande Guerre et l'Ancien Régime est très significative :

**« J'aurais dû penser qu'on appelle ancien régime ce dont on n'a pu connaître que la fin ; c'est ainsi que ce que nous apercevons à l'horizon prend une grandeur mystérieuse et nous semble se refermer sur un monde qu'on ne reverra plus ; cependant nous avançons et c'est bientôt nous-même qui sommes à l'horizon pour les générations qui sont derrière nous ; cependant l'horizon recule, et le monde, qui semblait fini, recommence. »<sup>834</sup>**

Proust ne pense-t-il pas ici à la Restauration ? Au début du *Temps retrouvé*, le romancier montre la ressemblance des mœurs dans Paris pendant la guerre évoque avec celles sous le Directoire. En effet, Mme Verdurin, la reine parisienne pendant le conflit mondial, est comparée à Mme Récamier<sup>835</sup>. Le retour de la paix lui permet d'être la princesse de Guermantes et re-hiérarchise le faubourg Saint-Germain. Mais cette re-hiérarchisation n'est qu'un anachronisme, un mouvement rétrograde, évolution à contre-courant — à

<sup>833</sup> « [...] Mme Verdurin disait de la princesse de Caprarola : "Ah ! celle-là est intelligente, c'est une femme agréable. Ce que je ne peux pas supporter, ce sont les imbéciles, les gens qui m'ennuient, ça me rend folle." Ce qui eût donné à penser à quelqu'un d'un peu fin que la princesse de Caprarola, femme du plus grand monde, avait fait une visite à Mme Verdurin. » (SG, II, II, p. 263-264).

<sup>834</sup> TR, p. 507. *C'est nous qui soulignons.*

<sup>835</sup> TR, p. 301.

condition que l'on considère l'histoire comme un progrès linéaire.

C'est pourquoi nous disons que la fusion entre les nobles et les bourgeois n'est qu'apparente. En outre, comme Mme Verdurin ne pourra laisser de descendant biologique porteur du nom de « Guermantes », sa présence parmi les Guermantes n'est qu'une intrusion instantanée. Quant à la victoire d'Odette et de Gilberte, la future duchesse de Guermantes, celle-ci sera aussi annulée, par le mariage de la fille de Gilberte avec un écrivain obscur :

**« Cette fille, dont le nom et la fortune pouvaient faire espérer à sa mère qu'elle épouserait un prince royal et couronnerait toute l'œuvre ascendante de Swann et de sa femme, choisit plus tard comme mari un homme de lettres obscur, car elle n'avait aucun snobisme, et fit redescendre cette famille plus bas que le niveau d'où elle était partie. <sup>836</sup> »**

À peine le vieux monde en déclin du Faubourg est-il remplacé que le nouveau monde à son tour entre en déclin. Nous verrons ultérieurement que cela traduit la conception proustienne de l'évolution du temps social.

## L'affaire Dreyfus

---

### Le sort des protagonistes

Il est incontestable que la situation des Juifs est un grand sujet de la *Recherche*. Dès le début du roman, dans « Combray I », Swann incarne le Juif d'élite de la seconde moitié du XIXe siècle : « un des membres les plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris et du prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain. <sup>837</sup> » C'est dans « Combray II » que son origine juive est révélée <sup>838</sup>. Bloch est un autre personnage juif jouant un rôle important. Ce camarade plus âgé du narrateur est d'abord présenté comme son initiateur en littérature et sexualité <sup>839</sup>. Bien qu'à l'époque où se déroule le récit de « Combray II », l'affaire Dreyfus ne soit pas déclenchée, Proust décrit l'antisémitisme du grand-père de son narrateur — qui certes s'exprime sur le ton de la moquerie. Puis, Bloch scandalise toute la famille du narrateur par sa vulgarité, non par son origine, et finit par être mis à la porte <sup>840</sup>.

L'Affaire commence à fonctionner comme une trame du récit dans *Le Côté de Guermantes*. Bloch et Swann y sont encore plus impliqués que les autres personnages parce qu'ils sont des Juifs dreyfusards. Swann déplaît aux mondains, parmi lesquels il fut

<sup>836</sup> TR, p. 605-606.

<sup>837</sup> CS, I, I, p. 15.

<sup>838</sup> CS, I, II, p. 90.

<sup>839</sup> CS, I, II, p. 89-91 et 565-566.

<sup>840</sup> CS, I, II, p. 90-92.

autrefois distingué. Quant à Bloch, bien qu'il ait réussi à pénétrer dans le salon de Mme de Villeparisis grâce à son activité au théâtre, il est mis à la porte par la marquise car il agace les invités de cette dernière avec sa position révisionniste. Ces deux cas révèlent que les mondains sont essentiellement anti-dreyfusards par conformisme et combien ils négligent la justice. Pourtant, cela ne signifie pas que les dreyfusards s'attachent inévitablement à la justice. Voyons le duc de Guermantes : s'il se prononce pour la révision du procès de l'officier, bien qu'il fût anti-dreyfusard auparavant, c'est qu'il est séduit par trois jolies Italiennes révisionnistes<sup>841</sup> ! Cela formera une jolie symétrie avec son attitude pendant la guerre : au début du conflit, il croit en la culpabilité de Caillaux, que l'on accuse d'espionnage ; il change d'avis sous l'influence d'un charmant couple britannique qui le persuade de l'innocence de ce prévenu<sup>842</sup>.

Dans la *Recherche*, l'antisémitisme accéléré par l'Affaire n'aurait qu'une importance secondaire si l'on ne s'attachait pas au fait que Proust élargit la vision sur cet événement dans une dimension temporelle : l'Affaire ne change pas le sort des personnages et de la société une seule fois et d'un seul coup, mais la position que chacun a prise vis-à-vis de cet événement politique apporte des conséquences à des moments différents. On peut illustrer cela par l'échec du duc de Guermantes lors de l'élection du président du Jockey Club, en raison de son révisionnisme. Cet épisode se passe après la conclusion du procès : « l'affaire Dreyfus était pourtant terminée depuis longtemps, mais vingt ans après on en parlait encore, et elle ne l'était que depuis deux ans<sup>843</sup> ». L'Affaire ne se termine pas avec la remise de peine de Dreyfus. Certes, Proust souligne qu'on l'oublie en particulier pendant la Grande Guerre, mais elle ne cesse de résonner dans le roman ; elle y introduit le thème de l'oubli social :

**« Personne ne se fût rappelé qu'il avait été dreyfusard car les gens du monde sont distraits et oublieux, parce qu'aussi il y avait de cela un temps fort long, et qu'ils affectaient de croire plus long, car c'était séparé de la guerre par quelque chose d'aussi profond, simulant autant de durée, qu'une période géologique, et Brichot lui-même, ce nationaliste, quand il faisait allusion à l'affaire Dreyfus disait : "Dans ces temps préhistoriques".<sup>844</sup> »**

Cet oubli modifie encore une fois le sort des dreyfusards : Mme Verdurin et le couple Bontemps entre autres. Il est intéressant de noter que Proust décrit comment des dreyfusards deviennent nationalistes après l'Affaire, en particulier durant le conflit, comme il a montré comment tel personne devient dreyfusarde ou antidreyfusarde dans *Le Côté de Guermantes*. M. Bontemps par exemple, lui, fut révisionniste et ainsi considéré comme antipatriote par les anti-dreyfusards durant l'Affaire, au point d'être honni par *L'Écho de Paris*, le journal anti-révisionniste ; après l'Affaire, il devient promoteur de la Loi de trois ans, visant à fortifier l'armée, votée en 1913 pour que la France puisse se confronter à

---

<sup>841</sup> SG, II, I, p. 137-138.

<sup>842</sup> TR, p. 361-362.

<sup>843</sup> Pr., p. 548.

<sup>844</sup> TR, p. 306.

l'élargissement militaire de l'Allemagne. Cet investissement dans le militarisme améliore sa réputation auprès des anti-dreyfusards : ils le considèrent depuis comme patriote. Cela servira à sa femme pour grimper l'échelle hiérarchique dans le beau monde<sup>845</sup>. Elle partagera le trône de reine de Paris avec Mme Verdurin, elle aussi jadis révisionniste<sup>846</sup>. Selon Christophe Prochasson, la plupart des socialistes qui réclament la réhabilitation de l'officier s'orientent vers le patriotisme ou le militarisme après l'Affaire<sup>847</sup>. C'est le cas de Joseph Reinach. Ne peut-on pas imaginer que la relecture de son *Histoire de l'affaire Dreyfus* pendant la guerre<sup>848</sup> rend Proust sensible à cet opportunisme chez les socialistes et dans l'ensemble de la population ? C'est possible d'autant plus que le narrateur explique brièvement le changement de l'opinion publique sur l'Affaire, que l'on commence à oublier : si forte que soit la réprobation d'un mouvement social, celui-ci est après tout assimilé par l'opinion publique, c'est pourquoi personne ne blâme plus les anciens dreyfusards. On a oublié l'Affaire<sup>849</sup>. Par ailleurs, le narrateur remarque que l'entrée de Clemenceau dans le cabinet fait devenir tout le monde dreyfusard. Soutenir le régime actuel, c'est être patriote. Même dans le « Bal de têtes », le thème de l'oubli de l'Affaire retrouve son écho : le narrateur s'étonne que l'Affaire soit à ce point oubliée que l'on ne peut s'empêcher d'altérer la réalité de l'événement : Clemenceau est considéré comme anti-dreyfusard<sup>850</sup> !

De ce point de vue, il nous semble pertinent de considérer combien Proust est sensible aux conséquences de l'Affaire à long terme au point que l'on faillit croire pouvoir retracer une chronologie de l'histoire des Juifs sous la troisième République en suivant le récit. Comme nous l'avons vu, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, l'assimilation des Juifs dans la société parisienne est suggérée. Nous avons noté également que cette intégration en cours permet à Bloch de proférer des paroles antisémites. Dans *Le Côté de Guermantes I*, l'Affaire est déclenchée, pourtant, ce n'est que le début : « l'affaire Dreyfus allait précipiter les Juifs au dernier rang de l'échelle sociale. Mais d'une part le cyclone dreyfusiste avait beau faire rage, ce n'est pas au début d'une tempête que les vagues atteignent leur plus grand courroux.<sup>851</sup> » Ainsi, Bloch est invité au salon de Mme de Villeparisis, qui n'accorde pas d'importance à l'Affaire en dépit de l'anti-révisionnisme de son amant Norpois. Ce qui est étonnant, c'est que Bloch a une ambition mondaine et qu'il

<sup>845</sup> TR, p. 305.

<sup>846</sup> La position de Mme Verdurin est incohérente, car dans *Le Côté de Guermantes*, elle est anti-dreyfusarde : « [Odette] allait plus loin et faisait profession du nationalisme le plus ardent ; elle ne faisait que suivre en cela d'ailleurs Mme Verdurin chez qui un antisémitisme bourgeois et latent s'était réveillé et avait atteint une véritable exaspération. » (CG, I, p. 549).

<sup>847</sup> *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

<sup>848</sup> Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, op. cit.*, p. 736.

<sup>849</sup> TR, p. 305.

<sup>850</sup> TR, p. 536.

<sup>851</sup> CG, I, p. 487.

ignore l'anti-révisionnisme naissant dans les milieux aristocratiques<sup>852</sup>. Il n'arrive pas se rendre compte combien la manifestation de son dreyfusisme est déplacée dans le salon noble.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, le dreyfusisme aveugle de Swann fait suite à cette naïveté de Bloch décrite dans *Le Côté de Guermantes*. Son mariage avec une « cocotte » a déjà dégradé sa situation mondaine et son engagement dans l'Affaire détermine cette déchéance. Proust définit l'époque où se déroule *Sodome et Gomorrhe II, I* ainsi :

**« [...] un assez long temps avait passé pendant lequel, si au point de vue historique, les événements avaient en partie semblé justifier la thèse dreyfusiste, l'opposition antidreyfusarde avait redoublé de violence, et de purement politique d'abord était devenue sociale. C'était maintenant une question de militarisme, de patriotisme, et les vagues de colère soulevées dans la société avaient eu le temps de prendre cette force qu'elles n'ont jamais au début d'une tempête.<sup>853</sup> »**

Pour le duc de Guermantes, avant de se prononcer pour Dreyfus, l'Affaire se présente justement comme un critère du patriotisme, non comme un critère de justice. Ainsi, le duc accepte facilement le dreyfusisme du prince Von parce que ce dernier est étranger<sup>854</sup>. D'ailleurs, alors qu'il croyait que Swann était un bon exemple du Juif assimilé dans la société française — c'est-à-dire, selon lui, dans le faubourg Saint-Germain<sup>855</sup> —, il l'accuse ensuite d'être ingrat<sup>856</sup>. Le point de vue de son frère Charlus est bien différent. Il est antisémite de façon anachronique (rappelons qu'il est chrétien comme on l'était au Moyen Âge) ; il ne considère pas les Juifs comme français, c'est la raison pour laquelle il n'est pas anti-dreyfusard :

**« Je crois que les journaux disent que Dreyfus a commis un crime contre sa patrie [...] En tous cas le crime est inexistant, le compatriote de [Bloch] aurait commis un crime contre sa patrie s'il avait trahi la Judée, mais qu'est-ce qu'il a à voir avec la France<sup>857</sup> ? »**

Quant à Swann, il considère désormais les Guermantes comme antisémites parce qu'ils sont anti-dreyfusards alors qu'il « savait bien pourtant par expérience que certains ne l'étaient pas<sup>858</sup> ». Le narrateur lui signale que le duc n'est pas antisémite, il lui rétorque :

<sup>852</sup> Comme Proust dans sa vie réelle, Bloch demande à faire partie du cercle de la rue Royale (CG, I, p. 541). Cela nous semble d'autant plus significatif que ce club fut le premier à admettre Charles Haas (voir Jean Rezanati, *Profilis Juifs de Marcel Proust*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1979, p. 105).

<sup>853</sup> SG, II, I, p. 79.

<sup>854</sup> SG, II, I, p. 77.

<sup>855</sup> « [...] j'avais eu la faiblesse de croire qu'un Juif peut être français, j'entends un Juif honorable, homme du monde. » (*Idem.*)

<sup>856</sup> « [...] il en ressentait l'affliction d'un père voyant un de ses enfants, pour l'éducation duquel il a fait les plus grands sacrifices, ruiner volontairement la magnifique situation qu'il lui a faite et déshonorer par des frasques que les principes ou les préjugés de la famille ne peuvent admettre, un nom respecté. » (SG, II, I, p. 78).

<sup>857</sup> CG, I, p. 584.

**« “Vous voyez bien que si, puisqu’il est antidreyfusard” me répondit Swann, sans s’apercevoir qu’il faisait une pétition de principe. <sup>859</sup> »**

Proust fait manifestement la distinction entre les anti-dreyfusards et les antisémites. N’oublions pas que Mme Sazerat <sup>860</sup> est à la fois dreyfusarde et antisémite comme le prince de Guermantes.

Or, il faut ajouter que Proust n’oublie pas les réactions des milieux modestes, c’est toujours le maître d’hôtel qui les représente. Dreyfusard, il se dispute avec son homologue chez les Guermantes, anti-dreyfusard. Son attitude ne déçoit pas les lecteurs ; il joue son rôle de rebelle comme quand il discute avec Françoise. Ces deux domestiques soutiennent chacun une opinion contraire à leur véritable conviction :

**« Le nôtre laissa entendre que Dreyfus était coupable, celui des Guermantes qu’il était innocent. Ce n’était pas pour dissimuler leurs convictions, mais par méchanceté et âpreté au jeu. Notre maître d’hôtel, incertain si la révision se ferait, voulait d’avance, pour le cas d’un échec, ôter au maître d’hôtel des Guermantes la joie de croire une juste cause battue. Le maître d’hôtel des Guermantes pensait qu’en cas de refus de révision, le nôtre serait plus ennuyé de voir maintenir à l’île du Diable un innocent. <sup>861</sup> »**

L’Affaire réunit tous les Juifs, quelles que soient leurs situations sociales. D’après ce que le narrateur explique dans *Sodome et Gomorrhe I*, habituellement, les Juifs évitent « leurs semblables » et essaient de se mélanger aux gens qui ne sont pas de la même origine, sauf « les jours de grande infortune où le plus grand nombre [d’eux] se rallie autour de la victime <sup>862</sup> ». Ce ralliement est réalisé pendant l’Affaire. Swann estime Bloch, qu’il n’appréciait pas jadis <sup>863</sup>, et Clemenceau, qu’il considérait comme un espion, tandis qu’il ne se passionne plus pour la littérature de Barrès <sup>864</sup>. Cependant, il existe des désaccords entre les Juifs dreyfusards : Swann reste militariste — il est ancien combattant de la Guerre de 1870 —, par conséquent, il apparaît « tiède, infecté de nationalisme, et cocardier » à Bloch, « dreyfusard enragé <sup>865</sup> ».

Alors que Swann se range du côté révisionniste, sa femme Odette se montre plutôt anti-dreyfusarde et profite de l’Affaire pour améliorer sa situation mondaine <sup>866</sup>. Son

<sup>858</sup> CG, II, II, p. 868.

<sup>859</sup> CG, II, II, p. 869.

<sup>860</sup> CG, I, p. 585-586.

<sup>861</sup> CG, I, p. 593.

<sup>862</sup> SG, I, p. 17.

<sup>863</sup> SG, II, I, p. 110.

<sup>864</sup> CG, II, II, p. 870.

<sup>865</sup> SG, II, I, p. 111.

ascension dans le monde est d'autant plus ironique que le souhait de Swann de présenter sa fille Gilberte à son amie intime, la duchesse de Guermantes, n'est jamais exaucé. En outre, la mort de Swann permet paradoxalement à Gilberte d'être admise dans le salon de la duchesse<sup>867</sup> et la conduira au mariage avec Saint-Loup. D'une part, l'Affaire nuit à la situation indiscutable de Swann et à la possibilité pour Bloch de pénétrer dans le monde, d'autre part, elle facilite l'ascension d'Odette, ancienne « cocotte » anti-dreyfusarde.

La situation des Juifs change encore dans *Albertine disparue*. La conclusion de l'Affaire en faveur des dreyfusards enflamme paradoxalement davantage l'antisémitisme :

**« [...] c'était le moment où des suites de l'affaire Dreyfus était né un mouvement antisémite parallèle à un mouvement de pénétration plus abondant du monde par les israélites. Les politiciens n'avaient pas eu tort en pensant que la découverte de l'erreur judiciaire porterait un coup à l'antisémitisme. Mais, provisoirement au moins, un antisémitisme mondain s'en trouvait au contraire accru et exaspéré. »<sup>868</sup>**

C'est dans ces circonstances que Forcheville adopte Gilberte lors de son mariage avec Odette. D'ailleurs, Gilberte est l'« une des plus riches héritières de France<sup>869</sup> » grâce à la mort de nombreux parents du côté de son père. Pour ces deux raisons — l'acquisition de la richesse et d'un nom français — elle parviendra à se marier avec Saint-Loup.

La Grande Guerre renverse de nouveau la situation des personnages juifs car elle permet d'oublier l'affaire Dreyfus. Bloch, remarqué de nouveau dans le milieu du théâtre, prend part à la matinée de la princesse de Guermantes (anciennement Mme Verdurin). Il a pris un pseudonyme, Jacques du Rozier, en rejetant son nom « qui ne passe pas précisément pour chrétien<sup>870</sup> ». Quant à la mère et à la fille Swann, l'une est la maîtresse du duc de Guermantes, l'autre héritera du titre de duchesse de Guermantes. Ce que Proust démontre en décrivant la situation des Juifs, c'est qu'il est tristement nécessaire pour un Juif d'abandonner son nom ancestral et d'être riche afin d'être intégré dans le monde. L'habileté avec laquelle Gilberte entreprend de cacher son origine juive, plonge le narrateur dans la désolation<sup>871</sup>. Ces conditions vécues par les protagonistes juifs de la *Recherche* sont conçues à partir d'éléments biographiques. Les nobles français, qui, traditionnellement, n'avaient pas de métier, commencèrent à se soucier de l'argent, ceci en força quelques-uns à s'allier avec des Juifs riches. Les parents d'Armand de Guiche, l'un des amis aristocrates de Proust, en offrent un exemple : alors que le père est duc de Gramont, la mère, « fiancée-veuve d'un Liedekerque<sup>872</sup> », est née Marguerite de

<sup>866</sup> CS, I, p. 549 et SG, II, I, p. 141-142.

<sup>867</sup> AD, II, p. 157-158.

<sup>868</sup> AD, II, p. 155.

<sup>869</sup> AD, II, p. 155. Voir également SG, II, I, p. 144.

<sup>870</sup> CG, I, p. 544.

<sup>871</sup> AD, II, p. 171. Voir notre première partie.

Rothschild. Par ailleurs, d'après ce que révèle la biographie de Marie Laure de Noailles<sup>873</sup>, la comtesse de Chévigigné dont Proust fut douloureusement amoureux dans sa jeunesse maria sa fille à un banquier belge d'origine juive, puis, après la mort de ce dernier, la fille Chévigigné, veuve désormais, choisit un écrivain belge d'origine juive, Franz Weiner, connu sous le pseudonyme de Francis de Croisset<sup>874</sup>, pour deuxième époux. D'ailleurs, cet auteur de théâtre inspira Proust pour concevoir la transformation de Bloch en Jacques du Rozier. Quant à la petite-fille de la comtesse de Chévigigné, elle fut une héritière très riche après la mort de son père comme Gilberte, et se maria avec le vicomte de Noailles en 1923, après la mort du romancier.

En analysant *Jean Santeuil*, Jean Recanati résume ce qui apparaît nécessaire au jeune Proust pour être admis dans le faubourg Saint-Germain malgré ses origines juives : la guerre, l'argent et l'art. La guerre, parce que l'engagement militaire lors de la Guerre de 1870 permet à Charles Haas, comme à Swann dans la fiction, d'être reçu par le Jockey Club. L'argent, parce qu'il apporte une alliance avec un noble. Et l'art, parce que celui-ci l'emporte sur la mondanité ou ce qu'on a appelé péjorativement au XIXe siècle la « juiverie »<sup>875</sup>. C'est pourquoi Swann, célibataire de l'art, noue une amitié avec la duchesse de Guermantes et que Bloch, alias Jacques du Rozier, est accepté finalement par le Faubourg. Disons de notre côté que, selon Proust, l'argent, la guerre, l'art et l'abandon du nom juif sont les conditions nécessaires à l'intégration dans le monde.

Proust est sensible à la situation des Juifs de l'époque, cela ne fait aucun doute, par ailleurs, on sait qu'il souhaite que la justice soit respectée dans le procès de Dreyfus. À ce sujet, il faut citer le très fort reproche adressé à Daniel Halévy qui signe avec Maurras un manifeste visant à « nationaliser » la littérature après la Grande Guerre : « [Les catholiques "incroyants"] à la tête desquels est je suppose Maurras, n'ont pas apporté au moment de l'affaire Dreyfus un grand appui à la Justice française.<sup>876</sup> » Le critère mondain qui remplace progressivement l'anti-dreyfusisme dès la fin de l'Affaire est la germanophobie. L'échec du duc de Guermantes à l'élection du président du Jockey Club résulte en effet non seulement de son révisionnisme mais aussi de sa parenté avec des maisons germaniques : ceux qui sont contre lui font valoir « qu'on favorisait trop depuis quelque temps de grands potentats internationaux comme était le duc de Guermantes, à moitié Allemand.<sup>877</sup> » Et les mondains sont si oublieux et opportunistes que, pendant la guerre, on oublie qui fut dreyfusard et qui fut anti-dreyfusard. Cet oubli social s'accroît

<sup>872</sup> Ghislain de Diesbach, *Proust*, Paris, Librairie Académie Perrin, 1991, p. 308. Proust mentionne les ancêtres de son ami dans son pastiche de Saint-Simon (CSB, p. 56).

<sup>873</sup> Laurence Benaïme, *Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2001.

<sup>874</sup> Voir Christian Péchenard, « Proust à Cabourg », in *Proust et les autres*, Paris, La Table ronde, 1999, p. 64.

<sup>875</sup> Voir *Profilis Juifs de Marcel Proust*, op. cit.

<sup>876</sup> *Corr.*, t. XVIII, p. 335. Le courrier est daté du 19 juillet 1919.

<sup>877</sup> *Pr.*, p. 548.

d'ailleurs après le conflit. On se persuade ainsi que, lorsque l'Affaire est oubliée et que la germanophobie est toujours puissante, ce n'est pas facile de parler de l'Affaire d'une façon révisionniste et de désapprouver le mouvement nationaliste. Mais, selon Proust, cela a son importance, car « [le] savant qui fait le plus grand honneur à la France par les lois qu'il met en lumière, cesserait de lui faire honneur s'il le cherchait et ne cherchait pas la vérité seule, ne trouverait plus ce rapport unique qu'est une loi.<sup>878</sup> » Cela ne signifie évidemment pas qu'il lui faudra raconter l'histoire de l'Affaire, il en traitera de sa manière, une « totale polyphonie<sup>879</sup> » en résulte, d'après le terme d'Annick Bouillaguet.

Une vingtaine d'année plus tard, la France connut l'occupation et certains artistes ont collaboré avec l'ennemi. Les analyses de Proust sur les circonstances vécues par les Juifs français et sa lettre à Daniel Halévy nous démontrent sa clairvoyance. Il est vrai que sa perspective est presque limitée aux milieux mondains, mais René Girard affirme à ce sujet : « Le romancier qui révèle le désir de l'élite sociale est presque toujours *prophétique*.<sup>880</sup> »

### Écrire sur l'Affaire et la Grande Guerre

On serait déçu en cherchant une documentation sur l'Affaire dans le roman de Proust, on aurait l'impression qu'il évite intentionnellement d'en donner l'explication chronologique et politique. Il est vrai que l'Affaire est l'une des trames du récit ; malgré cela, Proust n'explique pas ce qui s'est passé dans la séance de la Chambre bien qu'il ne l'ignore pas. Même dans *Jean Santeuil*, il préfère faire le portrait de certains acteurs de l'Affaire, Picquart entre autres, plutôt que d'en raconter la chronologie. Il ne fait que décrire comment ses protagonistes réagissent vis-à-vis de l'Affaire et comment, à long terme, elle bouleverse leur sort. Selon Julia Kristeva, le romancier conclut de sa propre expérience de l'engagement que la spéculation politique empêche l'écrivain de rechercher l'impression que la réalité fait sur lui, et il échappe ainsi au piège tendu aux artistes par le dogmatisme et l'engagement<sup>881</sup>.

Pourtant, cela ne signifie pas que Proust est complètement insensible au fait que l'Affaire est un événement historique bouleversant la société. On ne peut nier que le roman recèle des analyses quasi sociologiques sur l'Affaire et sur la société moderne, c'est-à-dire sur le comportement des hommes devant un événement. La Grande Guerre lui donne l'occasion d'y méditer de nouveau. Selon Jean-Yves Tadié, Proust relit le tome VI, intitulé « La révision », de *l'Histoire de l'affaire Dreyfus* de Joseph Reinach<sup>882</sup> pendant la guerre. Annick Bouillaguet a raison de dire :

<sup>878</sup> *Corr.*, t. XVIII, p. 335.

<sup>879</sup> « Marcel Proust devant l'affaire Dreyfus », in *BSAMP*, n° 98, 1998, p. 39.

<sup>880</sup> « Les mondes proustiens », *op. cit.*, p. 257. C'est le critique qui souligne.

<sup>881</sup> *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 181. Voir *TR*, p. 458.

<sup>882</sup> *Marcel Proust, op. cit.*, p. 736.

**« Son véritable engagement se manifesterà près de quinze ans plus tard — alors que bien des enthousiasmes, chez d'autres, ont faibli — à l'époque de la maturité : celle de l'écriture [...]. Il est l'un des rares très grands écrivains à savoir donner à l'affaire Dreyfus une postérité littéraire. Et c'est à la lecture d'un événement qui a profondément marqué son époque que nous sommes conviés dans le roman. <sup>883</sup> »**

Pour nous, la guerre, qui coïncide temporellement avec le développement imprévu de la *Recherche*, apporte aussi « son véritable engagement » dans l'Affaire, car, dès le début de la partie qui se passe durant le conflit, il met en parallèle ces deux événements :

**« Les choses étaient tellement les mêmes qu'on retrouvait tout naturellement les mots d'autrefois : “bien pensants, mal pensants”. Et comme elles paraissaient différentes, comme les anciens communards avaient été antirévissionnistes, les plus grands dreyfusards voulaient faire fusiller tout le monde et avaient l'appui des généraux, comme ceux-ci au temps de l'Affaire avaient été contre Galliffet. <sup>884</sup> »**

Que lui apprennent alors ces événements ? Il remarque tout d'abord qu'il est impossible de savoir la vérité politique. Ce sera une réfutation de l'histoire positiviste. Dans le texte suivant, Proust semble expliquer pourquoi les historiens positivistes ont tendance à ne faire que rédiger une chronique des événements politiques : c'est parce qu'ils croient avec naïveté en l'existence de la vérité objective d'un événement, mais cette croyance est illusoire :

**« Bloch [...] s'imaginait, tout comme le gros du public, que [la vérité politique] habite toujours, indiscutable et matérielle, le dossier secret du président de la République et du président du Conseil, lesquels en donnent connaissance aux ministres. Or, même quand la vérité politique comporte des documents, il est rare que ceux-ci aient plus que la valeur d'un cliché radioscopique où le vulgaire croit que la maladie du patient s'inscrit en toutes lettres, tandis qu'en fait, ce cliché fournit un simple élément d'appréciation qui se joindra à beaucoup d'autres sur lesquels s'appliquera le raisonnement du médecin et d'où il tirera son diagnostic. Aussi la vérité politique, quand on se rapproche des hommes renseignés et qu'on croit l'atteindre, se dérobe. <sup>885</sup> »**

Ce que Proust suggère par la comparaison entre le renseignement des dossiers politiques et un cliché radioscopique, c'est que, de même qu'une preuve scientifique ne peut suffire à établir un diagnostic médical, de même la documentation ne permet pas de savoir la vérité politique <sup>886</sup>. Dans un diagnostic politique, la subjectivité (la « passion » dans le terme de Proust) joue. Par exemple, les dreyfusards et les anti-dreyfusards interprètent l'aveu du colonel Henry et le suicide qui le suit comme ils veulent, bien qu'ils examinent les mêmes dossiers ; en outre, il y a un désaccord, à ce sujet, même entre les

<sup>883</sup> « Marcel Proust devant l'affaire Dreyfus », art. cit., p. 36.

<sup>884</sup> TR, p. 309.

<sup>885</sup> CG, I, p. 538.

<sup>886</sup> On peut rappeler ici que le narrateur considère la guerre non comme stratégique mais comme médicale (TR, p. 560).

ministres dreyfusards : les uns pensent que le colonel est un complice d'Estherhazy ; avec l'ardent anti-dreyfusard, Cuignet, les autres dreyfusards considèrent Le Paty de Clam comme le vrai promoteur de la falsification, (ils s'opposent en cela à leur allié révisionniste Joseph Reinach)<sup>887</sup>. Aussi doit-il renier cette croyance : « la vérité politique peut être approximativement reconstituée par les cerveaux les plus lucides<sup>888</sup> ». Dans *Jean Santeuil*, Proust écrit déjà :

**« [...] la culpabilité d'Estherhazy était une certitude, c'est-à-dire une œuvre claire, élaborée par des hommes sans passion et d'une véritable intelligence, appuyés de faits, ceux-là précis. Mais la réalité de l'histoire (et ce qui fait son charme ambigu et spécial, qui la fait toujours différer de l'actualité en ce qu'elle n'est jamais connue sur la seule apparence, mais qui la fait différer aussi de la vérité, œuvre du raisonnement, en ce qu'elle ne peut se déduire et flotte entre la vérité et l'apparence, et qui fait qu'elle n'habite ni la rue ni le cerveau de l'homme de génie, mais la tête penchée [au] regard usé d'un diplomate expérimenté) peut démolir une telle certitude.<sup>889</sup> »**

Cette remarque portera un autre fruit dans la *Recherche* : Norpois. Dans *Le Côté de Guermantes*, comme il est « mal avec le ministère actuel<sup>890</sup> », il ne semble pas jouer un grand rôle dans l'Affaire. Par ailleurs, alors que Bloch croit que Norpois, puisqu'il connaît les ministres, sait la vérité, ce dernier, soit parce que son nationalisme n'est pas satisfait des mesures prises par le gouvernement, soit parce qu'il considère l'Affaire comme secondaire par rapport aux autres problèmes diplomatiques, soit que « sa sagesse politique » n'est pas suffisamment élevée pour savoir la vérité ou exige la prudence, ne répond pas clairement aux interrogations de Bloch. Ce qui occupe son esprit, c'est l'ordre social, non la vérité. Il s'en tient ainsi à « prendre plaisir à donner des détails sur les suites du jugement<sup>891</sup> », c'est-à-dire, sur les conséquences que la France subira au niveau politique ou social. Pourtant, il n'en est pas moins un « diplomate expérimenté ». Sa capacité de manipulation sera déployée plus tard dans *Albertine Disparue* (à propos de son intervention dans la nomination de Giolitti au poste de président du Conseil de l'Italie<sup>892</sup>).

En s'appuyant sur ces deux textes, on peut remarquer que Proust parvient à

<sup>887</sup> CG, I, p. 538-539.

<sup>888</sup> CG, I, p. 538.

<sup>889</sup> JS, p. 654-655. Ici, un général, en affirmant que le coupable n'est ni Dreyfus ni Estherhazy, confie : « C'était quelqu'un d'assez connu, [...] et dans quelques années, si nous nous voyons encore, je vous dirai son nom. Mais ne cherchez pas, car il n'a jamais été nommé à propos de cette affaire et je suis le seul avec le duc [...], président du Conseil du cabinet où j'avais le portefeuille de la Guerre, qui l'ait su. Mais nous l'avons su trop tard pour pouvoir faire quoi que ce soit. » (*Ibid.*, p. 655).

<sup>890</sup> CG, I, p. 517.

<sup>891</sup> CG, I, p. 539.

<sup>892</sup> AD, III, p. 214-216.

contester l'authenticité d'un événement historique, d'une part à travers l'expérience de l'affaire Dreyfus, d'autre part, par la lecture des Mémoires sans doute, car les Mémoires comportent en général de nombreux témoignages sur les coulisses de la politique. Il est vain d'essayer de savoir la vérité car celle-ci n'est pas découverte par « un raisonnement fait d'après des règles scientifiques<sup>893</sup> ». On n'atteint jamais la vérité en histoire de façon scientifique.

Par là, Proust avance une quasi-théorie : le facteur majeur d'un événement historique n'est pas « la volonté des rois », le déroulement d'un événement peut s'expliquer par « la psychologie de l'individu médiocre<sup>894</sup> » (on peut penser à la théorie de Proust sur la guerre qu'il faut interpréter comme une bataille entre individus). À travers la lecture des œuvres de Tarde, il observe que la loi de l'imitation détermine le déroulement d'un événement historique, mais qu'elle ne détermine pas sa vérité même. Ce que l'on peut comprendre de l'événement, c'est le mécanisme de sa genèse, non pas sa vérité, alors que l'on croit en général arriver à la dévoiler. Anne Henry affirme, en citant une phrase des *Lois de l'imitation* du sociologue : « S'il n'y a pas de loi en histoire, il y a une "régularité fondamentale du monde social"<sup>895</sup> ». C'est dans cette perspective que Proust s'intéresse aux réactions des individus vis-à-vis d'un événement et qu'il observe une corrélation entre le déroulement d'un événement et « la psychologie de l'individu médiocre ». Anne Henry conclut :

**« [...] l'individu explique le social — principe qui s'assortit d'un anti-historicisme à tous les niveaux ; caractère foncièrement inintéressant du politique, par l'impossibilité de lui assigner une signification ; absence d'une théorie de l'État entraînant des jugements de valeur sur l'événement ; négation de la croyance à un progrès dans le sens de la justice ou son contraire [...] »<sup>896</sup> ».**

Selon la critique, c'est Tarde qui « débarrasse définitivement Proust des pièges du vérisme<sup>897</sup> » sur le plan historique, c'est-à-dire, de l'historicisme fondé sur le positivisme.

Néanmoins, Robert Kahn s'oppose à Anne Henry qui fait entendre par là que Proust n'a pas le sens de l'histoire : « En réalité, Anne Henry se trompe de terrain. Il est clair que ce qui intéresse Proust au plus haut point, et il sait alors de quoi il parle, ce sont les modifications que l'événement historique fait subir au langage. » Robert Kahn s'attache ici aux paroles de Saint-Loup et de Charlus pendant la Grande Guerre : loin d'être germanophobes — l'un par son intellectualisme nourri par la culture allemande, l'autre par son dédain nourri par sa parenté avec des maisons germaniques — ils critiquent la

<sup>893</sup> JS, p. 649-650.

<sup>894</sup> CG, II, II, p. 700.

<sup>895</sup> Marcel Proust, *théorie pour une esthétique*, op. cit., p. 349. L'expression entre guillemets est un extrait de l'œuvre du sociologue (Paris, Alcan, 1895, p. 13). À propos de l'influence de Tarde chez Proust, voir Serge Gaubert, *Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de « Jean Santeuil » à « La Recherche »*, op. cit., p. 251-288.

<sup>896</sup> Marcel Proust, *théorie pour une esthétique*, op. cit., p. 352

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 365.

vulgarisation du vocabulaire (poilu, etc.) ou le discours chauviniste dans les articles de Norpois et de Brichot. Et Robert Kahn reconnaît des remarques identiques dans une lettre écrite par Proust<sup>898</sup>. Cette observation nous fait réfléchir, car il nous semble que le romancier est sensible à la presse. La lettre citée par le critique porte en effet sur la presse : « Quel repos déjà de lire ces pages où il n'y a ni "Boche", ni "leur Kultur", ni "pleurer comme un gosse", ni "sœurette", ni tout le reste.<sup>899</sup> » Ainsi, en se déguisant en Charlus et en Saint-Loup, Proust critique longuement le langage journalistique et nationaliste pendant la guerre. Il y est sensible d'autant plus que l'art allemand et la philosophie allemande sont attaqués par les journaux.

Déjà lors de l'Affaire, il observe le rôle de la presse. En effet, « la psychologie de l'individu médiocre » n'est pas sans rapport avec le journalisme. Par cette expression, Proust désigne la mentalité qui est une conséquence du développement de l'information et montre comment l'opinion publique se forme. Le texte suivant porte sur l'orientation germanophobe de l'opinion publique durant l'affaire d'Agadir :

**« [Le patron du café] avait l'habitude de comparer toujours ce qu'il entendait ou lisait à un certain texte déjà connu et sentait s'éveiller son admiration s'il ne voyait pas de différence. Cet état d'esprit n'est pas négligeable car, appliqué aux conversations politiques, à la lecture des journaux, il forme l'opinion publique, et par là rend possibles les plus grands événements. [...] Les historiens, s'ils n'ont pas eu tort de renoncer à expliquer les actes des peuples par la volonté des rois, doivent la remplacer par la psychologie de l'individu, de l'individu médiocre.<sup>900</sup> »**

Que la source de l'information soit la conversation ou le journal, le patron du café y croit facilement. Est-il le seul ? Non, si seulement peu d'hommes avaient été comme lui, l'opinion publique ne se serait pas formée par cet « état d'esprit » avec lequel on imite les autres. Le phénomène se retrouve évidemment en Allemagne :

**« Beaucoup de patrons de café allemands admirant seulement leur consommateur ou leur journal, quand ils disaient que la France, l'Angleterre et la Russie "cherchaient" l'Allemagne, ont rendu possible, au moment d'Agadir, une guerre qui d'ailleurs n'a pas éclaté.<sup>901</sup> »**

C'est-à-dire qu'il est aisé d'influencer les gens tant ils sont naïfs ou manquent de temps pour réfléchir. Joseph Reinach, que Proust a rencontré dans le salon de Mme Straus durant l'Affaire, est décrit dans le roman comme un grand manipulateur :

**« M. Reinach manœuvrait par le sentiment des gens qui ne l'avaient jamais vu, alors que pour lui l'affaire Dreyfus se posait seulement devant sa raison comme**

<sup>898</sup> *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin, op. cit.*, p. 186-187. Le critique prête attention par ailleurs à « la cote 307 » que devient Combray pendant la guerre (voir *TR*, p. 335). Le nom de lieu est remplacé par un chiffre : « Le lieu qui fut celui du bonheur n'avait pas de nom, le lieu de la mort en masse a une "cote", nom des chiffres, allégorie d'un siècle où la raison arithmétique et technicienne a sombré dans la folie. » (*Ibid.*, p. 187).

<sup>899</sup> *Corr.*, t. XIII, p. 333. La missive est adressée à Lucien Daudet le 16 novembre 1914.

<sup>900</sup> *CG, II, II, p. 700.*

<sup>901</sup> *Idem.*

***un théorème irréfutable et qu'il "démontra en effet", par la plus étonnante réussite de politique rationnelle [...] qu'on ait jamais vue. En deux ans il remplaça un ministère Billot par un ministère Clemenceau, changera de fond en comble l'opinion politique, tira de sa prison Picquart pour le mettre, ingrat, au Ministère de la Guerre.***<sup>902</sup> »

Joseph Reinach croit en la scientificité de l'histoire. Pourtant, si scientifiquement qu'il croie « démontrer » la vérité, il n'en manœuvre pas moins les gens par son raisonnement. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, pendant la guerre, Joseph Reinach rédige, pour *Le Figaro*, sous le pseudonyme de « Le Polybe », des articles dont Proust s'inspire pour créer ceux de Brichot et de Norpois<sup>903</sup>. De toute façon, le narrateur ne pense pas que Reinach raisonne scientifiquement mais que sa raison est influencée par son origine juive. Lui aussi est « manœuvré par son ascendance ». Il conclut :

***« Quand les systèmes philosophiques qui contiennent le plus de vérité sont dictés à leurs auteurs, en dernière analyse, par une raison de sentiment, comment supposer que, dans une simple affaire politique comme l'affaire Dreyfus, des raisons de ce genre ne puissent, à l'insu du raisonneur, gouverner sa raison***<sup>904</sup> ? »

L'opinion des manipulateurs et des manipulés est manœuvrée avant tout par leur sentiment. Le patron du café, lui aussi, n'écoute que les paroles qu'il aime écouter et, « [s]'il ne retrouvait pas les termes connus dans les propos d'un client ou les colonnes d'un journal, il déclarait l'article assommant, ou le client pas franc.<sup>905</sup> »

L'observation du rôle de la presse se retrouve dans une lettre que Proust a écrite en 1903 à Georges de Lauris, partisan de l'abolition de l'école congréganiste<sup>906</sup> :

***« D'ailleurs les maîtres (professeurs des écoles) fussent-ils mauvais, ce n'est pas l'influence des maîtres qui forme les opinions des jeunes gens, c'est la Presse. Au lieu de restreindre la liberté de l'Enseignement si l'on pouvait restreindre la Liberté de la Presse on diminuerait [peut-être] un peu les ferments de division et de haine. [...] Voyez que pour les intelligences qui ne s'ouvriront pas le Maître, c'est l'Écho, c'est l'Éclair, c'est le journal de sa société qui à son tour alimente et forme les conversations, les idées si cela peut s'appeler ainsi de cette société.***<sup>907</sup>

<sup>902</sup> CG, I, p. 592-593.

<sup>903</sup> Robert Kahn, *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, op. cit., p. 187. Voir aussi, Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, op. cit., p. 741. S'il est vrai que Proust exagère ici l'influence de Joseph Reinach sur l'Affaire, comme le commentateur de la *Pléiade* le note, cette coïncidence sera d'autant plus significative (CG, I, p. 1666, note 4 de la page 593). Un autre chroniqueur de la guerre dont Proust s'inspire est Henry Bidou du *Journal des débats* (voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, op. cit., p. 736).

<sup>904</sup> CG, I, p. 593.

<sup>905</sup> CG, II, II, p. 700.

<sup>906</sup> Cette abolition, favorisée par la séparation de l'Église et de l'État, divise d'ailleurs la France, comme l'Affaire.

<sup>907</sup> *Corr.*, t. III, p. 384-385.

Le journalisme influence le sentiment. Il attise la haine. Pendant la Grande Guerre, il ne s'agira plus de la haine entre les Français mais de la haine entre les Français et les Allemands. Cette haine a été longuement préparée après l'Affaire et lors de la confrontation à Agadir. La *Recherche* offre d'autres exemples de la manipulation de l'opinion publique par le journal. Si Norpois, en parvenant à intervenir dans la nomination du président du Conseil italien, peut montrer que son influence en diplomatie n'est pas encore affaiblie, n'est-ce pas parce qu'un journal dévoile son entrevue avec le prince Foggi à Venise ? Lui qui sait comment utiliser la presse a « à sa dévotion un très ancien journal français et qui même en 1870, quand il était ministre de France dans un pays allemand, lui [a] rendu grand service. » Sa devise est en effet qu'« il faut avant tout préparer l'opinion. <sup>908</sup> » Le narrateur copie ici longuement des articles que Norpois a anonymement rédigés à la veille de la guerre franco-allemande en 1870. Alors que la mobilisation est achevée, il fait croire aux lecteurs qu'il peut encore agir pour éviter la guerre !

Ce texte aura un écho dans la partie qui se passe pendant la Grande Guerre. Proust invite ses lecteurs à observer l'évolution stylistique de Norpois. Le narrateur dégage l'usage fréquent du conditionnel dans les articles rédigés à la veille de la guerre de 1870. Il est aussi remarquable qu'il emploie le présent de l'indicatif dans un sens « optatif » : la phrase « le public n'en demande pas davantage » signifie qu'il souhaite que le public ne demande pas davantage <sup>909</sup>. Pendant la guerre, c'est Charlus qui démontre les caractéristiques du style du diplomate à la place du romancier ; Norpois remplace le futur par le conditionnel du verbe « savoir ». Cette substitution traduit un désir ou plutôt une « injonction ». Selon le baron, de cette façon, le diplomate ordonne aux pays neutres de participer à la guerre en abandonnant leur neutralité, quand il écrit : « Ces dévastations systématiques ne sauraient persuader aux neutres » ou « les résultats de ces élections neutralistes ne sauraient refléter l'opinion de la grande majorité du pays <sup>910</sup> ».

Dans le texte sur la Grande Guerre, Proust décrit le journalisme plus que jamais jusqu'à ce qu'il réalise des pastiches d'articles de mode, très militaristes évidemment <sup>911</sup>. Ce n'est pas seulement Norpois et Brichot mais aussi Morel et Legrandin qui écrivent sur la guerre <sup>912</sup>. La presse subit la censure <sup>913</sup>, les informations sont donc manipulées par l'État. De toute façon, la censure n'est pas nécessaire pour manœuvrer le peuple — car il

<sup>908</sup> AD, III, p. 216.

<sup>909</sup> AD, III, p. 217-218.

<sup>910</sup> TR, p. 361-363.

<sup>911</sup> TR, p. 302-303.

<sup>912</sup> TR, 355.

<sup>913</sup> La réplique suivante de Mme Verdurin suggère la censure : « C'est désolant, je vais téléphoner à Bontemps de faire le nécessaire pour demain, on a encore *caviardé* toute la fin de l'article de Norpois et simplement parce qu'il laissait entendre qu'on avait *limogé* Percin. » (TR, p. 311). C'est Proust qui souligne.

l'est déjà par son sentiment. Voyons l'exemple du maître d'hôtel du narrateur. Dès la déclaration, il croit que la guerre se termine dans dix jours par le triomphe de la France parce qu'il a lu : « Nous avons repoussé, avec de fortes pertes pour l'ennemi <sup>914</sup> ». La guerre continue malheureusement, il est pourtant toujours dupe. Il ne s'inquiète pas en apprenant par la presse que les combats se déroulent d'abord à Lens, ensuite à l'« avantage » de son pays à Jouy-le-Vicomte selon le journal, proche de Combray, bien que cette information puisse suggérer que les troupes allemandes se rapprochent de Paris. Le narrateur conclut :

**« [...] on lit les journaux comme on aime, un bandeau sur les yeux. On ne cherche pas à comprendre les faits. On écoute les douces paroles du rédacteur en chef comme on écoute les paroles de sa maîtresse. On est battu et content parce qu'on ne se croit pas battu mais vainqueur. <sup>915</sup> »**

La remarque la plus proustienne sur l'opinion publique pendant la guerre réside pourtant dans la notion d'oubli social. Nous avons déjà noté que la guerre a fait oublier l'Affaire. Ce n'est pas tout. Le changement d'idéologie chez Brichot est dû à l'oubli. Du point de vue de Charlus, il est contradictoire qu'alors que ce professeur s'est plaint de l'insuffisance de l'armée française avant la guerre (il était donc militariste), il invoque un roman suisse antimilitariste, publié en temps de paix, pour reprocher aux Allemands d'admirer l'armée. Cette métamorphose sera comparable à celle de M. Bontemps qui, de dreyfusard, devient nationaliste. La différence entre eux réside dans le fait que le professeur est chauvin jusqu'à la moelle (il était anti-révisionniste). Remarquons que la périodicité de l'oubli est radicalement accélérée pendant la guerre. Durant cet événement long et agité, il faut oublier ce que le journal a écrit hier, car la prévision d'hier pourra être démentie aujourd'hui :

**« La guerre se prolongeait indéfiniment et ceux qui avaient annoncé de source sûre, il y avait déjà plusieurs années, que les pourparlers de paix étaient commencés, spécifiant les clauses du traité, ne prenaient pas la peine quand ils causaient avec vous de s'excuser de leurs fausses nouvelles. Ils les avaient oubliées et étaient prêts à en propager sincèrement d'autres qu'ils oublieraient aussi vite. <sup>916</sup> »**

Pourtant, Proust n'est pas oublieux, il se bat contre l'oubli. Il faudra sauver l'Affaire de l'oubli produit par la guerre. Celle-ci sera aussi oubliée à son tour <sup>917</sup>. Il ne suffit pas de transmettre seulement la chronologie de l'Affaire et de la Grande Guerre à la postérité. Antoine Compagnon note qu'après la guerre le roman proustien « donna l'impression d'un monument d'une autre ère, d'un monstre préhistorique échoué dans les années folles. <sup>918</sup>

<sup>914</sup> TR, p. 330.

<sup>915</sup> *Idem.*

<sup>916</sup> TR, p. 356. Proust écrit dans *La Prisonnière* : « On oublie du reste vite ce qu'on n'a pas pensé avec profondeur, ce qui vous a été dicté par l'imitation, par les passions environnantes. Elles changent et avec elles se modifie notre souvenir. Encore plus que les diplomates les hommes politiques ne se souviennent pas du point de vue auquel ils se sont placés à un certain moment, et quelques-unes de leurs palinodies tiennent moins à un excès d'ambition qu'à un manque de mémoire. Quant aux gens du monde, ils se souviennent de peu de chose. » (*Pr.*, p. 548). Ici, Norpois oublie ce qu'il a dit au sujet de l'alliance entre la France et l'Allemagne qui est finalement avortée.

» C'est pourquoi l'attribution du prix Goncourt pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* contre *Les Croix de bois* de Dorgelès, un roman de guerre, a suscité une polémique. Le lecteur en 1927, lorsque *Le Temps retrouvé* fut publié, a-t-il pu avoir de la sympathie pour le texte proustien qui se rapporte à la guerre ? En effet, comme on le sait, la comparaison de la sirène militaire à la *Chevauchée des Walkyries* de Wagner a longtemps laissé perplexe le lecteur. Mais pour Proust, écrire sur l'histoire — nous le disons quitte à trahir son esthétique — consiste à sauver son temps de l'oubli. C'est pourquoi pour décrire la Grande Guerre il se soucie de relater la vie telle qu'elle était au quotidien à l'arrière sans négliger la mort quotidienne sur les champs de bataille. En racontant la conduite vertueuse des cousins millionnaires de Françoise pendant la Grande Guerre, le narrateur déclare :

**« [...] on avait vu cette chose si belle, qui fut si fréquente à cette époque-là dans tout le pays et qui témoignerait, s'il y avait un historien pour en perpétuer le souvenir, de la grandeur de la France, de sa grandeur d'âme, de sa grandeur selon Saint-André-des-Champs, et que ne révélèrent pas moins tant de civils survivants à l'arrière que les soldats tombés à la Marne. <sup>919</sup> »**

### Proust et l'école des *Annales*

Nous avons vu pourquoi Proust s'oppose à la philosophie de l'histoire : d'une part, il renie la scientificité de l'histoire ; d'autre part, raconter la chronologie d'un événement ou d'une époque ne sert pas pour lutter contre l'oubli social. Si l'on reste dans la conception linéaire du temps historique, conception positiviste liée à l'idée de progrès, on ne peut saisir le rapport entre Proust et l'histoire. Par cette constatation, demandons-nous maintenant s'il y a un rapport entre l'esthétique de Proust et la naissance proche d'un nouveau domaine de la science historique, l'école des *Annales* (qui apparaît après la mort du romancier).

Le romancier s'attache au sort des personnages, bouleversé par l'affaire Dreyfus, plutôt qu'à ses conséquences politiques. Il décrit les mœurs pendant la Grande Guerre plutôt que de raconter la chronologie de celle-ci, il est impossible de savoir ce qui s'est déroulé sur un champs de bataille en lisant la *Recherche*. Cette tendance n'est pas sans rapport avec l'esthétique proustienne. Rappelons qu'en critiquant les courants littéraires, formés sous l'influence d'un événement politique, l'Affaire ou la Grande Guerre, Proust écrit : « Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est critérium de vérité, et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit <sup>920</sup> ».

<sup>917</sup> À ce sujet, le narrateur déclare : « Les mots de dreyfusard et d'antidreyfusard n'avaient plus de sens, disaient les mêmes gens qui eussent été stupéfaits et révoltés si on leur avait dit que probablement dans quelques siècles, et peut-être moins, celui de boche n'aurait plus que la valeur de curiosité des mots sans-culotte ou chouan ou bleu. » (TR, p. 306).

<sup>918</sup> « Le dernier écrivain du XIXe siècle et le premier du XXe siècle », *op. cit.*, p. 26.

<sup>919</sup> TR, p. 424. *Ces cousins de Françoise, les Larivière, ont fait fortune en tenant des cafés et, ainsi, ils sont partis à la retraite. Mais dès qu'un cousin, qui était aussi cafetier, a été tué au front, ils sont accourus auprès de la veuve pour l'aider à tenir le petit bar que son pauvre mari a laissé.*

<sup>920</sup> TR, p. 458.

Peu importe que l'origine d'une forte impression soit *chétive*, pourvu qu'elle nous conduise à la recherche de la vérité. Les matières de l'histoire, l'histoire qui met en relation le passé avec le présent, peuvent aussi être *chétives*. Ou plutôt, mieux vaudrait qu'elles soient *chétives*, car, selon le narrateur de la *Recherche*, la Muse de l'histoire recueille « tout ce qui n'était que contingent <sup>921</sup> ».

En analysant la fonction du nom aristocratique, nous avons vu que chez Proust les petits faits historiques rapportés par les « connaissances rationnelles » et « qui communiquent peu avec la grande histoire <sup>922</sup> » ont une valeur digne d'être évoquée. Quelle signification le romancier attribue-t-il à cette petite histoire ? Pour répondre à cette question, il est pertinent de voir pourquoi il se passionne pour la lecture des œuvres historiques, y compris les Mémoires, préférant l'histoire anecdotique à l'histoire politique. D'après ce que nous enseigne la biographie de Jean-Yves Tadié, Proust lit en 1903 les livres de deux historiens : *Lettres sur l'histoire de France* d'Augustin Thierry, *Vieilles maisons, vieux papiers* et *Le Baron de Batz* de Lenôtre. Le biographe dégage une analogie entre les textes de Lenôtre et les écrits proustiens :

**« [Lenôtre] a connu, en effet, un immense succès en se consacrant à la “petite histoire”, c'est-à-dire aux figures secondaires, aux anecdotes et aux mœurs de l'époque révolutionnaire et impériale. Ce sont justement ces personnages obscurs qui ressemblent à des héros du roman. L'affaire Lemoine, sujet des pastiches que Proust écrira en 1908, est très proche de Lenôtre, tout comme les anecdotes de la Recherche consacrées à la reine de Naples, à la princesse Mathilde, aux petits côtés de l'affaire Dreyfus. <sup>923</sup> »**

Nous retrouvons ce penchant du romancier dans la lettre datée du 21 mars 1912 et adressée à Robert de Montesquiou :

**« [...] cette femme surannée, appartenant déjà à la “Petite histoire” et à la reconstitution de laquelle comme tous les vrais historiens vous appliquez les dons qui vous servent pour comprendre la vie présente, donne à votre observation quelque chose de plus poétique. <sup>924</sup> »**

Ce qui nous intéresse ici, c'est que les historiens qui s'occupent exclusivement de la « Petite histoire » pour mettre en lumière la « vie présente » sont définis par Proust comme « vrais historiens » <sup>925</sup>.

<sup>921</sup> AD, IV, p. 254. Nous y reviendrons plus loin.

<sup>922</sup> CG, II, II, p. 814, déjà cité.

<sup>923</sup> Marcel Proust, *op. cit.*, p. 507. À propos de Lenôtre, Proust écrit dans un article intitulé « Journées de lecture » : « [...] à la fin du XVIIIe siècle, la minute où le plus obscur révolutionnaire acheta, sans même le choisir, le pauvre mobilier au milieu duquel il vécut et que, n'ayant point d'amis, il fut peut-être le seul à voir, une de ces humbles minutes qui n'ont que pour celui qui les vit un intérêt qu'il ne peut pas espérer je ne dis même pas faire durer au-delà de lui, mais seulement de son vivant faire comprendre et partager avec quelqu'un, même cette minute survit, et M. Lenôtre n'aura qu'à l'aller chercher dans ce grand répertoire des siècles où il semble que le passé tout entier ait son double exact et minutieux. » (CSB, p. 925-926). Proust a rédigé ce texte pour commenter les Mémoires de la comtesse de Boigne.

<sup>924</sup> Corr., t. XI, p. 62 Il s'agit de la première des trois études du destinataire, Robert de Montesquiou, parues dans *Brelan de Dames*, elle s'intitule *Musées pour rire*.

Nous trouvons un écho à ce que le romancier écrit de la tendance récente de la recherche historique dans un article qu'il a rédigé en 1907 au sujet des *Mémoires* de la comtesse de Boigne. En citant les noms de quelques archéologues qui lui sont contemporains, il écrit :

**« [...] les archéologues et les archivistes nous montrent [...] que rien n'est oublié, rien n'est détruit, que la plus chétive circonstance de la vie, la plus éloignée de nous, est allée marquer son sillon dans les immenses catacombes du passé où l'humanité raconte sa vie heure par heure ; qu'il n'est pas un champ de Crète, d'Égypte ou d'Assyrie où n'attendent, depuis les premiers âges, que vienne se soucier d'eux l'Histoire : les plus oiseux détails, les plus vains plaisirs de la vie de Thésée, d'Aménothès ou de Sargon qui, si frivoles qu'ils parurent à ceux qui n'y trouvaient qu'un divertissement et les jugeaient sinon coupables, au moins sans intérêt par eux-mêmes, sont, aujourd'hui que ce divertissement est évanoui depuis tant de siècles, la matière des plus graves travaux de nos savants. <sup>926</sup> »**

Ce n'est pas seulement l'Antiquité que les historiens (y compris les archéologues et les archivistes) ressuscitent de l'oubli, mais aussi le passé récent :

**« [...] ce passé si antique n'a pas seul le privilège de nous être ainsi présent. [...] Proche ou lointain, presque contemporain de nous ou antéhistorique, il n'est pas un détail, pas un entour de vie, si futile ou fragile qu'il paraisse, qui ait péri. <sup>927</sup> »**

Ce texte traduit deux idées de Proust. Premièrement, Proust ne considère pas les grands événements politiques, la guerre par exemple, comme la seule matière de l'histoire. Deuxièmement, ce sont plutôt les mœurs d'une certaine époque, si frivoles et oisives qu'elles soient, qui font l'objet de la recherche historique. Dès lors, on peut faire une autre remarque sur cette conception de l'histoire : l'analogie entre ce que l'écrivain observe ici au sujet d'une tendance au début du XXe siècle dans le domaine de la science historique et les travaux de l'école des *Annales* est très frappante. D'après ce qu'il écrit ici, c'est désormais de la société et de la vie quotidienne des individus anonymes dans une

<sup>925</sup> L'écrivain s'est forgé cette idée à travers la lecture des *Mémoires*, comme le dit Jean-Yves Tadié : « Proust [...] se contente d'emprunter à Saint-Simon, à Mme de Boigne, à Mme de Rémusat, au comte d'Haussanville ce qu'ils peuvent lui donner : un matériel à traiter, du passé brut. Dans les *Mémoires*, aucun détail n'est futile [...] » (*Marcel Proust, op. cit.*, p. 578).

<sup>926</sup> « Journées de lecture », in CSB, p. 925. C'est nous qui soulignons. Cet extrait fait partie des passages coupés par l'éditeur du *Figaro* (*ibid.*, p. 923, note 1). D'après ce qui est montré par une lettre adressée à Raynald Hahn, l'auteur est très fâché de cette coupure : « On a coupé tout le long passage pour lequel l'article était fait, la seule chose qui me plût. » (*Corr.*, t. VII, p. 110). Par ailleurs, s'il souligne que la vie frivole d'une époque est maintenant l'objet le plus fréquent des investigations historiques, c'est, d'après ce qu'il dit à la fin de l'article, que le sujet de l'article aurait dû être « Le snobisme et la Postérité » (CSB, p. 532). Cet article n'est pas négligeable pour étudier la genèse de la Recherche : d'une part, la comtesse de Boigne est l'un des modèles majeurs de Mme de Villeparisis, d'autre part, comme Anne Borel le montre, le texte comprend le thème de la rêverie vis-à-vis du nom du lieu (« La datation des cahiers de brouillon de Marcel Proust : une mise au point sur un détail », in BSAMP, n° 44, 1994, p. 126-133). On y trouve d'ailleurs l'anecdote sur le téléphone qu'on retrouve dans *Le Côté de Germantes*, aussi bien que l'épisode sur la lanterne magique qui raconte l'histoire de Barbe-Bleue.

<sup>927</sup> « Journées de lecture », in CSB, p. 925-926. Ici, Proust invoque le chroniqueur de journal, Lenôtre (*Marcel Proust, op. cit.*, p. 507, déjà cité).

certaine époque dont il est question. C'est justement la perspective adoptée par l'école des *Annales*<sup>928</sup>. Les historiens du groupe ne considèrent plus les événements politiques comme les sujets principaux de leurs investigations. En revanche, ils poursuivent la recherche de l'histoire de la société et des mentalités. L'évolution de la sociologie et de l'archéologie, autant que d'autres sciences (la psychologie, l'ethnologie, l'onomastique<sup>929</sup>, etc.), a pour résultat d'amener les historiens à cesser de s'en tenir à la rédaction d'une chronique d'événements, notamment celle d'événements politiques<sup>930</sup>. Cette position de Proust vis-à-vis de la science historique n'est pas éloignée de celle que l'école des *Annales* prendra en construisant la notion de « longue durée ». On est donc tenté de penser que Proust prévoit la naissance du mouvement de l'anti-positivisme à travers l'intérêt qu'il porte à l'archéologie et à la sociologie.

Peut-on désormais dire que, si le romancier accorde de l'importance aux petits faits historiques, c'est qu'il s'oppose aux positivistes comme l'école des *Annales* ? Selon Paul Ricœur, le combat mené par ce groupe se situe sur le plan méthodologique, contre la méthodologie positiviste, et non sur le plan philosophique comme chez Péguy ou Walter Benjamin qui s'opposent à la philosophie de l'histoire — nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Le philosophe explique les intentions de deux fondateurs, Marc Bloch et Lucien Febvre :

« La méthodologie de l'histoire économique marquait une continuité plus qu'une rupture avec le combat antipositiviste de Marc Bloch et de Lucien Febvre. En effet, ce que les fondateurs de l'école des *Annales* avaient voulu combattre, c'était d'abord la fascination par l'événement unique, non répétable, ensuite l'identification de l'histoire à une chronique améliorée de l'État, enfin □ peut-être surtout □ l'absence de critère de choix, donc de problématique dans l'élaboration de ce qui compte comme "faits" en histoire.<sup>931</sup> »

Certes, les historiens de l'école des *Annales*, comme leurs précurseurs (Bloch et Febvre), se trouvent dans la lignée Péguy-Benjamin contre le positivisme ; ainsi, ils s'opposent à l'idée que l'histoire se développe dans le sens linéaire et dénoncent l'incertitude de la chronique d'une époque. Pourtant, chez eux, le combat contre le positivisme pose avant tout une question méthodologique, et il semble qu'à la différence de Péguy et de Benjamin, ils ne renient pas résolument l'évolution de l'humanité. Malgré tout, selon Paul Ricœur, pour l'école des *Annales*, la « longue durée » fait cesser le temps historique : « mais alors [le temps long] n'est plus un temps historique, et la longue durée reconduit seulement le temps humain au temps de la nature.<sup>932</sup> »

---

<sup>928</sup> Selon Paul Ricœur, le véritable manifeste de l'école est *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* de Fernand Braudel, publié en 1949 (*Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 182).

<sup>929</sup> D'après Antoine Compagnon, l'onomastique était à la mode à la fin du XIXe siècle (« Brichot : étymologie et allégorie », *op. cit.*, p. 229).

<sup>930</sup> Voir Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 326-352.

<sup>931</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 193. C'est en 1929 qu'ils ont fondé *Les Annales d'histoire économique et sociale*.

Ainsi, des historiens proches des *Annales* tentent de revenir aux événements, tout en restant dans la notion de « longue durée ». Selon Paul Ricœur, on trouve certains événements, mais non pas politiques, dans les travaux de l'école des *Annales* et des historiens contemporains. Par exemple, dans *Pour un autre Moyen Âge* de Jacques Le Goff, il existe des événements :

**« [...] cette [longue] durée même n'est pas sans événements mais bien plutôt ponctuée d'événements répétés ou attendus (fêtes, cérémonies, rites, etc.) qui rappellent ce qu'il y a de liturgique dans les sociétés historiques. <sup>933</sup> »**

Par ailleurs, selon Paul Ricœur, Jacques Le Goff conclut du fait que la société médiévale est une société de transition : « les systèmes mentaux sont historiquement datables <sup>934</sup> ». Enfin, selon le philosophe, l'un des événements majeurs de l'histoire mentale de l'époque médiévale, observé par Le Goff, est celui-ci : « le conflit entre le temps de l'Église et le temps des marchands, symbolisé par l'affrontement entre les cloches et les horloges <sup>935</sup> ». C'est ainsi que Paul Ricœur dégage deux niveaux d'événements dans l'œuvre de l'historien. D'abord, les événements répétitifs et épisodiques, ensuite, les événements qui marquent la modification des mentalités et de la société. Le philosophe classe dans la catégorie de « quasi-événement <sup>936</sup> » le deuxième type d'événements dont il est question chez des historiens modernes, par opposition à la notion d'événements politiques. Ces historiens ont besoin d'introduire un « quasi-événement » dans une époque qu'ils saisissent par le biais de la « longue durée ». Certes, les historiens des *Annales* arrivent à détrôner l'histoire événementielle, qui a été, longtemps et notamment au XIXe siècle, l'histoire authentique, pourtant, sans aucune intrigue au niveau narratif, ils ne pourraient montrer l'unité du temps historique, c'est-à-dire le rapport entre le passé, le présent et le futur <sup>937</sup>.

N'est-ce pas ce « quasi-événement » qui constitue le noyau de l'écriture proustienne sur le plan socio-historique ? Pour emprunter la formule de Paul Ricœur, on peut dire que l'événement majeur de la société recréée par Proust est le conflit entre la bourgeoisie et l'aristocratie symbolisé par l'affrontement entre Mme Verdurin et Charlus notamment dans *La Prisonnière* et *Le Temps retrouvé*. Catherine Bidou-Zachariasen constate d'ailleurs que cette fresque sociale montre en somme une époque où la bourgeoisie lance un défi définitif à l'aristocratie en visant la domination sociale.

<sup>932</sup> *Ibid.*, p. 395.

<sup>933</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>934</sup> *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : dix-huit essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, p. 340, cité par Paul Ricœur (*Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 384).

<sup>935</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 385.

<sup>936</sup> Paul Ricœur définit cette notion : « les *quasi-événements* qui marquent les périodes critiques des systèmes idéologiques s'encadrent dans des *quasi-intrigues*, qui assurent leur statut narratif. » (*Ibid.*, p. 391. C'est le philosophe qui souligne).

<sup>937</sup> *Ibid.*, p. 394-395.

Cet affrontement n'est pas si schématique, ce n'est pas seulement cette décadence de l'aristocratie que symbolise le déclassement de Charlus, chrétien d'une façon médiévale, anachroniquement antisémite et germanophile<sup>938</sup>. En réalité, le système des vieilles valeurs qu'il représente devient définitivement suranné. Est venu le temps de l'engagement social, de la germanophobie, du nationalisme. Tout le monde est impliqué dans ce mouvement du temps historique qui ne cesse de s'écouler. Par là, le roman proustien peut acquérir un aspect historique. Si Proust décrivait seulement la chronique de l'Affaire et de la Grande Guerre, ce ne serait qu'un reportage sur une actualité. C'est pourquoi Proust élargit sa perspective temporelle sur l'Affaire, ses personnages changent avec le temps de comportement et d'idées vis-à-vis de l'Affaire. Le narrateur explique par exemple la raison pour laquelle le duc, qui était anti-dreyfusard au début du déroulement de l'Affaire, est devenu dreyfusard et finalement se range du côté antisémite en réagissant à son échec lors de l'élection du président du Jockey Club — si l'on en croit ses déclarations<sup>939</sup>. Relisons le texte suivant :

**« Dans une certaine mesure les manifestations mondaines (fort inférieures aux mouvements artistiques, aux crises politiques, à l'évolution qui porte le goût public vers le théâtre d'idées, puis vers la peinture impressionniste, puis vers la musique allemande et complexe, puis vers la musique russe et simple, ou vers les idées sociales, les idées de justice, la réaction religieuse, le sursaut patriotique) en sont cependant le reflet lointain, brisé, incertain, troublé, changeant. De sorte que même les salons ne peuvent être dépeints dans une immobilité statique qui a pu convenir jusqu'ici à l'étude des caractères, lesquels devront eux aussi être comme entraînés dans un mouvement quasi historique. »**<sup>940</sup>

Ce qui importe à Proust, c'est de saisir les individus dans ce mouvement du temps historique, car la loi que la Muse de l'histoire révèle est celle du temps. Dès lors, la question est de savoir sous quelle forme le romancier décrit ce mouvement du temps historique. Et qu'apporte ce mouvement à la structure du roman ?

### La caractéristique récurrente du temps socio-historique

---

La société change chez Proust. Au fur et à mesure, chaque individu mène son combat, économique ou mondain. On ne peut nier que ce changement de la société reflète la réalité historique et les observations — quasi socio-historiques — du romancier sur son

<sup>938</sup> Rappelons ce que nous avons vu plus haut à ce sujet : cette victoire de la bourgeoisie symbolisée par Mme Verdurin est en réalité trompeuse.

<sup>939</sup> « [...] ce crime affreux n'est pas simplement une cause juive, mais *bel et bien* une immense affaire nationale qui peut amener les plus effroyables conséquences pour la France d'où on devrait expulser tous les Juifs, bien que je reconnaisse que les sanctions prises jusqu'ici l'aient été (d'une façon ignoble qui devrait être révisée) non contre eux, mais contre leurs adversaires les plus éminents, contre des hommes de premier ordre, laissés à l'écart pour le malheur de notre pauvre pays. » (*Pr.*, p. 551. C'est Proust qui souligne).

<sup>940</sup> *SG, II, I, p. 139-140. C'est nous qui soulignons.*

époque. Dès lors, il est pertinent de voir si ce changement de la société dans le roman traduit une conception du mouvement du temps sur le plan socio-historique qui serait propre à Proust.

Selon Jacques Le Goff, à partir de la fin du XIXe siècle, les historiens tentent, d'une part, de trouver les lois de l'histoire et, d'autre part, de découvrir le sens de l'histoire, pour que leur recherche puisse être une étude scientifique. Or, au temps de Proust, c'est l'époque du progressisme. Ainsi, on avait tendance à considérer le sens de l'histoire comme linéaire. Quant à Proust, il se détourne de cette conception. Certes, il ne renie pas catégoriquement l'évolution de l'humanité ; il dégage une sorte d'évolution du temps dans le changement de la société. Mais cette évolution ne se déroule ni progressivement ni irréversiblement dans la *Recherche*. Du point de vue sociologique, Catherine Bidou-Zachariasen remarque que le temps social s'y écoule en traçant un cycle<sup>941</sup>.

Or, quelques critiques tentent de saisir la structure temporelle de la *Recherche* de façons différentes. En analysant les thèmes récurrents du roman, Chantal Robin observe que le temps court en spirales<sup>942</sup>. En s'attachant au fait que « la fin se boucle sur l'ouverture » dans le roman, Jean Rousset en conclut la structure circulaire du récit<sup>943</sup>. Par ailleurs, Marie Miguet-Ollagnier observe que le récit est rythmé par le mouvement périodique des quatre saisons, en illustrant cela en particulier à travers la fonction de Pâques dans la composition du récit<sup>944</sup>. Que pouvons-nous dégager du mouvement du temps socio-historique chez Proust ?

### La mode

Ce qui permet à Proust d'observer l'évolution du temps ou le changement de la société et de les illustrer dans son roman, semble être avant tout la transmutation de la mode, dans l'ameublement ou l'habillement.

Il va sans dire que rien ne révèle plus visiblement les vicissitudes de la société et la fugacité des choses que la mode. Dans la *Recherche*, si l'on prête attention à la manière dont Odette s'habille et décore son salon, on voit clairement le caractère éphémère de la mode d'autant plus que le « goût d'Odette est bien anéantissement<sup>945</sup> ». En effet, comme nous l'avons rapidement vu plus haut, aux dernières pages de *Du côté de chez Swann*, le romancier met en parallèle le goût d'Odette à l'époque où le narrateur était amoureux de sa fille<sup>946</sup> et la mode juste avant la Grande Guerre : en se promenant au bois de

---

<sup>941</sup> Proust *sociologie. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, op. cit., p. 201.

<sup>942</sup> « L'imaginaire du "Temps retrouvé", hermétisme et écriture chez Proust », in *Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, n° 7, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1977, p. 62-66.

<sup>943</sup> « Proust. À la recherche du temps perdu », in *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1962, p. 144.

<sup>944</sup> *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 303-314.

<sup>945</sup> Claude Meunier, *Le Jardin d'hiver de Madame Swann. Proust et les fleurs*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1995, p. 121.

Boulogne en automne 1913, le narrateur reconnaît que les automobiles ont remplacé les victorias de luxe, que les femmes portent des chapeaux énormes et surchargés<sup>947</sup> plutôt que de s'en couronner de petits comme autrefois (c'est-à-dire comme à l'époque où il était amoureux de Gilberte), tandis que les hommes ne se couvrent plus. Quant aux robes, le romancier écrit toujours ironiquement :

**« Au lieu des belles robes dans lesquelles Mme Swann avait l'air d'une reine, des tuniques gréco-saxonnes relevaient avec les plis des Tanagra, et quelquefois dans le style du Directoire, des chiffons liberty semés de fleurs comme un papier peint. <sup>948</sup> »**

Dans le passé, Mme Swann s'habillait « en paletot de loutre » et portait sur sa tête « un simple béret » décoré par « deux couteaux de plumes de perdrix <sup>949</sup> ».

Puis, le narrateur évoque nostalgiquement l'appartement des Swann tel qu'il était auparavant : les murs étaient peints de couleurs sombres, le salon était une sorte de pêle-mêle de bibelots extrême-orientaux collectionnés par Odette à l'époque où se déroule « Un amour de Swann » et de meubles de style Louis XVI <sup>950</sup> qu'elle a commencé à apprécier au moment où le narrateur était amoureux de sa fille. À l'intérieur de l'appartement, autant que dans le jardin, fleurissaient des chrysanthèmes roses et blancs <sup>951</sup>. Ainsi, il est désolé qu'il n'y ait plus maintenant à Paris que des « appartements Louis XVI tout blancs, émaillés d'hortensias bleus <sup>952</sup> ». Ce texte illustre bien le fait que l'on

<sup>946</sup> Willy Hachez imagine que le récit de cette histoire d'amour se déroule de 1895 à 1897 (« La chronologie d'À la recherche du temps perdu et les faits historiques indiscutables », *art. cit.*, p. 364-365).

<sup>947</sup> Le romancier les décrit sarcastiquement comme « chapeaux couverts d'une volière ou d'un potager » (CS, III, p. 418).

<sup>948</sup> CS, III, p. 417.

<sup>949</sup> CS, III, p. 418.

<sup>950</sup> « [Le salon de Mme Swann] était encore dans le goût moitié serre, moitié atelier qui était celui de l'appartement où [Swann] avait connu Odette, elle avait pourtant commencé à remplacer dans ce fouillis nombre des objets chinois qu'elle trouvait maintenant un peu "toc", bien "à côté", par une foule de petits meubles tendus de vieilles soies Louis XVI (sans compter les chefs-d'œuvre apportés par Swann de l'hôtel du quai d'Orléans) [...] » (JF, I, p. 530). À propos de la mode des serres et des ateliers dans le milieu bourgeois de la fin du XIXe siècle, nous renvoyons au *Jardin d'hiver de Madame Swann. Proust et les fleurs* (Claude Meunier, *op. cit.*, p. 126-128) et à « La ruine et la serre » de Philippe Hamon (in *Expositions, littérature et architecture du XIXe siècle, op. cit.*, p. 55-94).

<sup>951</sup> CS, III, p. 418. Claude Meunier montre que dans les premiers brouillons de la *Recherche*, la fleur cueillie dans le jardin et offerte par Odette à Swann était une rose. Selon le critique, Proust change la rose en chrysanthème parce qu'il avait l'intention de mieux montrer le goût d'Odette pour le japonisme. Il en conclut : « C'est une fleur à la mode ; or la mode, surtout pour Odette, est un anéantissement. Le décor de la douleur de Swann est en place. » (*Le Jardin d'hiver de Madame Swann. Proust et les fleurs, op. cit.*, p. 116). Par ailleurs, en se référant à un livre anonyme, *Sur l'emploi du chrysanthème d'automne* (Besançon, 1890), il prouve que le rose ou le blanc ainsi que le bleu existaient pour les chrysanthèmes à la fin du XIXe siècle (*Le Jardin d'hiver de Madame Swann, op. cit.*, p. 120).

<sup>952</sup> CS, III, p. 419.

peut reconnaître le caractère changeant de la mode avec le temps dans la décoration florale comme dans l'ameublement.

Le narrateur éprouve au cours de cette promenade au Bois à la fin de *Du côté de chez Swann*, lorsqu'il constate la modification de la mode, un sentiment de mélancolie, au sens romantique du terme : le « Jardin <sup>953</sup> » mythologique, ou encore ce qu'il appelle « le Jardin élyséen de la Femme <sup>954</sup> », perd sa divinité du fait que la « croyance » en la beauté de l'élégance féminine forgée chez le narrateur dans sa « jeunesse » s'est effondrée :

**« Mais quand disparaît une croyance, il lui survit — et de plus en plus vivace pour masquer le manque de la puissance que nous avons perdue de donner de la réalité à des choses nouvelles — un attachement fétichiste aux anciennes qu'elle avait animées, comme si c'était en elles et non en nous que le divin résidait et si notre incrédulité actuelle avait une cause contingente, la mort des Dieux. <sup>955</sup> »**

Si le narrateur tombe dans la mélancolie, ce n'est pas seulement qu'il est « déjà trop vieux » mais aussi que la « réalité qu'il [a connue] n' [existe] plus <sup>956</sup> ». Ce regret le conduit à cette fameuse affirmation de la fin du volume : « les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années. <sup>957</sup> » La mode est ainsi capable de faire saisir la fugacité des choses et l'écoulement du temps collectif, et dans ce cas, l'évolution de la société.

Proust observe néanmoins dans la mode non seulement la caractéristique éphémère mais aussi le trait répétitif, comme le suggère ce texte qui raconte le passage du narrateur dans le Bois. On peut faire les deux remarques suivantes : d'une part, dans la mode vestimentaire, la résurgence du style anglais qui fut une fois en vogue au XVIIIe siècle et du style Directoire ; d'autre part, la réapparition du style Louis XVI dans la mode décorative. Toutes les nouveautés en 1913 ne sont en effet que des récurrences d'autres modes passées. Walter Benjamin a raison de dire : « la mode cite un costume d'autrefois. La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. <sup>958</sup> » Le romancier dégage ce caractère récurrent de la mode dans différentes pages de son œuvre, toutefois de façon fragmentaire. Nous tenterons d'emblée de clarifier cela.

Posons d'abord la question suivante : comment Proust décrit-il le mouvement répétitif

<sup>953</sup> CS, III, p. 414. L'image mythologique est très riche dans ce texte.

<sup>954</sup> CS, III, p. 419.

<sup>955</sup> CS, III, p. 417.

<sup>956</sup> CS, III, p. 418-419.

<sup>957</sup> CS, III, p. 420.

<sup>958</sup> « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 439. Si le penseur écrit cela, c'est parce qu'il considère qu'un événement qui rompt le continuum de l'histoire cite le passé car il a besoin d'une épaisseur temporelle pour éviter que le présent où il se produit devienne vide et homogène. La Révolution (de Robespierre), par exemple, cite la Rome antique (*idem*).

de la mode décorative ? Le changement de goût d'Odette nous oriente toujours vers la réponse. Nous avons déjà noté que, dans « Un amour de Swann », le salon était un amalgame de bibelots orientaux<sup>959</sup> : il rassemble des « étoffes orientales », des « fils de chapelets turcs », « une grande lanterne japonaise », « une caisse rectangulaire » pour chrysanthèmes, des « palmiers contenus dans des cache-pots de Chine », des « éventails », des « coussins de soie japonaise » et des « potiches chinoises<sup>960</sup> ». Soit que Proust ait l'intention de montrer la bêtise d'Odette par cette description, soit que cette dernière soit une parodie d'une page de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, comme le remarque Luc Fraisse<sup>961</sup>, il est indéniable qu'elle illustre à quel point Odette est sensible à ce qui est en vogue et combien le japonisme est répandu au cours de la seconde moitié du XIXe<sup>962</sup>. En effet, depuis que l'ameublement japonais a été présenté à l'exposition universelle de 1867, le japonisme est une manifestation importante dans le mouvement artistique et social fin de siècle d'autant plus que les Goncourt l'apprécient<sup>963</sup>. Il va sans dire que la mode des chrysanthèmes relève également de ce phénomène.

Ensuite, à l'époque où se déroule *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, Odette commence à être attirée par l'ameublement Louis XVI. La vogue du mobilier Louis XVI prend de l'ampleur juste avant la Grande Guerre d'après les propos du narrateur à la fin de *Du côté de chez Swann*. C'est-à-dire que l'art décoratif du XVIIIe siècle réapparaît

<sup>959</sup> Willy Hachez suppose qu'« Un amour de Swann » se déroule de 1879 à 1881 (« La chronologie d'À la recherche du temps perdu et les faits historiques indiscutables », *art. cit.*, p. 364-365). Selon Luc Fraisse, Proust fait difficilement la distinction entre le Japon et la Chine (*Proust et le Japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 6-7).

<sup>960</sup> CS, II, p. 216-217. Le texte suivant montre que le chrysanthème, venu du Japon, était la fleur la plus nouvelle à l'époque : « [...] fleurissaient comme dans une serre une rangée de ces gros chrysanthèmes encore rares à cette époque, mais bien éloignés cependant de ceux que les horticulteurs réussirent plus tard à obtenir. Swann était agacé par la mode qui depuis l'année dernière se portait sur eux [...] » (*ibid.*, p. 217).

<sup>961</sup> *Proust et le Japonisme*, *op. cit.*, p. 30-31. Comme Odette, Swann et Elstir sont considérés par Proust comme des collectionneurs d'objets d'art ancien. Mais à la différence d'Odette, ils sont érudits de sorte qu'ils ne recueillirent pas de vieilleries disparates. Il va sans dire que Swann a une connaissance très riche dans le domaine esthétique. Quant à Elstir, le narrateur dit de lui : « [...] les choses élégantes mais simples qui emplissaient son atelier étaient des merveilles longtemps désirées par lui, qu'il avait suivies de vente en vente, connaissant toute leur histoire, jusqu'au jour où il avait gagné assez d'argent pour pouvoir les posséder. » (*JF*, II, p. 239).

<sup>962</sup> Selon Luc Fraisse, le japonisme en France atteint son apogée entre 1880-1920 (*Proust et le japonisme*, *op. cit.*, p. 5).

<sup>963</sup> Le rôle joué par les Goncourt dans la diffusion du japonisme est brièvement expliqué dans *Proust et le Japonisme* de Luc Fraisse (*ibid.*, p. 16-17). Chez Proust, il existe de multiples illustrations de la mode du japonisme : entre autres, la salade japonaise servie chez les Verdurin, qui, pourtant, n'a rien à voir avec l'authentique cuisine japonaise (CS, III, p. 543) et le Bonzaï évoqué par Albertine (*Pr.*, p. 637). Le critique montre que c'est au plus tard en 1890 que Proust s'engoue pour le japonisme : en novembre, il a offert des chrysanthèmes à Mme Straus, et selon le témoignage de Robert de Billy, on a décoré l'appartement de la famille Proust des mêmes fleurs (*Marcel Proust, lettres et conversations*, Paris, Édition des Portiques, 1930, p. 69-70) ; d'ailleurs, on peut trouver une allusion au japonisme dans quelques-uns des textes qu'il a écrits en 1890, cette année-là, il n'avait que dix-neuf ans. (*Proust et le Japonisme*, *op. cit.*, p. 30).

(pour une nouvelle fois peut-être).

Parallèlement, on observe que l'ameublement de style Empire se retrouve également en vogue au fil du récit. Ce style resurgit sous le Second Empire, puis il tombe en désuétude dès la troisième République. Dans « Un amour de Swann » — après le Second Empire —, Oriane, pour se moquer des léna, de noblesse d'Empire, critique ce style avec violence et conclut son jugement en disant : « Mais ça ne peut pas être beau... puisque c'est horrible <sup>964</sup> ! » C'est pourquoi elle enferme les meubles de style Empire que son mari a hérités des Montesquiou dans les greniers de sa maison de campagne. Cependant, la mode de style Empire revient de nouveau comme Proust le précise dans la description du cabinet de travail de l'oncle Adolphe : si les gravures de style Empire ont été appréciées sous le règne de Napoléon III c'est « parce qu'on leur trouvait un air pompéien » ; si on désapprouve ensuite, et on recommence à apprécier ces gravures, c'est « pour une seule et même raison, malgré les autres qu'on donne et qui est qu'elles ont l'air second Empire. <sup>965</sup> » En effet, dans *Le Côté de Guermantes, II, II*, Oriane montre son admiration pour ce style qu'elle a jadis prétendu détester auprès de la princesse de Parme :

**« Je vous dirai que j'ai toujours adoré le style Empire, même au temps où cela n'était pas à la mode. Je me rappelle qu'à Guermantes je m'étais fait honnir de ma belle-mère parce que j'avais dit de descendre du grenier tous les splendides meubles Empire que Basin avait hérités des Montesquiou, et que j'en avais meublé l'aile que j'habitais. <sup>966</sup> »**

En outre, bien qu'elle sache que pour la princesse, les léna ne sont que de « purs usurpateurs », elle l'exhorte à aller chez eux pour apprécier leur mobilier <sup>967</sup>. Elle parvient ainsi à se forger une « philosophie » sur la mode dans le « Bal de têtes » : « toutes les modes reviennent, en robes, en musique, en peinture <sup>968</sup> », et en mobilier.

Du reste, d'après « À propos de Baudelaire » que Proust a rédigé en 1921, la vogue du style Empire se développe de nouveau après la Grande Guerre <sup>969</sup>. On trouve dans la *Recherche*, à la fin du « Bal de têtes », une allusion à la résurgence du style Empire après la guerre. Mme de Saint-Euverte, née La Rochefoucauld, habillée en « robe Empire », s'étend dans une chaise longue au « salon Empire » chez la princesse de Guermantes :

<sup>964</sup> Oriane dit : « Pensez que tous leurs meubles sont "Empire" ! » Lorsque son interlocuteur plaide en faveur des léna en remarquant qu'il est naturel que les léna possèdent de nombreux meubles de style Empire, car ils les ont hérités de leurs grands-parents, elle répond dédaigneusement : « Mais je ne vous dis pas, mais ça n'est pas moins laid pour ça. Je comprends très bien qu'on ne puisse pas avoir de jolies choses, mais au moins qu'on n'ait pas de choses ridicules. Qu'est-ce que vous voulez ? je ne connais rien de plus pompier, de plus bourgeois que ces horribles styles, avec ces commodes qui ont des têtes de cygnes comme des baignoires. » (CS, II, p. 333).

<sup>965</sup> CS, I, II, p. 72. Notons que Proust écrit cette phrase avant la Grande Guerre.

<sup>966</sup> CG, II, II, p. 807.

<sup>967</sup> *Idem.*

<sup>968</sup> TR, p. 588.

**« Dans un petit salon Empire, [...] on voyait à côté d'une psyché supportée par une Minerve une chaise longue, placée de façon rectiligne, mais à l'intérieur incurvée comme un berceau et où une jeune femme était étendue. [...] on avait, [...] allumé sur un trépied une urne où s'irisait une faible lueur. [...] fière de ses belles soies rouges, elle pensait faire sur sa chaise longue un effet genre Récamier. [...] C'est le Temps qu'elle berçait dans cette nacelle où fleurissaient le nom de Saint-Euverte et le style Empire en soies de fuchsias rouges. Ce style Empire, Mme de Guermantes déclarait l'avoir toujours détesté ; cela voulait dire qu'elle le détestait maintenant, ce qui était vrai car elle suivait la mode, bien qu'avec quelque retard. <sup>970</sup> »**

Ici, Proust décrit en détail la résurgence de la mode de style Empire en ameublement aussi bien qu'en habillement. Déduisons-en d'emblée la représentation chronologique de la mode décorative chez Proust :

- à l'époque d'« Un Amour de Swann » : le japonisme
- à l'époque d' *À l'ombre des jeunes filles en fleurs, I* : Louis XVI
- à l'époque du *Côté de Guermantes* : le style Empire
- juste avant la Grande Guerre : style Louis XVI
- après la Guerre : le style Empire

À l'égard du style vestimentaire d'Odette, on peut observer qu'elle change de robe de chambre selon la transmutation de son goût en ameublement, du japonisme au style Louis XVI : « Maintenant c'était plus rarement dans des robes de chambre japonaises qu'Odette recevait ses intimes, mais plutôt dans les soies claires et mousseuses de peignoirs Watteau <sup>971</sup> ». Malgré cela, une lecture minutieuse nous permet de remarquer une autre caractéristique de la mutation de son goût : certes, au début d'« Un amour de Swann », elle est définie comme l'une des femmes les plus habillées en nouveauté à l'époque <sup>972</sup>, mais plus elle mûrit, plus elle insiste pour conserver son élégance qu'elle a mis des années à mener à la perfection. Ainsi, on ne sait pas exactement à partir de quand son style cesse d'évoluer et devient démodé, au plus tard dans *À l'ombre des*

<sup>969</sup> Il écrit : « Quant au mobilier baudelairien qui était sans doute celui de son temps, qu'il serve à donner une leçon aux dames élégantes de nos vingt dernières années, lesquelles n'admettaient pas dans "leur hôtel" la moindre faute de goût. Que devant la prétendue pureté de style qu'elles ont pris tant de peine à atteindre, elles songent qu'on a pu être le plus grand et le plus artiste des écrivains, en ne peignant que des lits à "rideaux" refermables (*Pièces condamnées*), des halls pareils à des serres (*Une martyre*), "des lits pleins d'odeurs légères, des divans profonds comme des tombeaux", des étrangères avec des fleurs, des lampes qui ne brûlaient pas très longtemps (*Pièces condamnées*), si bien qu'on n'était plus éclairé que par un feu de charbon. » (*CSB*, p. 628-629).

<sup>970</sup> *TR*, p. 601-602 *La belle grand-tante de madame de Saint-Euverte est celle qui a organisé une soirée de musique dans « Un amour de Swann », durant laquelle la duchesse de Guermantes critique le style Empire. Comme le style Empire, le nom de Saint-Euverte resurgit à la fin du roman.*

<sup>971</sup> *JF*, I, p. 605.

<sup>972</sup> *CS*, II, p. 194.

*jeunes filles en fleurs I*. Nous tenterons de préciser cela en étudiant sa préférence pour les perles.

Les perles d'Odette symbolisent cette persistance dans ses toilettes aussi bien que sa prédilection pour les tissus amples et fins. La perle est son matériau préféré tout au long du récit. Le narrateur explique pourquoi dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*. Pour cette ancienne « cocotte », il est essentiel de soigner sa tenue d'intérieur ainsi que sa tenue de ville, car : « [le] point culminant de sa journée est celui non pas où elle s'habille pour le monde, mais où elle se déshabille pour un homme. » Ainsi, elle porte toujours des perles : « [d'] autres femmes montrent leurs bijoux, elle, elle vit dans l'intimité de ses perles.<sup>973</sup> » Sa préférence pour les tissus amples et fins ne change pas non plus, elle choisit sans cesse une « robe de crêpe de Chine » ou des « tuyautages de mousseline de soie<sup>974</sup> » pour ses habits d'intérieur comme à l'époque d'« Un amour de Swann » où elle recevait Swann en « peignoir de crêpe de Chine »<sup>975</sup>. Par ailleurs, le narrateur observe, dans le même texte, que le goût d'Odette est « déjà démodé<sup>976</sup> », au moment où il fréquente son salon, c'est-à-dire, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*. Néanmoins, il est pertinent de noter que l'essentiel dans ses toilettes vient du mélange entre ce qui est nouveau et ce qui est désuet. Il est surprenant que Proust écrive : « Mme Swann cependant avait voulu, avait su garder un vestige de certaines d'entre [les modes détrônées], au milieu même de celles qui les avaient remplacées.<sup>977</sup> » C'est ainsi que le style d'Odette se rapproche de la notion de transmission dans le domaine littéraire :

**« Comme dans un beau style qui superpose des formes différentes et que fortifie une tradition cachée, dans la toilette de Mme Swann, ces souvenirs incertains de gilets, ou de boucles, parfois une tendance aussitôt réprimée au “saute en barque” et jusqu'à une allusion lointaine et vague au “suivez-moi jeune homme”, faisaient circuler sous la forme concrète la ressemblance inachevée d'autres plus anciennes qu'on n'aurait pu y trouver effectivement réalisées par la couturière ou la modiste [...] »<sup>978</sup>**

Anna Favrichon note : « Mme Swann porte la mode hors de la mode, la mode qui ne change pas, la mode en tant qu'Art<sup>979</sup> », pourtant, répétons que l'élégance d'Odette réside essentiellement dans une superposition de la nouveauté sur la tradition. Deux

<sup>973</sup> JF, I, p. 583.

<sup>974</sup> JF, I, p. 584.

<sup>975</sup> CS, II, p. 219.

<sup>976</sup> JF, I, p. 585.

<sup>977</sup> JF, I, p. 608.

<sup>978</sup> JF, I, p. 608-609. Selon le commentateur de la *Pléiade*, « saute en barque » désigne une « veste ou un manteau court de femme ». Quant à l'expression « suivez-moi jeune homme », c'est une citation d'un texte de Robert de Montesquiou (*ibid.*, p. 1420, note 2 de la page 608).

<sup>979</sup> *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 110.

dizaines de pages plus loin, le narrateur compare l'élégance d'Odette à une œuvre d'art (une musique et une cathédrale <sup>980</sup>). D'ailleurs, ses toilettes deviennent presque liturgiques d'autant plus qu'elles sont en harmonie avec le rythme de la nature <sup>981</sup>.

Mais la Grande Guerre introduit une exception dans cette règle, car l'élégance d'Odette devient celle qui est à la mode : même les veuves, en se dépouillant de leur vêtement de deuil, commencent à s'habiller en satin ou en mousseline de soie, pourtant, elles gardent leurs perles en signe de deuil <sup>982</sup>. Odette est obligée d'abandonner momentanément ses perles, d'autant plus que le génie de son style est d'être hors du temps :

**« À ces réunions Mme Verdurin invitait quelques dames un peu récentes, connues par les œuvres et qui les premières fois venaient avec des toilettes éclatantes, de grands colliers de perles qu'Odette, qui en avait un aussi beau, de l'exhibition duquel elle-même avait abusé, regardait maintenant qu'elle était en "tenue de guerre" à l'imitation des dames du Faubourg, avec sévérité. <sup>983</sup> »**

Pourtant, dès le retour de la paix en France, le principe d'Odette, c'est-à-dire "d'être hors du temps", "d'être démodée", l'emporte de nouveau. Cette faculté de résister au temps la fait rajeunir. C'est pourquoi, dans le « Bal de têtes », en portant un « chapeau de paille plat » comme dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, elle devient l'incarnation de « l'Exposition universelle de 1878 <sup>984</sup> » — notons qu'« Un amour de Swann » semble commencer justement à cette époque-là. Pour le narrateur, qui l'a connue dans son adolescence — dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I* — elle semble dire : « Je suis l'allée des Acacias de 1892 <sup>985</sup> ». Si l'on peut dire, les toilettes d'Odette bouclent la boucle à la fin du récit.

Alors que la mutation du style d'Odette trace un cercle, la mode vestimentaire en général, comme celle de l'ameublement, est décrite chez Proust comme une récurrence du passé. Il nous semble que Proust conçoit cela encore une fois à travers l'observation des mœurs pendant la Grande Guerre.

Dans le Paris de 1916, ce qui frappe le narrateur tout d'abord, à son retour d'une maison de santé, ce sont les tenues des femmes qui lui évoquent les robes portées sous le Directoire <sup>986</sup>. Proust ne peut s'empêcher de citer quelques personnages de l'époque, Mme Tallien et Talma :

<sup>980</sup> JF, I, p. 625-627.

<sup>981</sup> « [...] en vertu de la liturgie et des rites dans lesquels Mme Swann était profondément versée, sa toilette était unie à la saison et l'heure par un lien nécessaire, unique [...] » (JF, I, p. 626).

<sup>982</sup> TR, p. 302.

<sup>983</sup> TR, p. 309. La « tenue de guerre » en quoi les femmes nobles sont habillées peut se résumer dans le mot « simplicité » (*idem*).

<sup>984</sup> TR, p. 526.

<sup>985</sup> TR, p. 528.

**« [...] des jeunes femmes allaient tout le jour coiffées de hauts turbans cyclindriques comme aurait pu l'être une contemporaine de Mme Tallien, par civisme, ayant des tuniques égyptiennes droites, sombres, très "guerre", sur des jupes très courtes ; elles chaussaient des lanières rappelant le cothurne selon Talma[...] »<sup>987</sup>**

La mode pendant la guerre ressemble à celle du Directoire. C'est pour cette raison qu'au sujet de la réussite mondaine de Mme Verdurin et de Mme Bontemps, le narrateur dit ironiquement :

**« Les dames du premier Directoire avaient une reine qui était jeune et belle et s'appelait Madame Tallien. Celles du second en avaient deux qui étaient vieilles et laides et s'appelaient Mme Verdurin et Mme Bontemps. »<sup>988</sup>**

Néanmoins, ce sont les fameuses robes de Fortuny qui révèlent le plus explicitement le caractère récurrent de la mode vestimentaire dans la *Recherche*. Cet artiste espagnol s'est inspiré des tenues fabriquées à Venise pendant la Renaissance pour créer sa propre collection au début du XXe siècle. Selon Anna Favrichon, il ne s'est jamais lassé de copier des tableaux de Tiepolo, de Carpaccio, de Titien et du Tintoret<sup>989</sup>. C'est ainsi que, selon le narrateur, sa création se présente comme une sorte de recreation de la Venise disparue (en particulier des vêtements de la Renaissance vénitienne) :

**« Ces robes de Fortuny, dont j'avais vu l'une sur Mme de Guermantes, c'était celles dont Elstir, quand il nous parlait des vêtements magnifiques des contemporaines de Carpaccio et de Titien, nous avait annoncé la prochaine apparition, renaissant de leurs cendres somptueuses, car tout doit revenir, comme il est écrit aux voûtes de Saint-Marc, et comme le proclament, buvant aux urnes de marbre et de jaspe des chapiteaux byzantins, les oiseaux qui signifient à la fois la mort et la résurrection. »<sup>990</sup>**

<sup>986</sup> Cette tendance a commencé juste avant la guerre. Voir CS, III, p. 417, déjà cité.

<sup>987</sup> TR, p. 302 Proust ne cesse de comparer la société pendant la guerre à la société du Directoire : « Le Louvre, tous les musées étaient fermés, et quand on lisait en tête d'un article de journal : "Une exposition sensationnelle", on pouvait être sûr qu'il s'agissait d'une exposition non de tableaux, mais de robes, de robes destinées d'ailleurs à "ces délicates joies d'art dont les Parisiennes étaient depuis trop longtemps sevrées". C'est ainsi que l'élégance et le plaisir avaient repris ; l'élégance, à défaut des arts, cherchant à s'excuser comme ceux-ci en 1793, année où les artistes exposant au Salon révolutionnaire proclamaient qu'il paraîtrait à tort "étrange à d'austères républicains que nous nous occupions des arts quand l'Europe coalisée assiège le territoire de la liberté". » (Ibid., p. 302). Cette comparaison entre le Paris du Directoire et le Paris pendant la Grande Guerre se retrouve chez des historiens. Citons entre autres Gabriel Perreux (*La Vie quotidienne des civils en France pendant la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1966). Par ailleurs, comme le commentateur de la *Pléiade* le remarque, Proust a dû avoir des connaissances sur la société du Directoire grâce à la lecture d'*Histoire de la société française pendant le Directoire* des Goncourt (Paris, Didier, 1864). À ce sujet, voir TR, p. 1199-1201.

<sup>988</sup> TR, p. 305. Ce texte est préparé dans *Sodome et Gomorrhe II, I* : « Et chaque époque se trouve ainsi personnifiée dans des femmes nouvelles, dans un nouveau groupe de femmes, qui rattachées étroitement à ce qui pique les curiosités les plus neuves, semblent, dans leur toilette, apparaître seulement à ce moment-là, comme une espèce inconnue née du dernier déluge, beautés irrésistibles de chaque nouveau Consulat, de chaque nouveau Directoire. » (SG, II, I, p. 140).

<sup>989</sup> Toilettes et Silhouettes féminines chez Marcel Proust, op. cit., p. 154.

D'ailleurs, ces robes, ayant atteint un niveau artistique, sont si « puissamment » « antiques » et « originales » qu'elles évoquent au narrateur l'ensemble de la Venise de l'époque :

**« [...] les robes de Fortuny [...] faisaient apparaître comme un décor [...] la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dont elles étaient, mieux qu'une relique dans la châsse de Saitn-Marc, évocatrices du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire. Tout avait péri de ce temps, mais tout renaissait, évoqué, pour les relier entre elles par la splendeur du paysage et le grouillement de la vie, par le surgissement parcellaire et survivant des étoffes des dogaresse. <sup>991</sup> »**

Bien que l'essentiel de la mode réside dans sa fugacité, la création de Fortuny ressuscite paradoxalement ce qui semblait depuis longtemps anéanti, car les toilettes composent une partie de la vision d'une ville à une époque. C'est ainsi que la collection du couturier est capable de transporter en plein Paris l'image d'une Venise telle qu'elle était à la Renaissance. Remarquons d'ailleurs qu'Albertine dans la robe de Fortuny paraît au narrateur « comme l'ombre tentatrice de cette invisible Venise. <sup>992</sup> »

Du reste, pour le narrateur, la création de Fortuny arrive à unir une époque passée (la Renaissance vénitienne au XVe siècle) et le souvenir qu'il garde d'Albertine. En effet, à Venise, en contemplant *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé* de Carpaccio, il se la rappelle soudainement avec douleur, car il retrouve dans le tableau le manteau de Fortuny qu'elle a mis quand elle allait partir avec lui en voiture découverte à Versailles le jour précédant leur séparation. Ce manteau qu'elle a emporté avec elle en le quittant le lendemain de cette promenade et qu'il n'a « jamais revu depuis » dans ses souvenirs, le couturier l'a créé en s'inspirant de celui que l'un des compagnons de la Calza porte dans l'œuvre de Carpaccio. Le narrateur raconte ici une réminiscence du soir qui a déterminé la séparation. Cette récurrence mnémonique le fait souffrir de nouveau, parce qu'elle lui fait revivre ce soir-là :

**« J'avais tout reconnu, et le manteau oublié m'ayant rendu pour le regarder les yeux et le cœur de celui qui allait ce soir-là partir à Versailles avec Albertine, je fus envahi pendant quelques instants par un sentiment trouble et bientôt dissipé de désir et de mélancolie. <sup>993</sup> »**

Ce n'est pas tout, ce tableau évoque aussi des artistes contemporains du narrateur. Les hautes cheminées en forme de tulipes lui font penser à la Venise de Whistler. Misia Sert a produit le décor et les costumes d'un spectacle des Ballets russes, *Légende de Joseph*, en imitant des tableaux vénitiens <sup>994</sup>. Le manteau du personnage de Carpaccio évoque

<sup>990</sup> Pr., p. 871.

<sup>991</sup> Pr., p. 871-872.

<sup>992</sup> Pr., p. 895-896.

<sup>993</sup> AD, III., p. 226.

<sup>994</sup> AD, III., p. 225. Ce ballet met en scène la musique de Richard Strauss et le livret de Hofmannsthal et Kessler.

au narrateur celui que tant de Parisiennes jettent sur leurs épaules : « [elles] ignoraient [...] que le modèle en existait dans un groupe des seigneurs, au premier plan du *Patriarche di Grado*, dans une salle de l'Académie de Venise.<sup>995</sup> » Les mœurs parisiennes actuelles sont mêlées dans tout ce que le tableau évoque.

Les robes de Fortuny montrent leur capacité de transporter réellement une Venise orientale en plein Paris : « les robes de Fortuny [...] faisaient apparaître [...] avec une plus grande force d'évocation même qu'un décor, *puisque le décor restait à imaginer*, la Venise tout encombrée d'Orient<sup>996</sup> ». Il est dès lors clair que si un Parisien se rend à Venise, les tableaux de la Renaissance lui évoquent la capitale française. S'il a aimé une femme qui portait les œuvres du couturier, celles-ci ressuscitent en lui le souvenir de sa bien-aimée. C'est ce qui arrive au narrateur devant l'œuvre de Carpaccio. On peut dire que, dans cette peinture, des temps différents — non seulement chronologiquement mais aussi géographiquement — et associés à la création de Fortuny peuvent se « relier<sup>997</sup> » : la Venise à l'époque de Carpaccio, la Venise au début du XXe siècle, le Paris moderne où les robes sont portées, et enfin Versailles, où le narrateur a passé le dernier jour avec Albertine. Le tableau de Carpaccio représente un entrecroisement ou un carrefour de temps différents auxquels les robes de Fortuny conduisent le narrateur. Celles-ci cessent de constituer une mode. En formant une récurrence d'une mode ancienne, elles se mettent en dehors du temps comme les toilettes d'Odette.

L'importance du cadre historique dans la description de la robe de Fortuny est démontrée par Michèle Maglli : cette dernière remarque que Proust a tendance à ne faire que suggérer des éléments historiques, comme le montre non seulement la description située dans *La Prisonnière* mais aussi l'explication de la robe de Fortuny donnée par Elstir dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*<sup>998</sup>. Cette étude permet d'observer une influence de Baudelaire sur Proust. Le poète écrit : « Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique<sup>999</sup> ». Cette idée le conduit à cette fameuse thèse sur le beau : le beau est composé par deux éléments, « l'élément éternel » et « l'élément relatif » et « circonstanciel ». Et ce second élément demeure dans « l'époque, la mode, la morale, la passion ». Il résulte de là qu'il se laisse fasciner par la mode du passé représenté dans une œuvre. Voyons le commentaire du poète sur une « série de gravures de mode commençant avec la Révolution et finissant à peu près au Consulat » :

**« L'imagination du spectateur peut encore aujourd'hui faire marcher et frémir cette tunique et ce schall. Un de ces jours, peut-être, un drame paraîtra sur un théâtre quelconque, où nous verrons la résurrection de ces costumes sous**

<sup>995</sup> AD, III, p. 226.

<sup>996</sup> Pr., p. 871. C'est nous qui soulignons.

<sup>997</sup> Idem.

<sup>998</sup> « Propos et commentaires sur les arts dans *À la recherche du temps perdu* : étude de style », in BSAMP, n° 50, 2000, p. 91-94.

<sup>999</sup> « Le Peintre de la vie moderne », *op. cit.*, p. 685.

***lesquels nos pères se trouvaient tout aussi enchanteurs que nous-mêmes dans nos pauvres vêtements (lesquels ont aussi leur grâce, il est vrai, mais d'une nature plutôt morale et spirituelle), et s'ils sont portés et animés par des comédiennes et des comédiens intelligents, nous nous étonnerons d'en avoir pu rire si étourdiment. Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et fera présent.***<sup>1000</sup> »

Le lecteur de la *Recherche* voit « la résurrection » des costumes portés sous le Directoire ailleurs que dans un théâtre, pendant la Grande Guerre.

Quant à la résurrection de la robe de Fortuny, notons avant tout que, sans connaître réellement la création du couturier, Elstir se demande, en affirmant son penchant pour la mode de son époque plutôt que pour celle du temps de Carpaccio, si les robes conviennent à l'époque moderne :

***« Mais je ne sais pas si j'aimerais beaucoup cela, si ce ne sera pas un peu trop costume anachronique pour des femmes d'aujourd'hui, même paradant aux régates, car pour en revenir à nos modernes bateaux de plaisance, c'est tout le contraire que du temps de Venise, "Reine de l'Adriatique". Le plus grand charme d'un yacht, de l'ameublement d'un yacht, des toilettes de yachting, est leur simplicité de choses de la mer [...] »***<sup>1001</sup>

Dans *La Prisonnière*, le lecteur trouve la réponse à cette interrogation. Certes, chaque robe de Fortuny est tellement « unique » et « particulière » à cause de son « caractère historique » aussi bien que du génie artistique du couturier — sa création semble au narrateur un « fruit d'une longue délibération » — qu'elle paraît presque romanesque, évoquant les costumes décrits chez Balzac, et irréelle comme si la conversation avec une femme qui en est revêtue « se détachait de la vie courante comme une scène de roman » ; ce n'est pas le cas des autres « toilettes d'aujourd'hui »<sup>1002</sup>. La robe de Fortuny ne suit pas le temps. Mais ce caractère singulier n'empêche pas qu'on la porte. Oriane possède de nombreuses tenues de Fortuny, d'ailleurs, le narrateur en achète quelques-unes à Albertine.

La mode chez Proust est finalement décrite comme un phénomène répétitif plutôt que comme un phénomène éphémère. Si par le caractère récurrent, elle va jusqu'à être en dehors du temps comme les toilettes d'Odette ou la création de Fortuny, elle prend alors une dimension artistique. En cela, elle peut faire s'entrecroiser des temps différents et des espaces différents. La résurrection du passé chez Proust réside dans cet

<sup>1000</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>1001</sup> *JF*, II, p. 253.

<sup>1002</sup> *Pr.*, p. 543. Les héroïnes balzaciennes choisissent « à dessein telle ou telle toilette, le jour où elles doivent recevoir tel visiteur », et parmi « toutes les robes et les robes de chambre » de la duchesse, celles qui sont signées par Fortuny semblent « le plus répondre à une intention déterminée, être pourvues d'une signification spéciale ». Le génie du couturier réside dans cette singularité que chacune de ses tenues possède, comme les tenues féminines chez Balzac, Proust écrit au sujet du roman de Balzac : « Aucun vague ne peut subsister dans la description du romancier puisque cette robe existe réellement, que les moindres dessins en sont aussi naturellement fixés que ceux d'une œuvre d'art. Avant de revêtir celle-ci ou celle-là, la femme a eu à faire un choix entre deux robes non pas à peu près pareilles, mais profondément individuelles chacune, et qu'on pourrait nommer. » (*Idem.*).

entrecroisement.

### Événement politique

Ce caractère de récurrence dans la mode nous permet-il de conclure que dans la *Recherche* le temps social suit un mouvement cyclique, comme Catherine Bidou-Zachariasen le remarque, ou un mouvement en spirale, comme Chantal Robinson l'observe ? En effet, la mode n'est pas seule à évoluer avec un mouvement récurrent chez Proust. Même un événement politique est au fond une récurrence d'un autre plus ancien. Nous avons vu que le narrateur compare les mœurs parisiennes pendant la Grande Guerre aux mœurs sous le Directoire ; il observe aussi que les mots « bien pensants, mal pensants » reviennent de l'époque de l'affaire Dreyfus durant le conflit mondial. Il en conclut que « les choses » sont « les mêmes <sup>1003</sup> ». En effet, sur le plan socio-historique, la structure du récit est soutenue par ce caractère réitératif de l'enchaînement d'événements. Pour mettre en lumière cela, il est pertinent d'observer la conversation entre Françoise et le maître d'hôtel (ancien jardinier de Combray).

Une hostilité, paradoxalement amicale, existe entre Françoise et le maître d'hôtel nommé Victor : ce dernier est si moqueur qu'il ne manque pas une occasion de tourner son interlocutrice en ridicule. Cela remonte à l'époque de Combray où il était le jardinier de la maison de Léonie. Peut-être le récit se situe-t-il une dizaine d'années après la Guerre franco-allemande. Lorsque le défilé d'une troupe militaire traverse le village, Victor s'amuse à contrarier Françoise, qui a pitié des jeunes soldats <sup>1004</sup>. Ce sujet l'amène à faire un exposé sur la différence entre la révolution et la guerre : selon le jardinier, la révolution vaut mieux que la guerre car, alors qu'en cas de révolution, « il n'y a que ceux qui veulent partir qui y vont », la guerre n'est qu'une « espèce de mauvais tour que l'État » essaie « de jouer au peuple <sup>1005</sup> ».

Dans *Le Côté de Guermantes*, ils discutent de nouveau sur la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901. On doit alors adopter la motion qui vise à la répression de l'organisation des congrégations religieuses <sup>1006</sup>. Il est naturel que Françoise s'y oppose, étant naïvement pieuse. Victor, qui le sait bien, ne manque pas d'en profiter pour la vexer : il feint d'être indigné par la République, et tente de provoquer le malaise de la bonne <sup>1007</sup>.

Pendant la Grande Guerre, la moquerie du maître d'hôtel devient plus exagérée : « grâce à la guerre, il avait trouvé un moyen, plus efficace encore que l'expulsion des sœurs et l'affaire Dreyfus, de torturer [Françoise]. <sup>1008</sup> » À deux reprises, le narrateur en est témoin (lors de ses deux retours de la maison de santé à Paris en 1914 et 1916).

<sup>1003</sup> TR, p. 309.

<sup>1004</sup> CS, I, II, p. 87-88. Le texte est déjà cité.

<sup>1005</sup> CS, I, II, p. 88.

<sup>1006</sup> Nous verrons ultérieurement comment Proust a réagi vis-à-vis de cet événement.

<sup>1007</sup> CG, I, p. 322.

Au début de la guerre, le maître d'hôtel croit encore aveuglement que la victoire de la France se réalisera aussitôt. En dépit de cette conviction, il désire « torturer » Françoise : « cette victoire complète et immédiate, il tâchait au moins d'en extraire d'avance tout ce qui pouvait faire souffrir Françoise. <sup>1009</sup> » Ainsi, il n'hésite pas à dire n'importe quoi : il lui dit, par exemple, que l'État a l'intention de mobiliser les garçons de seize ans. Aussi est-il naturel qu'il goûte davantage le plaisir de la vexer à mesure que la guerre s'élargit. Enfin, en 1916, il parvient à prédire avec emphase la destruction complète de Paris et la défaite de la France <sup>1010</sup>. Ses propos deviennent d'autant plus féroces que la victoire de sa patrie lui semble certaine, parce qu'il s'irrite de prévoir que cette fin de la guerre le mettra dans une situation défavorable vis-à-vis de Françoise :

**« Les jours où les nouvelles étaient bonnes il prenait sa revanche en assurant à Françoise que la guerre durerait trente-cinq ans et, en prévision d'une paix possible, assurant que celle-ci ne durerait pas plus de quelques mois et serait suivie de batailles auprès desquelles celles-ci ne seraient qu'un jeu d'enfant, et après lesquelles il ne resterait rien de la France. <sup>1011</sup> »**

Il apparaît désormais comme un défaitiste germanophile, de la même manière que Charlus.

Ce que Proust essaie de démontrer à travers ces paroles prononcées par le maître d'hôtel chaque fois qu'un événement se déroule <sup>1012</sup>, c'est une vision sur l'histoire, dialectique sans avoir pourtant de rapport avec le marxisme. D'après la théorie de Victor, il n'existe pas de différence essentielle entre les événements historiques. Tous les événements lui semblent tellement identiques qu'il peut les schématiser par un dualisme : l'État contre le peuple. Chez lui, cette conviction se montre inébranlable, quel que soit l'événement. Finalement, la seule chose qui lui importe en politique est sa foi dans la démocratie populaire. Le narrateur a beau essayer de lui apprendre la prononciation correcte du mot « envergure », il insiste pour prononcer « enverjure ». Notre héros en conclut :

**« [Le maître d'hôtel] tenait de la Déclaration des droits de l'homme le droit de prononcer "enverjure" en toute indépendance, et de ne pas se laisser commander sur un point qui ne faisait pas partie de son service, et où par conséquent, depuis la Révolution, personne n'avait rien à lui dire puisqu'il était**

<sup>1008</sup> TR, p. 420. L'expression « expulsion des sœurs » désigne la loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901 qui porte sur les congrégations. Par ailleurs, il semble que Proust fasse une confusion ici car, comme nous l'avons vu, c'est avec son homologue de chez Guermantes, antirévisionniste, que le maître d'hôtel, dreyfusard, se dispute à propos de l'Affaire (CG, I, p. 593).

<sup>1009</sup> TR, p. 327.

<sup>1010</sup> TR, p. 420-421.

<sup>1011</sup> TR, p. 422

<sup>1012</sup> Nous avons vu qu'au sujet de l'affaire Dreyfus, le maître d'hôtel et son homologue chez le duc de Guermantes ne cessent de se disputer en soutenant chacun une opinion contraire à leur véritable conviction. C'est une apparition supplémentaire du leitmotiv de l'interprétation de l'histoire par le maître d'hôtel.

**mon égal.** <sup>1013</sup> »

Le maître d'hôtel n'est pas le seul à considérer tous les événements politiques comme identiques. Pour Mme Verdurin qui ne se soucie que de sa réussite mondaine, les événements sont ceux qui animent son salon. Dans cette optique, tous les événements lui paraissent semblables, même la Grande Guerre qui peut menacer sa vie : elle continue à donner des dîners alors que l'armée allemande se trouve « à une heure d'automobile de Paris », mais elle est convaincue de penser aux batailles : « puisque [elle et son mari] avaient un salon politique où on discutait chaque soir de la situation, non seulement des armées mais des flottes. <sup>1014</sup> »

Durant l'Affaire, Mme Verdurin ne recevait que des dreyfusards <sup>1015</sup>, car, exclue du monde aristocratique, elle avait besoin de se confronter aux nobles qui étaient indéniablement anti-dreyfusards. Pourtant, à peine la Grande Guerre s'est-elle déclenchée que tous les mondains parisiens, aristocrates ou bourgeois, se mettent à se précipiter chez elle, parce qu'ils peuvent se renseigner sur la situation militaire plus tôt qu'ailleurs, afin de satisfaire leur curiosité politique et d'échanger des opinions sur chaque incident <sup>1016</sup>. La fusion hiérarchique entre les nobles et les bourgeois est sur le point de se réaliser, car la fortune et l'accès à l'information concernant le conflit ont désormais plus d'importance que l'arbre généalogique dans le beau monde <sup>1017</sup>. Bien que son salon fût un bastion des partisans de Dreyfus, il est désormais un pilier du patriotisme, et, selon René Girard, celui du « chauvinisme <sup>1018</sup> ». Cela mène en outre Mme Verdurin au triomphe mondain sur la duchesse de Guermantes et son beau-frère Charlus dans le « Bal de têtes » : elle devient l'épouse du prince de Guermantes, alors que ces ennemis ont perdu leur prestige. Quel que soit l'événement, le maître d'hôtel ne s'éloigne jamais de son schéma : le gouvernant contre le gouverné. Mme Verdurin, elle, s'attache toujours à son ascension mondaine. Pour eux, rien d'essentiel ne change.

Quant à Charlus, que ce soit durant l'Affaire ou pendant la guerre, il s'accroche toujours au critère aristocratique. En observant la mutation de la société — ce mot est pour lui, comme pour son frère le duc, synonyme du faubourg Saint-Germain — résultant de l'Affaire, il prédit l'instabilité de la hiérarchie mondaine sans s'intéresser à la justice :

**« Toute cette affaire Dreyfus, reprit le baron [...] n'a qu'un inconvénient : c'est qu'elle détruit la société (je ne dis pas la bonne société, il y a longtemps que la société ne mérite plus cette épithète louangeuse) par l'afflux de messieurs et de dames du Chameau, de la Chamellerie, de la Chamellière, enfin des gens**

<sup>1013</sup> TR, p. 421.

<sup>1014</sup> TR, p. 351.

<sup>1015</sup> SG, II, I, p. 144.

<sup>1016</sup> TR, p. 308.

<sup>1017</sup> TR, p. 304.

<sup>1018</sup> « Les mondes proustiens », *op. cit.*, 1961, p. 233.

***inconnus que je trouve même chez mes cousines parce qu'ils font partie de la ligne de la Patrie française, antijuive, je ne sais quoi, comme si une opinion politique donnait droit à une qualification sociale.*** <sup>1019</sup> »

Dès que la guerre est déclenchée, son orgueil d'être né dans l'une des familles les plus anciennes en Europe le conduit à la germanophilie. Par exemple, pour lui, la plus grande faute commise par l'empereur d'Autriche concernant la guerre est son obéissance aveugle à son homologue d'Allemagne qui lui est inférieur dans la hiérarchie généalogique <sup>1020</sup>. Tous les événements politiques se présentent aux yeux de Charlus de la même manière. Il les juge toujours du même point de vue basé sur le Gotha <sup>1021</sup>.

En décrivant comment les individus de toutes les classes réagissent en face de ces événements, qu'il s'agisse de l'Affaire ou de la Grande Guerre, Proust veut montrer qu'un événement est capable de bouleverser la société en attisant la haine chez les hommes. Le débat sur la révision en faveur de Dreyfus divise ainsi la France « de haut en bas <sup>1022</sup> ». Par exemple, ce qui fait réagir le maître d'hôtel à chaque événement, c'est une théorie de la démocratie, qu'il interprète comme une lutte entre le gouvernant et le gouverné. Quant à la guerre, elle tourne tous les Français vers le patriotisme ou vers le nationalisme et le militarisme <sup>1023</sup> en leur faisant éprouver de la haine contre les Allemands — sauf Charlus et son neveu Saint-Loup. Ce qui nous semble essentiel, c'est qu'en décrivant ces réactions d'individus de toutes les classes, le romancier veut démontrer un mécanisme qui met en mouvement le déroulement de l'histoire : celui de la haine et de l'amour. Si cette psychologie anime toujours l'histoire, le mécanisme est toujours identique, ainsi, il est normal qu'on puisse voir un mouvement réitératif dans l'enchaînement des événements. Le narrateur déclare : « les choses se répètent <sup>1024</sup> ».

Proust souligne tantôt que la société a changé tantôt que les choses sont les mêmes. Ce paradoxe découle de ceci : le mouvement du temps socio-historique est comme réitératif dans la *Recherche*, il n'est pourtant pas incompatible avec l'évolution de la

<sup>1019</sup> CG, I, p. 586.

<sup>1020</sup> « La plus grande critique que j'adresserais au vieux souverain, c'est qu'un seigneur de son rang, chef d'une des maisons les plus anciennes et les plus illustres d'Europe, se soit laissé mener par ce petit hobereau, fort intelligent d'ailleurs, mais enfin par un simple parvenu comme Guillaume de Hohenzollern. Ce n'est pas une des anomalies les moins choquantes de cette guerre. » Et comme, dès qu'il se replaçait au point de vue nobiliaire qui pour lui au fond dominait tout, M. de Charlus arrivait à d'extraordinaires enfantillages [...] » (TR, p. 24).

<sup>1021</sup> Avec ce point de vue anachroniquement aristocratique du baron, deux métamorphoses de son frère le duc forment un parallélisme. Nous avons vu ces deux points : s'il devient dreyfusard, c'est que trois jolies sœurs italiennes révisionnistes l'ont séduit ; si, durant la guerre, il ne croit plus que Caillaux est un espion, c'est qu'un charmant couple britannique l'a convaincu de l'innocence de ce dernier. Le jugement politique du duc est toujours influencé par la séduction féminine.

<sup>1022</sup> CG, I, p. 593.

<sup>1023</sup> Même celui qui était dreyfusard avant la guerre se transforme en militariste : M. Bontemps entre autres (TR, p. 305-307).

<sup>1024</sup> Pr., p. 586. Il s'agit de la ressemblance entre parents et enfants. Nous y reviendrons plus loin.

société. La société change, mais elle ne se développe pas de façon linéaire, elle n'a ni sens déterminé, ni progrès. La récurrence d'une mode ou d'une réaction d'un individu à un événement assurent paradoxalement une sorte de continuité qui sous-tend le mouvement du temps socio-historique, parce qu'elles ont un lien avec le passé. Sur le plan du temps romanesque, cette mise en relation du présent avec le passé établit un parallélisme. Les détails fragmentaires ou les digressions du roman, la mode, la conversation entre Françoise et le maître d'hôtel entre autres, ne sont pas insignifiants. Ils donnent une sorte de continuité au récit. Ce sont eux qui situent les personnages dans le mouvement temporel. De cette façon, chaque instant recèle la possibilité d'un recommencement perpétuel. Walter Benjamin dirait que chaque instant peut revêtir une épaisseur temporelle grâce à cette répétition de ce qui s'est déjà passé, tout en rompant le continuum de l'histoire<sup>1025</sup>.

Chantal Robin souligne que le trait répétitif de la temporalité de la *Recherche* constitue un rythme poétique : comme les rimes, les thèmes reviennent certes, mais en variant chaque fois afin de se condenser dans *Le Temps retrouvé*<sup>1026</sup>. En effet, Proust écrit, en dépeignant le septuor de Vinteuil : « à plusieurs reprises une phrase [...] revenait, mais chaque fois changée, sur un rythme, un accompagnement différents, la même et pourtant autre, *comme reviennent les choses dans la vie*<sup>1027</sup> ». Antoine Compagnon, de son côté, précise le fonctionnement de ces thèmes réitératifs en employant le mot « leitmotiv ». Ce terme musicologique désigne une phrase qui revient dans la partition à plusieurs reprises, c'est d'ailleurs ce que semble désigner le romancier dans la phrase citée plus tôt<sup>1028</sup>. Selon Antoine Compagnon, ce sont les leitmotivs qui tissent les trames du récit de la *Recherche*. Le critique s'attache en particulier au leitmotiv de l'homosexualité : son hérité dans la famille de Guermantes (en particulier chez Charlus et son neveu Saint-Loup) suppose une transmission, c'est-à-dire que, chez Proust, « l'inversion est écrite de toute éternité<sup>1029</sup> ». Antoine Compagnon en tire cette conclusion : l'hérité ne se conçoit pas comme une « dégénérescence », mais bien au contraire comme « la réincarnation d'un ancêtre » ou « la résurrection du passé dans le présent<sup>1030</sup> ». La curiosité persistante de Proust pour l'hérité en découle. Il décrit

<sup>1025</sup> « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 439, déjà vu.

<sup>1026</sup> « L'imaginaire du "Temps retrouvé", hermétisme et écriture chez Proust », *art. cit.*, p. 62-64. Si la critique compare les thèmes répétitifs proustiens aux rimes, c'est que le romancier écrit dans la description de la représentation de *Phèdre* par la Berma : « N'est-ce pas déjà un premier élément de complexité ordonnée, de beauté, quand en entendant une rime, c'est-à-dire quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivé par elle, mais y introduit la variation d'une idée nouvelle, on sent deux systèmes qui se superposent, l'un de pensée, l'autre de métrique ? » (CG, I, p. 351).

<sup>1027</sup> *Pr.*, p. 763. C'est nous qui soulignons.

<sup>1028</sup> À cet égard, nous renvoyons à *Proust musicien* de Jean-Jacques Nattiez (deuxième édition revue et corrigée, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1999).

<sup>1029</sup> « Mme de Cambremer, née Legrandin, ou l'avant-garde à rebours », in *Proust entre deux siècles*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>1030</sup> *Ibid.*, p. 277.

obstinément pour la même raison la ressemblance filiale. Mettons cette question à part. Pour compléter notre étude sur ce caractère récurrent dans le roman, nous tenterons ensuite d'analyser l'influence de Schopenhauer sur Proust.

### Schopenhauer et Proust

Anne Henry montre les influences de Schopenhauer sur Proust. Ce dernier s'est inspiré de l'œuvre du penseur allemand pour élaborer ses idées sur l'art, relatives notamment à l'esthétique de la musique, au refus du rationalisme et à la négation du progrès (il s'oppose à Hegel sur ces deux derniers points)<sup>1031</sup>. Par ailleurs, la lecture de quelques écrits du penseur sur l'histoire et sur l'hérédité nous permettra de comprendre que l'œuvre de Schopenhauer a joué un rôle important pour répondre à la question que se pose Proust<sup>1032</sup> : comment peut-on concevoir le mouvement de l'histoire ?

Selon Anne Henry, Schopenhauer a enseigné à Proust le point suivant :

**« [...] l'histoire a beau prétendre nous raconter toujours du nouveau, elle est comme le kaléidoscope : chaque tour nous présente une configuration nouvelle et cependant ce sont, à dire vrai, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux [...] »<sup>1033</sup>**

Selon Anne Henry, sous l'influence de ce propos, Proust emploie le mot « kaléidoscope » dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*. Pourtant, le ton est considérablement différent de celui de Schopenhauer : le romancier s'attache à démontrer comment « une nouvelle configuration » peut changer la société, plutôt que comment « les mêmes éléments » passent. Ici, le narrateur explique rétrospectivement le changement de situation que les Juifs (bourgeois) subissent successivement sous la troisième République, en faisant valoir que, comme l'affaire Dreyfus n'a pas encore éclaté à l'époque d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs I*, « certains grands Juifs » sont « fort puissants » :

**« [...] pareille aux kaléidoscopes qui tournent de temps en temps, la société place successivement de façon différente des éléments qu'on avait crus immuables et compose une autre figure. Je n'avais pas encore fait ma première communion, que des dames bien pensantes avaient la stupéfaction de rencontrer en visite une Juive élégante. Ces dispositions nouvelles du kaléidoscope sont produites par ce qu'un philosophe appellerait un changement de critère. L'affaire Dreyfus en amena un nouveau, à une époque un peu postérieure à celle où je commençais à aller chez Mme Swann, et le kaléidoscope renversa une fois de plus ses petits losanges colorés. Tout ce qui était juif passa en bas, fût-ce la dame élégante, et des nationalistes obscurs montèrent prendre sa place. Le salon le plus brillant de**

<sup>1031</sup> « Schopenhauer et la musique » et « Le temps de la sociologie : le kaléidoscope », in *Marcel Proust, théorie pour une esthétique*, op. cit., p. 46-55 et p. 344-366, « Dans l'enfer sous-groupe », in *Proust romancier : le tombeau égyptien*, op. cit., p. 121-147 et *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

<sup>1032</sup> Voir « Hérédités des qualités », in *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français par A. Burdeau, 1890, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 1268-1284.

<sup>1033</sup> « *De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi* », in *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 1222

**Paris fut celui d'un prince autrichien et ultra-catholique. Qu'au lieu de l'affaire Dreyfus il fût survenu une guerre avec l'Allemagne, le tour du kaléidoscope se fût produit dans un autre sens. Les Juifs ayant [...] montré qu'ils étaient patriotes, auraient gardé leur situation et personne n'aurait plus voulu aller ni même avouer être jamais allé chez le prince autrichien. Cela n'empêche pas que chaque fois que la société est momentanément immobile, ceux qui y vivent s'imaginent qu'aucun changement n'aura plus lieu [...]. La seule chose qui ne change pas est qu'il semble chaque fois qu'il y ait "quelque chose de changé en France".<sup>1034</sup> »**

Ce texte laisse imaginer au lecteur comment le récit du roman se déroule sur le plan social alors que l'Affaire se développe. Simultanément, il traduit une observation de l'auteur sur l'évolution de la société : alors que l'on envisage les critères sociaux comme immuables, la société se modifie chaque fois qu'un événement historique s'est produit. Ce phénomène permet d'observer que la société a encore une fois changé à cause d'un événement. En employant la même image de kaléidoscope, Proust s'attache à la société plutôt qu'à l'histoire. C'est pourquoi Anne Henry note : « [Proust] remplace significativement le mot "histoire" par celui de "société", témoignant son désir de déplacer sa perspective et de constituer une sociologie romanesque<sup>1035</sup> ».

Néanmoins, la différence entre le texte de Schopenhauer et ce que Proust écrit ici ne nous semble pas négligeable ; le penseur allemand fait valoir que les éléments de l'histoire sont toujours les mêmes, tandis que le romancier souligne qu'en dépit de l'apparence immuable de la société, celle-ci change, ses éléments prennent une autre figure. Ils s'opposent sur un point essentiel. Malgré tout, il nous semble que Proust élabore sa propre idée sur le mouvement de la société dans une dimension temporelle d'après Schopenhauer. On reconnaîtra tout d'abord que le philosophe dégage comme Proust un caractère répétitif du mouvement de l'histoire et, enfin, qu'il pose la question de l'historiographique.

### Toujours les mêmes éléments

D'une part, en citant Aristote<sup>1036</sup>, Schopenhauer affirme : « la poésie sert plus que l'histoire à la connaissance de la nature humaine [...] »<sup>1037</sup>. D'autre part, il renie la scientificité de la recherche historique. Si celle-ci n'est qu'une connaissance sur le passé, c'est parce que ce que les historiens appellent la « généralité de l'histoire » est purement subjectif :

<sup>1034</sup> *JF, I, p. 507-508.*

<sup>1035</sup> *Proust romancier : le tombeau égyptien, op. cit., p. 127-128.* Nous avons rapidement vu que la critique analysait ailleurs que ce qui a définitivement libéré Proust de l'historicisme est la loi de l'imitation mise en lumière par un sociologue, Tarde. Voir *Marcel Proust, théorie pour une esthétique, op. cit., p. 348-365.*

<sup>1036</sup> Schopenhauer cite une phrase d'Aristote : « Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire [...] » (Aristote, *Poétique*, chapitre IX, voir « De l'histoire », in *Le Monde comme volonté et comme représentation, op. cit., p. 1178.*)

<sup>1037</sup> *Ibid., p. 1178.*

**« Si l'on venait objecter qu'il y a aussi dans l'histoire subordination du particulier au général, par le moyen des périodes de temps, des règnes et autres changements de chefs et d'États, bref par le moyen de tous les grands événements qui trouvent place sur les tablettes de l'historien et qui constitueraient le général englobant les faits particuliers, l'objection reposerait sur une conception erronée de la notion du général. Car cette prétendue généralité de l'histoire est purement subjective, c'est-à-dire ne tient qu'à l'insuffisance de notre connaissance individuelle des choses ; elle n'est pas objective, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une notion dans laquelle la pensée embrasse réellement une collection d'objets. <sup>1038</sup> »**

Les éléments envisagés comme généraux par les historiens — la succession des rois, les révolutions, les guerres, les périodes historiques — sont certains, alors que le détail des événements et de leur enchaînement est moins sûr et plus suspect. Si un historien tente de pénétrer un événement, son œuvre « se rapproche alors à tous égards du roman. <sup>1039</sup>

» Ensuite, le penseur met en parallèle la philosophie et l'histoire : on peut considérer comme général seulement ce qui est omniprésent dans tous les moments, c'est ce qui fait l'objet de la recherche des philosophes et dont ces derniers tentent de sonder la profondeur ; au contraire, les historiens ne font qu'énumérer les faits historiques pour compléter un passé, par conséquent :

**« L'histoire nous montre partout que la même chose, sous des formes diverses [...] Les chapitres de l'histoire des peuples ne diffèrent au fond que par les noms et les millésimes : le contenu vraiment essentiel est partout le même. <sup>1040</sup> »**

Cette vision de l'histoire ressemble à celle que nous avons dégagée en analysant comment Proust décrit la réaction du maître d'hôtel à chaque événement politique (pour celui-ci, tous les événements résultent du même principe). D'emblée, il sera pertinent d'aborder le renversement du beau monde parisien qui commence à la fin d'*Albertine Disparue*, pour montrer comment le romancier conçoit le caractère répétitif du temps sur le plan social.

### **La société change, le nom reste**

À la fin d'*Albertine disparue*, le narrateur apprend la nouvelle de deux fiançailles qui sont inacceptables pour celui qui croit à la survivance d'une caste traditionnelle, comme la mère du narrateur : les fiançailles entre Saint-Loup et Gilberte, et les fiançailles entre le fils de Mme de Cambremer, donc le neveu de Legrandin, et la nièce de Jupien adoptée par Charlus. La conséquence du premier mariage est qu'une famille bourgeoise d'origine juive s'allie à une famille aristocratique qui n'a plus de fortune. Le deuxième apporte non seulement de la fortune aux Cambremer — le baron dotera richement sa fille adoptée — mais aussi une gloire mondaine à Legrandin et sa sœur, la mère du jeune marié. Ce qui sous-tend ces unions, c'est une ascension phénoménale de la bourgeoisie qui s'est

<sup>1038</sup> *Ibid.*, p. 1179.

<sup>1039</sup> *Ibid.*, p. 1180. Le narrateur aussi observe, nous l'avons vu, que la guerre sera racontée comme un roman.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 1181.

produite au cours du XIXe siècle tandis que la noblesse a connu des difficultés financières après la Révolution. On peut relever comme exemple la mésalliance de Mme de Boigne, la mémorialiste dont Proust a fait l'un des modèles de la marquise de Villeparisis. Les alliances d'intérêt de ce genre, entre nobles et bourgeois, ne sont pas nouvelles au début du XXe siècle.

Voici les conditions du mariage entre Gilberte et Saint-Loup : au moment où la mère de ce dernier, Mme de Marsantes, cherchait une fille qui puisse apporter une grosse dot à son fils, Gilberte venait d'hériter non seulement la fortune de son père, Swann, mais aussi celle de ses oncles, de sorte qu'elle a eu « cent millions <sup>1041</sup> » pour son futur mari. En outre, elle n'est plus Mlle Swann, nom typiquement juif, mais elle a désormais pour beau-père le comte de Forcheville, grâce au deuxième mariage de sa mère. Il est vrai que Mme de Marsante avait essayé de faire épouser à son fils la fille du duc de Luxembourg, mais elle a finalement préféré Gilberte à cette fille d'une grande famille, parce qu'elle n'aurait pu apporter que vingt millions à Saint-Loup. Nous avons vu que l'alliance d'intérêt entre un noble et une bourgeoise juive, n'est pas rare à l'époque de Proust.

Quant à l'union entre le fils de Cambremer et la nièce de Jupien, le narrateur la trouve balzacienne <sup>1042</sup>, et la juge après tout « naturelle » :

**« [...] et en somme elle est la fille adoptive et, selon les Cambremer, probablement la fille véritable — la fille naturelle — de quelqu'un qu'ils considèrent comme un prince du sang. Un bâtard de maison presque royale, cela a toujours été considéré comme une alliance flatteuse par la noblesse française et étrangère. Sans remonter même si loin de nous, aux Lucinge, pas plus tard qu'il y a six mois, tu te rappelles le mariage de l'ami de Robert avec cette fille dont la seule raison d'être sociale était qu'on la supposait, à tort ou à raison, fille naturelle d'un prince souverain. <sup>1043</sup> »**

Ici le narrateur suggère que les mésalliances sont moins rares dans l'histoire qu'on ne l'imagine. Elles se répètent en effet : le lecteur verra le mariage entre le prince de Guermantes et Mme Verdurin dans le « Bal de têtes ». Ce qui nous intéresse ici, c'est que le narrateur dégage une thèse de ces deux fiançailles :

**« Tout ce qui nous semble impérissable tend à la destruction ; une situation mondaine, tout comme autre chose, n'est pas créée une fois pour toutes mais aussi bien que la puissance d'un empire, se reconstruit à chaque instant par une sorte de création perpétuellement continue, ce qui explique les anomalies apparentes de l'histoire mondaine ou politique au cours d'un demi-siècle. La création du monde n'a pas eu lieu au début, elle a lieu tous les jours. <sup>1044</sup> »**

Le mariage entre un noble et une fille juive et celui entre un noble et une fille de la classe populaire paraissent anormaux selon le critère mondain considéré comme immuable.

<sup>1041</sup> AD, IV, p. 240.

<sup>1042</sup> « C'est le prix du vice, c'est un mariage à la fin d'un roman de Balzac. » (AD, IV, p. 236).

<sup>1043</sup> AD, IV, p. 237. L'interlocuteur du narrateur est sa mère.

<sup>1044</sup> AD, IV, p. 247-248.

Celui-ci est pourtant détruit par ces deux alliances. C'est-à-dire que, tout en constatant que ces deux unions n'ont rien d'étonnant, le narrateur observe qu'elles bouleversent le faubourg Saint-Germain. Néanmoins, elles ne le détruisent pas ; ce renversement le *reconstruit*. D'ailleurs, ce phénomène peut se retrouver dans l'établissement d'un empire ou dans la sphère politique, et, si l'on peut employer le mot que l'écrivain évite d'utiliser ici, c'est un mouvement général de l'« histoire ». En effet, il est clair que Proust pense ici à l'histoire d'autant plus que l'épisode de ces deux mésalliances est conclu par le thème de la Muse de l'histoire : ici, la Muse de l'histoire examine un « événement », par exemple, « mort, fiançailles, héritage, ruine », avec son verre grossissant et restitue dans l'espace et le temps « les noms des décédés, les adresses successives, les origines de la fortune et ses changements, les mutations de propriété <sup>1045</sup> ».

Le narrateur retrouve une autre alliance d'intérêts dans le « Bal de têtes » : Mme Verdurin s'est mariée avec le prince de Guermantes, alors veuf et ruiné, grâce à son énorme fortune et à son deuxième mariage avec un noble, lui aussi ruiné, pendant la guerre <sup>1046</sup>. Certes, il ne s'étonne plus de cette union maintenant qu'il connaît la règle du jeu du faubourg Saint-Germain, à la différence de « la bourgeoisie de Combray ». Toutefois, il ne peut s'empêcher de considérer avec tristesse Mme Verdurin comme l'usurpatrice du titre de la princesse de Guermantes <sup>1047</sup>. D'autres mondains et mondaines ont, eux aussi, connu une modification de leur situation dans la société parisienne ; quelques-uns réussissent à pénétrer dans le Faubourg comme Bloch, d'autres ont perdu leur prestige comme Bréauté. Malgré tout, le narrateur considère tous ces changements comme naturels dans l'optique historique : « [ces] changements produits dans la société [...] n'étaient nullement, comme j'aurais pu être au premier moment tenté de le croire, particuliers à notre époque. <sup>1048</sup> » Au moment où le jeune narrateur commençait à pénétrer dans le milieu des Guermantes, il prenait les nouveaux mondains pour anciens, mais en réalité, même les anciens avaient pour père ou grand-père un parvenu. D'ailleurs, l'alliance entre nobles et bourgeois a existé au plus tard sous Louis XIV :

**« Même dans le passé où je reculais le nom de Guermantes pour lui donner toute sa grandeur, et avec raison du reste, car sous Louis XIV les Guermantes, quasi royaux, faisaient plus grande figure qu'aujourd'hui, le phénomène que je remarquais en ce moment se produisait de même. <sup>1049</sup> »**

<sup>1045</sup> AD, IV, p. 253-254. Nous y reviendrons ultérieurement.

<sup>1046</sup> TR, p. 533.

<sup>1047</sup> « Pour moi, dans cette identité de titre, de nom, qui faisait qu'il y avait encore une princesse de Guermantes et qu'elle n'avait aucun rapport avec celle qui m'avait tant charmé et qui n'était plus là et qui était comme une morte sans défense à qui on l'eût volé, il y avait quelque chose d'aussi douloureux qu'à voir les objets qu'avait possédés la princesse Hedwige, comme son château, comme tout ce qui avait été à elle, et dont une autre princesse jouissait. La succession au nom est triste comme toutes les successions, comme toutes les usurpations de propriété [...] » (TR, p. 533). La princesse de Guermantes a pour prénom Marie-Hedwige.

<sup>1048</sup> TR, p. 545.

Par exemple, la famille Colbert semble aux hommes contemporains du narrateur aussi noble que la famille La Rochefoucauld. Pourtant, elle était bourgeoise autrefois. S'ils sont devenus aristocrates, c'est parce que les Guermantes se sont alliés avec eux. Les mésalliances se répètent depuis des siècles. Comme le narrateur le dit au sujet de la ressemblance filiale, « les choses se répètent <sup>1050</sup> ».

Ce qui est remarquable, c'est que, bien qu'un Guermantes se mésallie, le nom de Guermantes reste toujours. Dans ce sens, l'« usurpation » du titre de princesse de Guermantes par Mme Verdurin est semblable aux autres successions :

**« [...] toujours, sans interruption, viendrait comme un flot de nouvelles princesses de Guermantes, ou plutôt, millénaire, remplacée d'âge en âge dans son emploi par une femme différente, une seule princesse de Guermantes, ignorante de la mort, indifférente à tout ce qui change et blesse nos cœurs, le nom refermant sur celles qui sombrent de temps à autre sa toujours pareille placidité immémoriale. <sup>1051</sup> »**

Comme les vagues qui reprennent perpétuellement le même mouvement de flux et de reflux, le titre de princesse de Guermantes s'est renouvelé à travers les siècles. La survivance du nom de Guermantes dépend de sa perpétuelle succession. Dans ce sens, Mme Verdurin et Gilberte, absorbées dans le nom, ne font que servir l'immortalité du nom :

**« [...] à tous les moments de sa durée, le nom de Guermantes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux [...] <sup>1052</sup> »**

Il nous semble que Proust reprend ici le même schéma que dans *Albertine disparue* : les éléments nouveaux qui bouleversent le critère aristocratique reconstruisent le nom de Guermantes. Si triste que soit la succession puisqu'elle résulte d'une mort et signe la fin d'une époque, elle assure la continuité du nom de Guermantes dans le temps. La personne qui porte le nom est mortelle, mais le nom est éternel parce qu'il est renouvelé à chaque succession. Le contenu change, mais la forme reste. Si, tout en changeant, la société prend toujours le même mouvement réitératif — les mésalliances, la récurrence d'une même expression (« bien pensants, mal pensants »), etc. —, c'est parce qu'il y a une sorte de continuité dans ce changement. Pourtant, il n'en reste pas moins que la tristesse est vraie. Ce que Proust essaie de montrer par un tour de force en créant un faubourg Saint-Germain fictif, c'est cette continuité et ce changement du contenu. Et il tente de recueillir tout ce qui périt dans les vagues successives du temps. C'est pourquoi le narrateur déclare : « De changements produits dans la société je pouvais d'autant plus extraire des vérités importantes et dignes de cimenter une partie de mon œuvre qu'ils étaient nullement [...] particuliers à notre époque. <sup>1053</sup> » On peut dégager une généralité

<sup>1049</sup> TR, p. 545-546. C'est nous qui soulignons.

<sup>1050</sup> Pr., p. 586, déjà cité.

<sup>1051</sup> TR, p. 533-534.

<sup>1052</sup> TR, p. 548.

d'un changement de la société : ce mouvement réitératif. Et cette généralité vaut la peine d'être écrite dans son roman. Nous verrons que Schopenhauer partage ce point de vue.

### Le désir de communiquer avec la postérité

Schopenhauer conclut son analyse sur l'histoire en parlant de la question historiographique. Le penseur considère l'œuvre historique comme romanesque, elle ne peut être scientifique<sup>1054</sup>. Par ailleurs, elle est inférieure à la poésie en ce qu'elle ne montre pas l'Idée<sup>1055</sup>. Mais sous l'optique quasi empirique on peut reconnaître sa qualité : « L'histoire est pour l'espèce humaine ce que la raison est pour l'individu. Grâce à sa raison, l'homme n'est pas renfermé comme l'animal dans les limites étroites du présent visible [...] <sup>1056</sup> ». Cette conscience du passé permet à l'être humain de comprendre qu'il est une source du présent, et de prévenir l'avenir<sup>1057</sup>. C'est « la valeur réelle de l'histoire <sup>1058</sup> ». Ensuite, Schopenhauer note, sur le rapport entre l'histoire et l'écriture : « L'usage de la raison individuelle suppose à titre de condition indispensable le langage ; l'écriture n'est pas moins nécessaire à l'exercice de cette raison de l'humanité [...] <sup>1059</sup> ». Grâce à l'écriture, l'existence de l'être humain menacée sans cesse par la mort pourra récupérer son unité, ainsi, il sera possible de transmettre aux descendants une pensée conçue par les aïeux. De cette façon, les individus éphémères seront sauvés de l'oubli. Dans ce contexte, écrire l'histoire est une preuve du « désir » très humain de parler de soi à la postérité et de « communiquer avec la postérité <sup>1060</sup> ». Dans cette perspective, « [toute] lacune dans l'histoire ressemble à une lacune dans la conscience et la mémoire d'un homme <sup>1061</sup> ». En réalité, l'importance de l'influence de Schopenhauer sur Proust

<sup>1053</sup> TR, p. 545, déjà partiellement cité.

<sup>1054</sup> Il dit ailleurs : « Ce que raconte l'histoire n'est en fait que le long rêve, le songe lourd et confus de l'humanité. » (« De l'histoire », *op. cit.*, p. 1183).

<sup>1055</sup> *Ibid.*, p. 1185. À cet égard, nous renvoyons au chapitre LI (51), consacré à la poésie (p. 311-326).

<sup>1056</sup> « De l'histoire », *op. cit.*, p. 1185. Ce que Schopenhauer appelle ici « la raison » désigne en fait « la conscience raisonnée » ou « la conscience réfléchie » (*ibid.*, p. 1185-1186). Elle diffère de « l'intelligible » défini comme « chose en soi » par Kant ou comme « volonté » par Schopenhauer. Ce dernier développe le rapport entre « l'intelligible » et « l'empirique » : « [l'empirique] est cette manifestation même, qui se déploie dans la conduite de l'individu, selon la loi du temps, et puisqu'elle se matérialise en lui, selon la loi de l'espace. » (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, chapitre LV, p. 368). Ainsi, on peut conclure que pour Schopenhauer « l'empirique » se rapporte à la connaissance *a posteriori* de la volonté, c'est-à-dire au monde.

<sup>1057</sup> « De l'histoire », *op. cit.*, p. 1185.

<sup>1058</sup> *Idem.*

<sup>1059</sup> *Ibid.*, p. 1186.

<sup>1060</sup> *Ibid.*, p. 1186-1187.

<sup>1061</sup> *Ibid.*, p. 1185.

réside dans le triangle entre mémoire, oubli et historiographie. C'est la question que nous aborderons progressivement dans la troisième partie de notre étude.

Proust observe la subversion des valeurs traditionnelles sous la troisième République. C'est ce que la re-hiérarchisation de la société par le critère économique symbolise dans son roman. Par ailleurs, l'analyse des textes journalistiques rejoint celle de la presse dans la société de masse d'aujourd'hui. Comme Robert Kahn le souligne, Proust s'approche ici de Walter Benjamin<sup>1062</sup>. Son regard est sociologique plutôt qu'historique. Il ne tente pas de révéler la vérité sur les événements, l'Affaire ou la Grande Guerre. L'ensemble du roman constitue une fresque sociale de la France sous la troisième République, pourtant, l'intention qu'a l'auteur de dépeindre son temps se borne à montrer comment était la société (en particulier le grand monde et le milieu populaire) à cette période, comment l'Affaire a changé la société, comment les gens, quelle que soit leur classe, sont devenus dreyfusards ou anti-dreyfusards, en résumé, comment l'événement a divisé la France en deux. C'est-à-dire que, même s'il avait l'ambition de raconter l'Affaire, il se refuserait à la restitution politique et chronologique de l'événement. À propos de la Grande Guerre aussi, Proust s'intéresse à la description des mœurs et explique comment les Français deviennent patriotes ou chauvins. C'est la mutation de la société autour des événements qui préoccupe le romancier.

Cependant, le mot « société » ne correspond pas à la véritable intention de Proust. C'est le sentiment qu'un bourgeois éprouve vis-à-vis d'un aristocrate qu'il tente de mettre en lumière en écrivant : « l'amour malheureux de la noblesse ». La "lutte des classes" chez Proust n'est ni sociale ni idéologique ni historique ; elle est une bataille sentimentale. Pour la même raison, il considère qu'il est nécessaire d'être expert en « psychologie » pour pronostiquer la suite de la guerre. C'est pourquoi il souligne le rôle de la « haine » entre nations dans la guerre. D'ailleurs, dans une missive, il écrit que la presse augmente « les ferments de division et de haine<sup>1063</sup> », soit entre dreyfusards et anti-dreyfusards, soit entre cléricaux et anticléricaux.

À cet égard, Julia Kristeva fait une remarque considérable qui constitue une critique adressée à Hannah Arendt (l'œuvre proustienne offre à Hannah Arendt l'occasion de réfléchir sur l'antisémitisme<sup>1064</sup>) :

**« "Assimilée", insérée dans une autre religion (ici catholique) au titre d'étrangeté fascinante et abjecte, la judéité manifeste l'inhérence du sadomasochisme au cœur obscur de toute société. La judéité est cet indice de vérité, lorsqu'elle irradie les ensembles sociaux. En la retranchant d'eux pour consolider la pureté du judaïsme, on la protège, au risque de perpétuer la guerre entre clans, ethnies,**

---

<sup>1062</sup> *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin, op. cit.*, p. 187. En invoquant Karl Kraus, Benjamin montre que les lecteurs sont incapables de partager l'expérience racontée dans le journal ; selon lui, cela prouve que si Proust souligne que la réminiscence de la mémoire dépend d'un pur hasard, c'est parce qu'il est difficile de voir un événement extérieur s'assimiler à sa propre expérience à notre époque. (« Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, p. 334-335).

<sup>1063</sup> *Corr.*, t. III, p. 384, déjà cité.

<sup>1064</sup> *Sur l'Antisémitisme*, traduit de l'allemand, Calmann Lévy, 1973, nouvelle édition, Éditions du Seuil, 2002, p. 143-159.

**nations. Telle est la logique de l'Histoire, et Hannah Arendt cherche une suite supportable de l'Histoire.** <sup>1065</sup> »

Proust échappe à cette lutte de clans qui engendre le sadomasochisme social sous-tendant le mouvement de l'histoire. Proust (ou son narrateur) réussit à être à la fois au-dedans et en dehors de tout clan homogène : celui des Juifs, celui des bourgeois, celui des homosexuels ou celui du faubourg Saint-Germain. Aussi est-il naturel que Proust renonce à avoir une optique historique pour décrire son temps, en particulier la période de l'Affaire. En revanche, il épuise ce mécanisme sadomasochiste motivant l'histoire pour dévoiler les sentiments humains — les passions, selon le terme de Julia Kristeva — soumis à « la loi du Temps ». Selon la critique, l'esthétique proustienne réside là :

**« [...] lorsqu'elle révèle la vérité intrinsèque des ensembles homogènes, la judéité témoigne à l'infini de la réversibilité des passions — amour, jalousie, mort. Rien qu'une beauté et pas de solution historique. Si le judaïsme a pour lui l'Histoire, la judéité inspire l'art. En doublure du temps qui passe, forcément perdu, reste le temps retrouvé. C'est la voie de Proust : le pur temps incorporé.** <sup>1066</sup> »

Cette remarque nous aide à réfléchir sur le rapport entre Proust et l'histoire de son temps, une question presque énigmatique et embarrassante <sup>1067</sup> . Proust avait “un” sens de l'histoire. L'engagement dans l'Affaire lui a fait penser que l'histoire n'est pas un moyen pour imaginer un futur meilleur ou moins mauvais <sup>1068</sup> . Le temps social dans le roman proustien ne converge pas vers le mouvement historique ; en y échappant, il participe à ce projet de recherche du temps perdu. L'histoire n'est-elle pas tout d'abord une recherche du passé ?

Dès lors, on peut imaginer qu'étant libéré de l'idée de progrès, Proust conçoit l'histoire comme très éloignée de la politique. Il va sans dire que cette conception n'est pas sans rapport avec son esthétique. Chez lui, l'histoire est absorbée par l'art. Nous tenterons d'approfondir ce point. Il faut tout d'abord essayer de parcourir rapidement l'idée, formée à son époque, sur le rapport entre le temps et l'histoire.

## CHAPITRE III. PENSER LE TEMPS, PENSER

<sup>1065</sup> *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, op. cit., p. 199. C'est la critique qui souligne.*

<sup>1066</sup> *Idem. C'est la critique qui souligne.*

<sup>1067</sup> En parlant des intellectuels de nos jours, Julia Kristeva écrit : « Proust ne cesse de déranger tous ceux qui veulent “en être”. » (*Ibid.*, p. 203).

<sup>1068</sup> Écoutons cette confession adressée à Georges de Lauris au sujet de son engagement : « Si vous avez une tumeur et vivez avec, pour vous l'enlever je suis obligé de vous rendre très malade, je vous donnerai la fièvre, vous ferez une convalescence — mais au moins après vous serez bien portant. C'était d'ailleurs mon raisonnement pendant l'Affaire. Si donc je pensais que les Congrégations enseignantes détruites, le ferment de haine entre les Français le serait aussi, je trouverais très bien de le faire. Mais je pense exactement le contraire. » (*Corr.*, t. III, p. 383, la lettre est déjà partiellement citée).

## L'HISTOIRE : PÉGUY ET BENJAMIN

Proust, intellectuel de la fin du XIXe siècle, n'aurait pu éviter la réflexion sur son temps, où l'historicisme l'emporte : on considère l'évolution de l'humanité comme un progrès continu dans le domaine capitaliste et industriel. Vis-à-vis de cette tendance, il se montre sceptique — comme Péguy et Benjamin. La spéculation proustienne ne s'arrête pas là. Ses réflexions le conduisent d'ailleurs à s'interroger sur le pont entre le passé et le présent. Il constate que la science historique est loin de donner une réponse et qu'elle ne peut restituer le passé. Il dégage d'ailleurs de cette époque orgueilleuse un problème qui porte sur l'isolement de l'individu dans le monde qui l'entoure, conséquence négative de l'individualisme. De nombreux écrivains contemporains ont abordé cette question. Pourtant, le romancier se met à distance de la question sociale ou idéologique, car, ce qui lui importe, c'est l'art qui met en lumière « le temps incorporé <sup>1069</sup> ». L'originalité de son approche quasi ontologique consiste en ce qu'il l'associe à l'interrogation sur le rapport entre le temps du soi et le temps en dehors du soi : comment peut-on renouer ce lien entre le temps vécu dans une dimension personnelle et le temps vécu dans une dimension sociale ? Comment est-il possible d'intégrer le temps extérieur au temps intérieur au sein de la mémoire ?

### L'anti-histoire chez Péguy

Il est utile de retracer rapidement la réflexion de Péguy sur la conséquence du développement de la science historique et du progressisme qui en découle. Nous tenterons d'imaginer par là comment Proust conçoit l'histoire, car il nous semble qu'il partage des visions identiques sur ce sujet avec Péguy, même s'il manifeste peu d'estime pour celui-ci.

Proust a été abonné aux *Cahiers de la Quinzaine*, au moins au cours de l'année 1908. La *Correspondance avec Daniel Halévy*, éditée par Anne Borel et Jean-Pierre Halévy, montre en détail comment cette adhésion s'est passée <sup>1070</sup>. Par ailleurs, en citant des lettres du romancier, adressées à des amis différents (y compris Halévy), cette édition nous laisse imaginer pourquoi le romancier jette un regard sarcastique vers Péguy : c'est à cause de son style plein de redites <sup>1071</sup>. Ses critiques persistantes traduisent paradoxalement son intérêt pour l'écrivain des *Cahiers*. Simultanément, une lettre à Halévy nous permet de savoir que le romancier reconnaît partager une esthétique sur la

<sup>1069</sup> TR, p. 623.

<sup>1070</sup> Paris, Éditions de Fallois, 1992, p. 216-224. Au début de l'année 1908, il manifeste à Halévy son envie d'adhérer aux *Cahiers* : « Veux-tu me dire ce qu'il faut faire [...] où il faut envoyer un mandat (sans me fatiguer à écrire) et de combien pour être abonné aux *Cahiers*. J'y tiens. (Si tu veux je t'expliquerai pourquoi tu aurais tort de ne pas vouloir). » (*Corr.*, t. XXI, p. 628. C'est Proust qui souligne). À ce sujet, voit également, Jacques Viard, « Proust et Péguy ou l'intelligence armée en bataille », *art. cit.*, p. 1652.

géographie et la toponymie de la province <sup>1072</sup> avec l'auteur dont il critique l'écriture. À cet égard, les éditeurs de la *Correspondance avec Daniel Halévy* confrontent le premier *Cahier de la Quinzaine* (neuvième série) avec l'ouverture de « Combray II », ses brouillons (*Cahier 8* <sup>1073</sup>) et le *Cahier 4* (où Proust relate la « rêverie sur les noms » <sup>1074</sup>) <sup>1075</sup>. Ces deux rêveries primordiales pour Proust (et son narrateur), la rêverie onomastique et celle qui porte sur la géographie d'un village médiéval, se retrouvent chez l'auteur de *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*. Il est possible que certaines affinités unissent Proust et Péguy. Nous espérons ici pouvoir clarifier une parenté entre ces deux écrivains de la même génération.

Selon Jacques Le Goff, depuis le XIXe siècle, pour les historiens, il est devenu indispensable d'établir une méthode <sup>1076</sup>. Ainsi, au temps de Proust, les positivistes se concentrent sur la documentation, sur laquelle le romancier donne des précisions (« le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments <sup>1077</sup> »), et la conjonction entre la science historique et d'autres sciences humaines. L'œuvre qui se trouve à l'apogée du positivisme est *L'Introduction aux études historiques* de Langlois et Seignobos <sup>1078</sup>. Le sens de l'histoire est conçu, dans cette perspective, comme linéaire, sous l'influence de Hegel. On a identifié le développement de l'humanité au progrès technologique et à l'un des résultats de ce dernier, la révolution industrielle.

<sup>1071</sup> *Correspondance avec Daniel Halévy, op. cit.*, p. 217-219. Les destinataires des lettres citées (à part Halévy) par Anne Borel et Jean-Pierre Halévy sont : Lucien Daudet (en novembre 1914, *Corr.*, t. XIII, p. 353), Georges de Lauris (en Juillet 1910, *Corr.*, t. X, p. 404), Louis de Robert (en janvier 1913, *Corr.*, t. XII, p. 38), Léon Daudet (en mars 1917, *Corr.*, t. XVI, p. 65) et Albert Thibaudet (en juillet 1920, *Corr.*, t. XIX, p. 341).

<sup>1072</sup> « J'ai en commun avec lui (être ennuyé d'y trouver ce que je n'oserai plus publier de peur d'air d'avoir pris là, quoique très différent) un certain sentiment de la géométrie de la terre, des villages. Mais mon idée est au fond très différente. C'est très joli ce qu'il dit sur les villages. Sur les *noms* j'ai écrit également des choses presque pareilles. » (*Corr.*, t. XXII, p. 629. C'est le romancier qui souligne).

<sup>1073</sup> Voir *CS, I, II, Esquisse XV et XVI*, p. 702-704.

<sup>1074</sup> Voir *CS, I, II, Esquisse LIII*, p. 805-814.

<sup>1075</sup> *Correspondance avec Daniel Halévy, op. cit.*, p. 219-222. Jacques Viard aussi met en rapport la lecture de Proust de la neuvième série du *Cahier de la quinzaine* et la genèse de *Contre Sainte-Beuve* (« Proust et Péguy ou l'intelligence armée en bataille », *art. cit.*, p. 1652).

<sup>1076</sup> *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 210.

<sup>1077</sup> *CS, II*, p. 270.

<sup>1078</sup> Paris, Hachette, 1887, rééd., Paris, Éditions Kimé, 1992. À cet égard, voir également Paul Ricoeur, *Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 175. Nous ajoutons que plusieurs historiens de l'époque, y compris Seignobos, ont fait leurs études méthodologiques en Allemagne (Christophe Charles, « L'Historien entre science et politique : Seignobos », in *Paris fin de siècle. Culture et politique, op. cit.*, p. 125-152).

Néanmoins à la même époque, certains penseurs se sont opposés à ce courant dans le domaine de la recherche historique : Nietzsche en Allemagne, Péguy en France. Walter Benjamin leur succédera.

Péguy se bat avec acharnement contre le scientisme et le progressisme dans le domaine des sciences humaines. Premièrement, il proteste contre Taine et Renan, écrivains positivistes, Seignobos et Langlois, historiens positivistes, et Jean Jaurès, socialiste<sup>1079</sup>. Il faut dire que, s'il critique le socialisme, c'est avant tout qu'il a été déçu grandement dans l'affaire Dreyfus, comme Proust. À cet égard, Jacques Viard montre qu'à propos de la conséquence de l'Affaire, ces deux écrivains partagent la même pensée : ils s'opposent à Jaurès tandis qu'ils font l'éloge de Georges Picquart et Joseph Reinach<sup>1080</sup>. Deuxièmement, Péguy observe que les études littéraires se sont transformées en histoire de la littérature, fruit du positivisme et de la philologie, c'est-à-dire qu'il conteste l'historicisme dans le domaine littéraire<sup>1081</sup>. Proust offre une variation à cette position : « je me rendais compte que le temps qui passe n'amène pas forcément le progrès dans les arts.<sup>1082</sup> » Aussi Gérard Genette a-t-il raison de citer Péguy ainsi que le Proust de *Contre Sainte-Beuve*, en résumant le déroulement de la querelle de la « nouvelle critique » dans les années 1950-1960<sup>1083</sup>. Ces attaques persistantes de Péguy montrent son intérêt pour la science historique. On sait qu'il a tenté de préparer, en 1908, une thèse intitulée *De la situation faite à l'histoire dans la philosophie générale du monde moderne* — dont Proust a sûrement lu des esquisses<sup>1084</sup> — pour faire carrière dans l'enseignement. En même temps, il a rédigé deux textes en parallèle critiquant les historiens positivistes, *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*<sup>1085</sup> et *Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*<sup>1086</sup>. Il y décrit la Muse de

<sup>1079</sup> Voir Daniel Halévy, *Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*, Paris, Grasset, 1941. Proust a dû lire ce livre dont la première édition est parue en 1918 chez Librairie Payot. Voir la lettre adressée à Halévy datée du 19 juillet 1919 (*Corr.*, t. XVIII, 1919).

<sup>1080</sup> « Proust, Bernard Lazare, Péguy et Romain Rolland », *art. cit.*, p. 566-568. (*Corr.*, t. III, p. 384-385, déjà cité). Pourtant, nous avons observé plus haut que Proust pensait au fond que Reinach manipule l'opinion publique (voir *CG*, I, p. 592-593).

<sup>1081</sup> À cet égard, nous renvoyons à *La Troisième République des lettres de Flaubert à Proust* d'Antoine Compagnon (*op. cit.*).

<sup>1082</sup> *TR*, p. 580.

<sup>1083</sup> « De texte à œuvre », in *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 7-12. Le critique écrit : « Les études universitaires, du moins en France, ne se sont guère que récemment, et encore assez faiblement, consacrées à ce type de recherche, centrées qu'elles sont restées après Lanson sur une approche essentiellement historique et philologique, d'esprit nettement positiviste et, comme Péguy le reproche déjà à Taine en lui attribuant la fameuse "méthode de la grande ceinture", d'attention volontiers... périphérique par rapport aux œuvres elles-mêmes. » (*Ibid.*, p. 8).

<sup>1084</sup> Daniel Halévy a envoyé à Proust deux *Cahiers de la Quinzaine* en lui demandant son adhésion. Anne Borel et Jean-Pierre Halévy pensent, en examinant des lettres proustiennes destinées à Halévy, que ces deux numéros sont : le onzième cahier de la huitième série paru le 3 février 1907 (*De la situation faite à l'histoire et à la sociologie* et *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne*) et le premier cahier de la neuvième partie paru le 6 octobre (*De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne devant les accidents de la gloire temporelle*). Voir *Correspondance avec Daniel Halévy*, *op. cit.*, p. 216.

l'histoire, la fille aînée de la mémoire, d'abord comme nourricière des autres Muses, ensuite sous la figure d'une vieille femme<sup>1087</sup>. Elle est un « porte-parole de l'humanité "temporelle"<sup>1088</sup> ».

En général, on peut faire la distinction entre le temps vécu par un être humain et le temps du monde sur le plan historique. Cependant, ni les progressistes ni Péguy ne séparent plus ces deux temporalités, même si leurs approches se heurtent. Dans la perspective du progressisme, on considère que l'humanité se développe en visant à une « croissance vers la maturité<sup>1089</sup> ». Cette conception consiste à trouver une analogie entre le sens de l'histoire et la vie des individus. À cet égard, Paul Ricœur observe que les progressistes comparent le développement de l'humanité au « déroulement de la vie individuelle, avec une enfance et un âge mûr, mais toutefois *sans vieillissement ni mort*<sup>1090</sup> ». Quant à Péguy, il lutte contre cette spéculation : si le sens de l'histoire est analogue à celui du développement de l'individu, comme ce dernier vieillit, l'humanité doit emprunter une voie en déclin :

**« Mais moi je sais qu'il y a le vieillissement. Le vieillissement de tout homme et le vieillissement de tout le monde. La durée réelle, mon ami, celle qui sera toujours nommée la durée bergsonienne, la durée organique, la durée de l'événement et de la réalité implique essentiellement le vieillissement. Le vieillissement y est incorporé au cœur même de l'organisme. Naître, grandir, vieillir, devenir et mourir, croître et décroître, c'est tout un [...] »<sup>1091</sup>**

Nous comprenons que Péguy considère que la vraie tâche de l'histoire consiste à montrer l'humanité sous l'angle organique du temps. Donc inévitablement pour lui, le temps historique doit être celui qui est vécu. En ce sens, dans l'époque moderne, Clio n'est plus qu'une vieille femme : « Je suis une pauvre vieille femme sans éternité<sup>1092</sup> ». Cette loi du temps n'est jamais révélée par l'histoire conçue sous l'optique progressiste.

D'ailleurs, cette spéculation conduit Péguy à défendre le temps passé. En concevant le sens de l'histoire sur le plan du progrès, l'historien progressiste considère le temps passé comme inférieur au temps présent. Péguy, lui, pense que c'est plutôt la société moderne qui est inférieure. Il démythifie le monde moderne, à la différence d'autres

<sup>1085</sup> *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, t. III, 1992, p. 997-1214.

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 594-783.

<sup>1087</sup> Voir Simone Fraisse, *Péguy et le monde antique, op. cit.*, deuxième partie, p. 117-166.

<sup>1088</sup> Simone Fraisse, *Péguy et le Moyen Âge*, Paris, Honore Champion, 1978, p. 59.

<sup>1089</sup> Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 365.

<sup>1090</sup> *Idem.* C'est nous qui soulignons.

<sup>1091</sup> *Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne, op. cit.*, p. 1034-1035.

<sup>1092</sup> *Ibid.*, p. 998.

écrivains au début du XXe siècle qui avaient tendance à mythifier la modernité. Sa critique envers les historiens de l'époque est ainsi liée à la critique de la société moderne fondée sur le capitalisme et l'industrialisme : la faute des progressistes réside dans la confusion entre le développement économique et l'évolution de l'humanité. Du fait qu'ils prétendent être capables de montrer visiblement le sens de l'histoire comme une courbe tracée sur un diagramme, tout comme une évolution économique, ils ne comprennent jamais ceci : l'espace temporel qui peut être représenté de cette façon manque d'« épaisseur », il est proche d'une surface *plane* plutôt que d'un « espace à quatre dimensions » — selon l'expression de Proust :

**« Ces malheureux supposent, mon ami, leur système suppose que le temps serait uniquement un temps pur, un temps géométrique, un temps spatial, une ligne absolue, infinie [...] une pure ligne pure, parfaitement continue, parfaitement homogène, au long de laquelle, comme au long d'un espalier temporellement infini, un progrès perpétuellement croissant s'inscrirait en une courbe perpétuellement montante. [...] [C'est] très précisément justement le temps de la caisse d'épargne [...] <sup>1093</sup> »**

En s'opposant à la conception du temps semblable à une ligne dans un espace (en réalité plutôt sur un plan), ici, Péguy montre que l'idée d'évolution linéaire du temps est liée au développement économique, comme si désormais l'histoire humaine était assimilée à l'histoire économique. L'activité des hommes se réduit ainsi à l'activité économique : c'est l'aliénation à l'époque moderne. Cette phrase de Péguy implique donc la critique de la société bourgeoise, dont le développement a été accéléré au XIXe siècle. C'est ainsi que les questions sur l'histoire le conduisent à la réflexion sociale.

Simultanément, Péguy démontre sa réflexion sur « l'instant » et « le présent » dans *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*. Dans l'optique progressiste selon laquelle l'humanité évolue vers un état plus développé, tous les événements deviennent homogènes et la singularité de chacun est anéantie <sup>1094</sup> ; quant au présent, n'étant plus qu'une étape du progrès, ce moment singulier est déterminé à devenir aussitôt « le passé récent », c'est-à-dire le moment dont on fait de l'histoire. Or, Péguy déclare : « Le présent n'est pas ce qui est historique sur une très mince épaisseur. C'est ce qui n'est pas historique du tout. » Il blâme ainsi l'historien déterministe matérialiste de considérer « le présent » comme « une simple date <sup>1095</sup> » dont on fait une composante d'une chronologie, et de négliger que « le présent » est une porte ouverte vers le futur.

D'un point de vue plus théorique, on peut dire que l'idée de Péguy forme une objection à la notion kantienne de temps, à savoir la détermination transcendantale du temps comme ordre ; car il va sans dire que schématiquement, Kant met en parallèle le temps et l'espace. La remarque de Paul Ricœur à propos des réflexions du philosophe allemand vaut bien d'être citée : « ces enseignements enrichissent notre notion du temps-succession sans jamais mettre en jeu le rapport d'un présent vécu avec le passé et

<sup>1093</sup> *Ibid.*, p. 1032

<sup>1094</sup> In *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, t. III, p. 1408.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 1409-1412.

le futur par la mémoire ou de l'attente <sup>1096</sup> ».

Marc Bloch et Lucien Febvre ont fondé les *Annales d'histoire économique et sociale* en 1929 (nous ne savons pas s'il connaissaient les idées de Péguy). Depuis, leur méthode, différente de celle des positivistes, a ouvert une perspective nouvelle en histoire, pourtant, Paul Ricœur observe l'incapacité de la science historique à montrer le passé tel qu'il était présent : « l'historien étant impliqué dans la connaissance historique, celle-ci ne peut se proposer la tâche impossible de ré-actualiser le passé <sup>1097</sup> ». Nous trouvons ici une coïncidence avec l'idée de Proust. Le narrateur de la *Recherche* souligne son scepticisme sur la valeur des cours d'histoire au lycée du fait qu'ils sont impuissants à établir le rapport entre le passé, le présent et le futur :

**« Et comme dans les nouveaux espaces, encore non parcourus, qui s'étendaient devant moi, il n'y aurait pas plus de traces de mon amour pour Albertine qu'il n'y en avait eu dans les temps perdus que je venais de traverser, de mon amour pour ma grand-mère, offrant une succession de périodes sous lesquelles, après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente ne subsistait plus dans celle qui la suivait, ma vie m'apparut comme quelque chose de si dépourvu du support d'un moi individuel identique et permanent, quelque chose d'aussi inutile dans l'avenir que long dans le passé, quelque chose que la mort pourrait aussi bien terminer ici où là, sans nullement le conclure, que ces cours d'histoire de France qu'en rhétorique on arrête indifféremment, selon la fantaisie des programmes ou des professeurs, à la Révolution de 1830, à celle de 1848, ou à la fin du Second Empire. <sup>1098</sup> »**

Il est très significatif que le narrateur mette en parallèle la vie d'un homme et l'histoire. Si un individu n'est pas capable d'associer le présent qu'il vit à son passé et son avenir, sa vie est privée de sens. Cette rupture entre les périodes successives de la vie apporte une crise d'identité. De même, si l'histoire ne propose pas un lien entre le passé, le présent et le futur, elle n'est qu'une accumulation de faits historiques et n'est pas susceptible de montrer l'essentiel du temps vécu par les êtres humains depuis leur apparition, et ainsi l'humanité est dénuée de sens.

Il nous semble que, si une sorte de traditionalisme est présent chez Proust comme chez Péguy — ce qui dérange beaucoup de lecteurs —, c'est en raison de cette observation. Nous avons vu que Péguy n'avait aucune confiance dans la science historique ni dans la sociologie, malgré sa prédilection pour Michelet. Irrité par les historiens universitaires qui vouaient une confiance sans limites au progrès, il s'est battu contre cette idée, notamment à partir de 1904. Comme l'Affaire, cette année 1904 marque une étape dans la réflexion de Péguy, en particulier du point de vue politique. D'une part, la crise marocaine entre la France et l'Allemagne a suscité chez lui un élan de patriotisme, mais dépourvu de militantisme. D'autre part, le projet de loi portant sur la séparation de l'Église et de l'État, qui sera voté en 1905, a bouleversé la société française. Cela lui a

<sup>1096</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. III, p. 92-93.

<sup>1097</sup> *Ibid.*, t. I, p. 175.

<sup>1098</sup> *AD, II, p. 173-174.*

donné l'occasion de méditer sur la rupture entre la tradition chrétienne et la société moderne. En conséquence de cela, il s'est replié, non sur le catholicisme de son époque (il était anticlérical<sup>1099</sup>) mais sur le christianisme qui prévalait au Moyen Âge<sup>1100</sup>. Nous trouvons chez Proust un protagoniste comparable dans le choix religieux (bien que sa motivation soit complètement différente) : Charlus<sup>1101</sup>.

Or, depuis l'affaire Dreyfus, des intellectuels français ont plus ou moins adopté une démarche semblable. Dans le milieu intellectuel, le problème de la rupture avec la tradition (catholique) a été un grand sujet de discussion. Proust y fut impliqué d'autant plus qu'il a des amis « avancés » comme George de Lauris. Julia Kristeva observe, en citant « La Mort des Cathédrales : une conséquence du projet Briand sur la séparation<sup>1102</sup> », l'article publié dans *Le Figaro* du 16 août 1904, que la position prise par Proust vis-à-vis du mouvement de séparation de l'Église et de l'État est assez proche de celle de Péguy : « Proust [...] semble tout compte fait plus proche de Bernard Lazare et même de Charles Péguy qu'il critique, que Romain Rolland.<sup>1103</sup> » En effet, la lecture attentive d'une esquisse de la *Recherche* nous permet de trouver une allusion assez positive à Péguy à ce sujet (il s'agit ici de la réhabilitation de Bergotte) :

**« Mais quand un peu plus tard, ayant loyalement suivi les efforts des deux grands écrivains qui sortirent de cette école qui méprisait Bergotte, et qu'elle salua avec raison comme les maîtres du temps présent, je les vis peu à peu, sans certes avoir jamais lu Bergotte, tenter de faire, en moins bien, tout ce qu'il avait fait, et non seulement dans le dessein général de leur œuvre, mais dans les détails particuliers, latéraux où la ressemblance était confondante, je ne pus m'empêcher de ressentir ‹ un › inexprimable plaisir.<sup>1104</sup> »**

<sup>1099</sup> Péguy écrit : « La métaphysique des curés mon Dieu, c'était précisément la théologie et ainsi la métaphysique qu'il y a dans le catéchisme. / *Nos maîtres et nos curés*, ce serait un assez bon titre pour un roman. Nos maîtres laïques avaient un certain enseignement, une certaine métaphysique [...] Nous ne croyons plus un mot de ce que nous enseignaient nos maîtres laïques, et toute la métaphysique qui était dessous eux est pour nous moins qu'une cendre vaine. Nous ne croyons pas seulement, nous sommes intégralement nourris de ce que nous enseignaient les curés, de ce qu'il y a dans le catéchisme. Or nos maîtres ont gardé tout notre cœur et ils ont notre entière confiance. Et malheureusement nous ne pouvons pas dire que nos vieux curés aient absolument tout notre cœur ni qu'ils aient jamais eu notre confiance. » (*L'argent*, in *Œuvres en prose complètes*, op. cit., p. 806-807). Et ailleurs : « Si M. Langlois savait un mot d'histoire il saurait que depuis que le monde est monde des catholiques n'ont jamais soutenu leurs hommes. » (*Ibid.*, p. 833).

<sup>1100</sup> Cf. Yves Vadé, *Péguy et le monde moderne* (Paris, L'amitié Charles Péguy, 1965). Aussi Simone Fraisse, *Péguy et le Moyen Âge* (op. cit.) et *Péguy et le monde antique* (op. cit.).

<sup>1101</sup> *SG*, II, III, p. 427-428. Le texte est déjà cité.

<sup>1102</sup> Il a été partiellement repris en 1919 dans *Pastiches et mélange*. On retrouve des passages supprimés lors de la publication de ce recueil dans *Contre Sainte-Beuve* (p. 141-149). Jean-Yves Tadié note que la rédaction de cet article est un « rare retour, depuis l'affaire Dreyfus, à la politique » (*Marcel Proust*, op. cit., p. 527).

<sup>1103</sup> *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, op. cit., p. 182.

<sup>1104</sup> *TR*, *Esquisse LXV*, p. 961.

Le commentateur de la *Pléiade* avance à propos des « deux écrivains » l'hypothèse suivante : l'un serait Francis Jammes, l'autre Péguy<sup>1105</sup>. Sans doute, d'autant plus que le romancier écrit, dans une autre version de cette esquisse : « du mouvement [de ceux qui méprisaient Bergotte] commençait à sortir une *admirable école néo-catholique* qui comptait deux grands poètes.<sup>1106</sup> » Pourtant, nous ne pouvons croire sans réserve ce que Proust manifeste dans « La Mort des cathédrales », car il montre son mécontentement à Georges de Lauris dans une lettre écrite en septembre 1904 :

**« Je ne vous ai pas envoyé l'article du Figaro parce que je le trouve très mauvais. [...] Et comme je ne savais pas [la parution de l'article], je ne l'ai pas corrigé et il y a à peu près trois fautes par ligne. D'ailleurs même exact je le trouverai encore détestable. Des gens très intelligents m'écrivent qu'ils en ont été profondément touchés<sup>1107</sup> je me demande comment ce qui n'a pas touché l'auteur peut toucher le lecteur ? Tout cet article est ingénieux et n'est pas vrai. Et il est surchargé de fausse poésie. Il y a deux phrases que je trouve jolies mais elles n'ont plus aucun sens imprimées tout de travers.<sup>1108</sup> »**

Même si l'on considérait le fait que Georges de Lauris, le destinataire de la lettre, est plutôt anticlérical, on ne pourrait négliger ce qu'il écrit ici d'autant plus que, lorsque Proust reprend cet article pour *Mélanges*, il note : « Cette étude est bien médiocre<sup>1109</sup> ». Après la victoire sur l'Allemagne, le nationalisme l'emporte plus qu'en 1904 au point que Daniel Halévy, nous l'avons vu, signe un manifeste politico-littéraire avec Maurras. Dans ce contexte historique, il écrit :

**« Quand je parlai de la mort des Cathédrales, je craignis que la France fût transformée en une grève où de géantes conques ciselées sembleraient échouées, vidées de la vie qui les habita et n'apportant même plus à l'oreille qui se pencherait sur elles la vague rumeur d'autrefois, simples pièces de musée, glacées elles-mêmes.<sup>1110</sup> »**

L'objectif de l'article n'est ni religieux ni politique. Il vise à conserver le souvenir de la prière des croyants d'autrefois, dont une cathédrale constitue le témoignage.

Malgré cela, on est obligé d'embrasser la thèse de Proust qui défend un catholicisme de façon définitive. Proust, rappelons-le, démontre au même Georges de Lauris son opposition aux lois anticléricales de Combes pour lesquelles ce dernier manifeste son approbation dans une autre lettre, partiellement citée plus haut. D'une part, Proust pense

<sup>1105</sup> TR, p. 1464, note 2 de la page 960.

<sup>1106</sup> « Cahiers 58 et 57 », in *La Matinée chez la princesse de Guermantes. Cahiers du Temps retrouvé, op. cit.*, p. 333. C'est nous qui soulignons. La phrase se retrouve dans l'*Esquisse LXV* (TR, p. 960).

<sup>1107</sup> **Il s'agit de Barrès. C'est l'écrivain qui souligne.**

<sup>1108</sup> **Corr., t. IV, p. 261.**

<sup>1109</sup> CSB, p. 142.

<sup>1110</sup> *Idem.*

que les politiques anticléricales, quoiqu'elles se développent du fait que la plupart des cléricaux ont été anti-dreyfusards, aggraveraient la haine entre les Français, déjà augmentée par l'Affaire ; d'autre part, l'église et son spiritualisme restent toujours vivants, par exemple, dans le clocher d'un petit village comme Illiers qui prend son élan vers le ciel ; enfin, la culture française est nourrie par le christianisme, même de nos jours. La littérature par exemple est toujours sous l'influence chrétienne, ou même plus qu'on ne l'imaginait au Siècle des Lumières. Qu'on ferme les écoles congréganistes ou non, l'esprit catholique existera toujours <sup>1111</sup>.

Néanmoins, comme Proust le répète dans cette missive, la question anticléricale n'est pas simple. Dans son roman, il démontre son caractère complexe : Françoise est contre les lois de Combes, la mère d'Andrée <sup>1112</sup> aussi, mais leur position n'est pas la même : alors que la première est simplement une dévote qui pleure en pensant au destin que les religieuses suivront après l'application des lois, la seconde est infectée « de conservatisme, de réaction et de cléricisme <sup>1113</sup> » comme Denys Cochin, l'adversaire de Combes. Proust sait finalement que la croyance diminue au moins dans un certain milieu (plus précisément chez les conservateurs) — selon lui, « les grands électeurs du catholicisme (Barrès etc.) ne sont pas croyants. <sup>1114</sup> » La colère de la mère d'Andrée causée par l'anticléricisme n'a rien à voir avec la croyance. Ce dont Proust est désolé, c'est que « [les] morts ne gouvernent plus les vivants. Et les vivants, oublieux, cessent de remplir les vœux des morts. <sup>1115</sup> » C'est ainsi qu'il écrit avec pourtant un peu d'ironie à Georges de Lauris, au sujet de l'article « La Mort des cathédrales » :

**« Ce sont les vilains dévots ceux qui sont incapables d'esthétique, les vrais, les derniers catholiques ceux qui disparaîtront un jour, les pithécantropes de Java qu'on envoie des savants examiner dans leur forêt et rapporter pendant qu'il y en a encore au Jardin des Plantes, qu'il est passionnant et mélancolique de voir se livrer naïvement à leurs ébats caractéristiques dans ces édifices mystérieux où ils trempent les doigts dans des bénitiers et qui ont eux-mêmes la forme de**

<sup>1111</sup> « [Le Catholicisme] grandit en se transformant et depuis le 18<sup>e</sup> siècle où il paraissait le refuge des Ignorantins il a pris, même sur ceux qui devaient le combattre et le nier, une influence que n'aurait pu prévoir le siècle précédent. Même au point de vue de l'antichristianisme, de Voltaire à Renan le chemin parcouru (parcours dans le sens du Catholicisme) est immense. Renan est bien encore un antichrétien mais christianisé [...]. Le siècle de Carlyle, de Ruskin, de Tolstoï, même fût-il le siècle d'Hugo, fût-il le siècle de Renan [...] n'est pas un siècle antireligieux. Baudelaire lui-même tient à l'Église, au moins par le sacrilège. Mais en tous cas cette question n'a rien à voir avec celle des Écoles chrétiennes. D'abord parce qu'on ne tuera pas l'esprit chrétien en fermant des écoles chrétiennes, et que s'il doit mourir, il mourra même sous une théocratie. Ensuite parce que l'esprit chrétien, et même le dogme catholique n'a rien [à voir] avec l'esprit de parti que nous voulons détruire (et que nous copions). » (*Corr.*, t. III, p. 381-386.)

<sup>1112</sup> Albertine en témoigne : « [...] la salle de la Mairie d'où on a enlevé le Christ, la mère d'Andrée tomberait en apoplexie si nous y allions. » (*JF*, II, p. 237).

<sup>1113</sup> *Corr.*, t. III, p. 386, lettre adressée à Georges de Lauris.

<sup>1114</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>1115</sup> « La Mort des cathédrales », in *CSB*, p. 149.

***l'instrument de supplice de celui qu'ils pleurent, qu'ils implorent et qu'ils glorifient.*** <sup>1116</sup> »

La prière des dévots (celle de Françoise par exemple), touche Proust plus que l'étude des spécialistes de l'architecture médiévale, de même, Péguy ne peut s'empêcher de penser aux paroissiens morts. Notons d'ailleurs que Proust met en rapport « les vrais, les derniers catholiques » avec les « pithécantropes de Java ». En effet, « les vrais, les derniers catholiques » sont des fossiles vivants. Ceux qui sont liés au vieux monde risquent de disparaître. La société de Combray ne représente-t-elle pas ce vieux monde ?

Qu'est-ce qui remplace les vieilles valeurs (chrétiennes) ? Comme Péguy, Proust répond en désignant l'argent. Pourtant, l'analyse de Proust est plus fine, comme nous l'avons vu. Dans ce monde bourgeois, tout individu vise à être bourgeois, c'est-à-dire devient plus ou moins arriviste, comme Morel qui désire faire carrière dans le monde musical et comme le « lift » de l'hôtel de Balbec qui s'habille comme ses clients <sup>1117</sup>. Pour être arriviste, il faut quitter son pays et abandonner son origine, selon Proust. C'est pourquoi Morel a peur que le métier de son père ne soit dévoilé par le narrateur auprès de Charlus. Le snobisme joue un rôle dans l'arrivisme. Gilberte aussi, adoptée par Forcheville et en proie au snobisme mondain, essaie de cacher le nom de son père, Swann. Qui peut rivaliser avec les bourgeois en prolifération ? Les aristocrates ? Non, leur univers est déjà envahi par les bourgeois. Par ailleurs, ce monde industriel ne cesse d'engendrer des nouveautés. Odette trouve Swann démodé parce qu'il habite quai d'Orléans. Après le mariage, ils s'installeront symboliquement dans le 16<sup>e</sup> arrondissement, le nouveau quartier bourgeois. Effacer les traces du passé est ainsi le slogan de ce monde. C'est justement l'avènement d'Hausmann : détruire le vieux Paris pour qu'on puisse y superposer un autre Paris, moderne, propre et sécurisé. La société parisienne décrite dans la *Recherche* a pour cadre cette nouvelle capitale construite par le préfet. La description de Balbec aussi doit être interprétée dans ce contexte historique. Le roman proustien se présente dès lors comme un panorama du nouveau monde, bourgeois et industriel, oublieux du passé, et pris dans un perpétuel mouvement qu'on appelle progrès. On est loin de la communauté de Combray, même de celle de Doncières, où le temps historique s'arrête.

## **Benjamin, traducteur de Proust et lecteur de Péguy**

---

Cette privation de lien temporel, observée par Péguy et Proust, peut prendre la forme d'une aliénation des hommes modernes : si le lien noué entre le passé et le présent est rompu, le lien entre l'individu et la société est brisé. Cela amène d'ailleurs la rupture entre le temps individuel et le temps collectif. C'est Walter Benjamin qui reconnaît ce problème chez Proust.

<sup>1116</sup> *Corr.*, t. IV, p. 261-262

<sup>1117</sup> Chez Péguy, ce sont des universitaires ambitieux et mariés avec des filles bourgeoises qui remplacent Morel (Voir *Œuvres en prose complètes*, op. cit., t. II, p. 678-679 et p. 1465, la note de Robert Burac. Également voir *Correspondance avec Daniel Halévy*, op. cit., p. 223, la note 50).

Benjamin a en réalité aussi été un lecteur de Péguy. À cet égard, Daniel Bensaïd cite deux lettres que Benjamin a adressées à Scholem ; il écrit à ce dernier qu'il a trouvé une parenté entre son idée et celle de l'écrivain français<sup>1118</sup>. Jean Chesneaux<sup>1119</sup> lui aussi dégage une certaine coïncidence entre Péguy et Benjamin : ils reprochent à l'époque sa confiance absolue dans le progrès (c'est-à-dire le développement linéaire de l'histoire), autant que son positivisme, car selon cette conception, le temps devient « homogène et vide<sup>1120</sup> » et le temps critique où se passe l'événement perd sa singularité. Essayons de résumer l'idée anti-positiviste du penseur allemand (cette idée très complexe suscite des interprétations différentes chez des philosophes) : l'historien positiviste qui se fonde sur l'historicisme et l'idée de progrès ne peut montrer qu'« un temps homogène et vide<sup>1121</sup> ». Benjamin précise : « l'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire<sup>1122</sup> ». Aux yeux de Benjamin, le vrai historien, qu'il nomme « historien matérialiste<sup>1123</sup> », tente de démolir cette doctrine :

**« Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir “comment les choses se sont réellement passées”. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. [...] Le don d'attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance n'appartient qu'à l'historiographe intimement persuadé que, si l'ennemi triomphe, même les morts ne seront pas en sûreté. <sup>1124</sup> »**

Comme Péguy, en considérant le passé, qui fut le présent, « l'instant du danger », comme une porte ouverte vers le futur, Benjamin se demande comment le sauver de l'oubli où il a été rejeté en faveur de l'histoire progressiste. Il conclut en évoquant la théologie hébraïque :

**« On sait qu'il était interdit aux Juifs de sonder l'avenir. La Torah et la prière, en revanche, leur enseignaient la commémoration. [...] Mais l'avenir ne devenait pas pour autant, aux yeux des Juifs, un temps homogène et vide. Car en lui, chaque seconde était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer. <sup>1125</sup> »**

Benjamin a été un traducteur de la *Recherche* aussi bien qu'un lecteur de Péguy, il a laissé une étude sur Proust. Il nous semble d'ailleurs que la lecture de l'œuvre

<sup>1118</sup> Walter Benjamin. *Sentinelle messianique*. Paris, Librairie Plon, 1990, p. 75.

<sup>1119</sup> « Walter Benjamin et Charles Péguy : deux pensées critiques de la temporalité », in *Habiter le temps*, Paris, Bayard Éditions, 1996, p. 173-184. En montrant la proximité entre l'idée de Péguy et celle de Benjamin, le sociologue souligne : « Benjamin connaissait et estimait Péguy. Il a pu trouver chez lui de fécondes références. » (*Ibid.*, p. 174).

<sup>1120</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 441.

<sup>1121</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>1122</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>1123</sup> *Ibid.*, p. 429.

<sup>1124</sup> *Ibid.*, p. 431.

<sup>1125</sup> *Ibid.*, p. 443.

proustienne lui permet d'approfondir sa compréhension de Baudelaire <sup>1126</sup>. « Sur quelques thèmes baudelairiens » a pour interrogation initiale de savoir pourquoi la poésie lyrique n'a plus de succès à l'époque industrielle. Benjamin constate : « le public est devenu de plus en plus réticent à l'égard de la poésie lyrique que lui transmet le passé. <sup>1127</sup> ». Ainsi, aux yeux du penseur, le déficit baudelairien consiste à tenter de communiquer avec ce public, incapable de lire des poèmes <sup>1128</sup>. Pour commencer son analyse, Benjamin met en parallèle Bergson et Proust : alors que le philosophe, dans *Matière et Mémoire*, médite sur le problème de l'expérience et de la mémoire dans une dimension métaphysique, le romancier aborde le même sujet « dans les conditions de la société actuelle <sup>1129</sup> » tout en introduisant un nouvel élément. Marie-Cécile Dufour-EI Maleh considère que Benjamin a appris de l'œuvre proustienne comment « définir en un sens historique le caractère spécifique de la mémoire <sup>1130</sup> ». Nous tenterons ici d'approfondir l'analyse de ce que Benjamin écrit sur ce rapport entre la mémoire et l'époque moderne dans « Sur quelques thèmes baudelairiens », car il nous semble que cette problématique se retrouve dans l'idée de l'histoire selon Proust.

Benjamin considère que « l'expérience appartient à l'ordre de la tradition, dans la vie collective comme dans la vie privée » Car : « [elle] se constitue moins de données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de données accumulées, souvent inconscientes, qui se rassemblent en elle. » Pourtant, à notre époque industrielle, l'expérience devient « inhospitalière et aveuglante » parce qu'elle « se manifeste dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation ». Par conséquent, elle doit être complétée par une autre expérience « comme une image persistante pour ainsi dire spontanée ». La réflexion de Bergson porte sur cette seconde expérience, « spontanée », et le philosophe se refuse à examiner la première expérience, « aveuglante », parce qu'il néglige « l'historicité de la mémoire » ou la « détermination historique de l'expérience. <sup>1131</sup> » De ce fait, il se montre plus optimiste que Proust :

**« [Bergson] ne manque pas de souligner l'opposition entre la vie active et cette**

<sup>1126</sup> Benjamin écrit : « Proust était un incomparable lecteur des *Fleurs du mal* ; car il y devinait à l'œuvre une entreprise apparentée à la sienne. On n'est pas familiarisé avec Baudelaire sans connaître en même temps l'expérience que Proust avait de lui. » (« Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres*, op. cit., t. III, p. 370). Par ailleurs, Robert Kahn a démontré que la lecture de l'œuvre proustienne fut essentielle pour que Benjamin puisse élaborer « Sur le concept d'histoire » (*Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, op. cit., p. 179-185).

<sup>1127</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres*, op. cit., t. III, p. 330.

<sup>1128</sup> *Ibid.*, p. 329. Benjamin cite un vers de Baudelaire : « Hypocrite lecteur — mon semblable, mon frère ! » (« Au lecteur », *Œuvres complètes*, op. cit., t. I, 1975, p. 6).

<sup>1129</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », op. cit., p. 332.

<sup>1130</sup> « Expérience du temps et langage. L'enseignement de Proust », in *Angelus novus. Essai sur l'œuvre de Walter Benjamin*, Bruxelles, Éditions OUSIA, 1990, p. 204.

<sup>1131</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », op. cit., p. 331-332.

**vie contemplative particulière à laquelle on accède grâce à la mémoire. Mais Bergson suggère que l'adoption d'une attitude contemplative, permettant l'intuition du courant vital, serait affaire de libre choix.**<sup>1132</sup> »

L'idée de Proust est différente, car il sait ceci : « il faut de moins en moins escompter que [l'expérience] puisse s'instaurer par des voies naturelles<sup>1133</sup> ». D'autant plus que « les chances diminuent de voir les événements extérieurs s'assimiler à son expérience.<sup>1134</sup> » Autrement dit, les hommes modernes sont incapables de considérer l'expérience des autres comme une source de leçon ou de sentiment, par exemple. C'est pourquoi la poésie lyrique, de même que l'épopée, est de moins en moins reçue par le public.

En s'attachant à la même problématique, dans « Le Conteur », Benjamin a développé une thèse selon laquelle, si le XIXe siècle a enterré le « récit » raconté — le conte et l'épopée entre autres —, c'est que « la faculté d'échanger des expériences<sup>1135</sup> » s'affaiblit. En revanche, le « roman », genre engendré avec *Don Quichotte* il y a des siècles, a remplacé radicalement, durant ce siècle caractérisé par la révolution industrielle, le « récit » raconté, sous l'influence d'une sorte d'individualisme de l'âme. Le genre du roman se développe avec la solitude dans laquelle l'époque moderne oblige le romancier à s'enfermer<sup>1136</sup>.

D'ailleurs, cette solitude du romancier force le lecteur à lire dans un état d'esprit identique :

**« Celui qui écoute une histoire se trouve en compagnie du conteur ; même celui qui la lit partage cette compagnie. Le lecteur de roman, lui, est solitaire. Il l'est plus que tout autre lecteur. [...] Dans cette solitude, le lecteur de roman s'empare plus jalousement que personne de la matière qui lui est offerte. Il est prêt à se l'approprier tout entière et en quelque sorte à l'engloutir.**<sup>1137</sup> »

La lecture d'un roman ne permet pas d'« échanger des expériences » comme l'écoute ou la lecture d'un « récit ».

<sup>1132</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>1133</sup> *Idem.*

<sup>1134</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>1135</sup> *Œuvres, op. cit.*, t. III, p. 115.

<sup>1136</sup> « Le roman se distingue de toutes les autres formes de prose littéraire — des contes, des légendes et même des nouvelles — en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale, et n'y conduit pas davantage. [...] Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant. » (*Ibid.*, p. 120-121).

<sup>1137</sup> *Ibid.*, p. 138.

Pourtant, le genre romanesque est maintenant mis en crise par le langage journalistique <sup>1138</sup>. Il va sans dire que celui-ci aggrave le destin du « récit ». Benjamin démontre dans « Le Conteur » comment le journal détruit « la faculté d'échanger des expériences », comme dans « Sur quelques thèmes baudelairiens » : l'article de journal s'applique à rapporter les « informations », par conséquent, il est incapable de transmettre une expérience aux lecteurs. Cette analyse nous intéresse d'autant plus que Proust écrit des pastiches du style journalistique dans la *Recherche*. Pourtant, ce qui importe ici, c'est que Proust se présente pour Benjamin comme le dernier conteur — non le dernier romancier — dans le sens authentique du terme. Après avoir connu la chute du « récit » remplacé par le « roman », Proust tâche à nouveau de « raconter » l'expérience qui est inévitablement celle du narrateur lui-même, puisque l'individualisme de l'âme empêche le romancier de raconter l'expérience de quelqu'un d'autre <sup>1139</sup>. Il est donc naturel que l'interprétation de Benjamin concernant l'œuvre proustienne porte sur l'incorporation de l'expérience par la mémoire (remémoration) dans les conditions modernes où l'expérience que le romancier tâche d'incorporer ne peut être que celle du narrateur, purement individuelle. Il a fallu ainsi à Proust dresser un « inventaire du "particulier", homme privé à maints égards coupé du monde » : « Là où domine l'expérience au sens strict, *on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif.* <sup>1140</sup> » Benjamin note ensuite :

**« Les cultes avec leurs cérémonies et leurs fêtes — absentes, apparemment, de l'univers proustien — opéraient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelée. Elles provoquaient la remémoration à certains moments déterminés et lui donnaient ainsi l'occasion de se reproduire tout au long d'une vie. La mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessent par là de s'exclure mutuellement. <sup>1141</sup> »**

De nos jours, la perte des cultes traditionnels rend impossible cette fusion entre la mémoire individuelle et la mémoire collective par laquelle la réminiscence a constamment été possible dans une société traditionnelle. C'est pourquoi Proust remplace la mémoire pure de Bergson, qui est plutôt proche de la mémoire volontaire pour lui, par la mémoire involontaire, qui dépend du hasard. C'est-à-dire que, si l'on peut être le maître de son

<sup>1138</sup> Malheureusement, Benjamin ne développe pas ici cette crise du roman. Pourtant, nous en sommes témoins en vivant l'époque médiatique plus que jamais.

<sup>1139</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, P. 335. À en croire la traduction française, Benjamin écrit ici : « Dès le début [Proust] se heurtait à une tâche élémentaire : raconter sa propre enfance. » En dépit de ce qu'écrit Robert Kahn, il nous semble que Benjamin commet ici une confusion entre l'auteur Proust et le narrateur du roman. Voir Robert Kahn, *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 71-84.

<sup>1140</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, t. III, p. 335. C'est nous qui soulignons. Benjamin notera plus loin : « Chez Proust, le rétrécissement de l'expérience s'annonce par la réalisation intégrale de l'intention ultime. Tout son art se manifeste dans sa manière incidente, toute sa loyauté dans sa manière constante de rappeler à son lecteur que la rédemption est son affaire privée. » (*Ibid.*, p. 378, note 1 de l'auteur). Rappelons que la Venise proustienne se présente comme un endroit où le passé individuel et le passé collectif sont reliés.

<sup>1141</sup> *Ibid.*, p. 335-336.

expérience à l'époque moderne, c'est uniquement par cette mémoire hasardeuse<sup>1142</sup>.

Robert Kahn remarque que Benjamin adresse ici une critique à Proust :

**« [...] le tort de Proust est de se cantonner à l'isolement de l'individu, alors que son traducteur pense que le temps du cérémonial, de la fête, pourrait permettre de lever l'antinomie entre l'individu et la collectivité. <sup>1143</sup> »**

Quant à nous, notons les deux points suivants : premièrement, les fêtes et les cérémonies ne sont pas absentes de la *Recherche*, bien au contraire, « Combray II » en contient ; deuxièmement, nous le verrons par la suite, des événements collectifs remplissent cette fonction mnémonique des fêtes et des cérémonies ; troisièmement, « Un amour de Swann » ne raconte pas une expérience du narrateur mais une expérience de Swann que d'autres lui ont racontée. Dans ce contexte, il est intéressant de remarquer qu'à la fin de « Combray II », dans une seule phrase, le narrateur met sur le même plan ces trois choses : le drame de couchage (le sujet de « Combray I »), le Combray ressuscité par la saveur d'un morceau de madeleine (« Combray II ») et l'histoire de Swann restituée par le narrateur<sup>1144</sup>. Et il les classe dans la catégorie des résurrections mnémoniques réussies. Le narrateur conclut la phrase ainsi : « on ignore le biais par lequel cette impossibilité [de la réminiscence] a été tournée. <sup>1145</sup> » Ce « biais » est évidemment constitué de « tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres <sup>1146</sup> », dans lesquels les souvenirs de ce qu'on lui a raconté au sujet d'une autre personne sont compris (on est tenté de dire que le seuil

<sup>1142</sup> *Ibid.*, p. 331-334. Ensuite, Benjamin illustre cette difficulté d'assimiler l'expérience extérieure à l'expérience intérieure en analysant le caractère de l'article de journal : « Si la presse avait eu pour dessein de permettre au lecteur d'incorporer à sa propre expérience les informations qu'elle lui fournit, elle ne parviendrait pas à ses fins. Mais c'est tout le contraire qu'elle veut, et qu'elle obtient. Son propos est de présenter les événements de telle sorte qu'ils ne puissent pénétrer dans le domaine où ils concerneraient l'expérience du lecteur. Les principes de l'information journalistique (nouveau, brièveté, clarté et surtout absence de corrélation entre les nouvelles prises une à une) contribuent à cet effet [...]. La cloison étanche dressée entre l'information et l'expérience tient également à ce que l'information n'est pas non plus intégrée à la "tradition". Les journaux ont d'importants tirages. Aucun lecteur n'accède aussi facilement à des faits qu'un autre accepterait de "se faire raconter" par lui. — Du point de vue historique, il y a concurrence entre les diverses formes de transmission des nouvelles. [...] À la différence de l'information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement ; il l'incorpore à la vie même de celui qui raconte, pour le transmettre, comme sa propre expérience, à ceux qui écoutent. » (*Ibid.*, p. 334-335). Proust est aussi sensible à cette différence entre le journal et le récit. En pastichant le carnet du *Gaulois*, il décrit comment la mort d'un bourgeois (ici celle de Swann), est annoncée dans le journal. Le narrateur conclut : « si l'on n'est pas "quelqu'un", l'absence de titre connu rend plus rapide encore la décomposition de la mort. » Pourtant, Swann sera ressuscité dès que le narrateur en « fait le héros d'un de ses romans » (*Pr.*, p. 704-705).

<sup>1143</sup> *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin, cit. op., p. 197.*

<sup>1144</sup> « C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été plus récemment rendue par la saveur [...] d'une tasse de thé, et par association de souvenirs à ce que, bien des années après avoir quitté cette ville, j'avais appris, au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance [...] » (*CS, I, II*, p. 183-184).

<sup>1145</sup> *CS, I, II*, p. 184.

<sup>1146</sup> *Idem.*

entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire n'est pas si clairement tracé, il faudrait même se demander si elles ne sont pas nouées). Il est vrai que le narrateur proustien « se cantonne à l'isolement de l'individu », mais, lorsque cet isolement donne la chance d'associer des souvenirs, qui sont des données pour la mémoire, dans cet univers d'isolement, les histoires de plusieurs personnes résonnent entre elles. L'égoïsme parvient à incorporer la collectivité dans l'individualité. L'individualisme proustien établit paradoxalement un lien entre moi et les autres et organise une sorte de liturgie qui commémore ce lien. Cette résonance liturgique se condense dans le « Bal de têtes ». Le livre proustien constitue ce champ magnétique dont le pôle est le narrateur et où l'on se réunit pour célébrer cette commémoration :

**« Nous ne pourrions pas raconter nos rapports avec un être que nous avons même peu connu, sans faire succéder les sites les plus différents de notre vie. Ainsi chaque individu — et j'étais moi-même un de ces individus — mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi. <sup>1147</sup> »**

Or, en lisant des « fiches » de Benjamin, dont on ne sait si ce sont des notes préparatoires ou des manuscrits des *Passages*, Robert Kahn écrit que le penseur allemand essaie de transporter la mémoire involontaire proustienne dans une dimension collective <sup>1148</sup>. Pourtant, il nous semble que Proust tente cette transposition et que Benjamin y est sensible. Or, l'analyse du critique nous aide à réfléchir sur la corrélation entre le roman proustien et la société qui est le cadre du récit. La mémoire involontaire qui se présente pour Benjamin comme « non-encore-conscient » — parce que les souvenirs qu'on ne peut se rappeler que dans la mémoire involontaire résident en réalité dans l'oubli, le sommeil de la mémoire, c'est-à-dire qu'ils restent dans quelque chose de proche de l'inconscient freudien — peut prendre une dimension collective. Car chaque époque passée a eu son rêve <sup>1149</sup> : le XIXe siècle a rêvé d'une « utopie du règne de la marchandise » ; Napoléon Ier a rêvé de construire la ville la plus belle possible dans l'Ouest de Paris. Ces rêves ont laissé des traces, comme les passages et l'Arc de Triomphe. La tâche de l'historien consiste à interpréter ces « images-rêveries d'une époque » qui restent « non-encore-conscientes », pour raconter les expériences, dans le sens benjaminien du terme, d'une époque <sup>1150</sup>. Dans ce contexte, Proust « incarne la dernière figure » du conteur « dans une époque, "l'apogée du capitalisme" qui vise à la liquidation de l'expérience » :

<sup>1147</sup> TR, p. 608.

<sup>1148</sup> Dufour-El Maleh note de son côté : « sauver la tradition qui rendait possible cette incorporation de l'expérience collective à l'expérience personnelle — ce qui précisément la faisait vivre comme tradition —, c'est tenter de retrouver un peu de cette expérience en fouillant dans les poubelles de l'histoire pour y retrouver les objets négligés, abandonnés par elle et par là préservés, sauvés du collimateur universel que constitue le souvenir volontaire — ici l'histoire. » (« Expérience du temps et langage. L'enseignement de Proust », *op. cit.*, p. 204).

<sup>1149</sup> Rappelons que Benjamin considère les positivistes comme incapables d'« attiser dans le passé l'étincelle de l'espérance » (« Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 431, déjà cité).

**« L'œuvre renvoie à la totalité du XIXe siècle et elle annonce les innovations du XXe siècle. [...] La théorie proustienne de la "mémoire involontaire" est transposable, par le biais de "l'image dialectique", à la collectivité toute entière.**

1151 »

En effet, Benjamin écrit dans « L'image proustienne » :

**« [...] si cette manière chaste, je veux dire madrée et frivole, de communiquer au premier venu ce qu'on a de plus propre n'appartient pas seulement à des personnes, mais à des époques, pour le XIXe siècle ce n'est ni Zola ni Anatole France, c'est le jeune Proust [...] l'éperdu salonnard qui du temps vieilli [...] saisit à la volée les plus stupéfiantes confidences. Proust est le premier qui du XIXe siècle ait fait un sujet possible pour un mémorialiste. Ce qui était avant lui une période dépourvue de tensions est devenu un champ de forces où d'autres auteurs, après lui, feront naître les courants les plus divers. <sup>1152</sup> »**

Benjamin considère que les expériences du XIXe siècle (non du XXe siècle) sont relatées dans la *Recherche*, ainsi, Proust a transformé ce siècle en une période passée qui vaut d'être racontée, en effet, le narrateur retrace — principalement — rétrospectivement le passé non seulement sur le plan personnel mais aussi sur le plan collectif, par conséquent, la société sous la troisième République décrite dans la *Recherche* est telle qu'elle était dans le passé dans l'optique du narrateur devenu écrivain. De là surgit l'espace romanesque proustien où une époque passée tisse son histoire en réveillant son rêve oublié par le mouvement perpétuel et accéléré de l'histoire moderne. Dès lors, l'aspect négatif de l'histoire observé par Schopenhauer — « ce que raconte l'histoire n'est en fait que le long rêve, le songe lourd et confus de l'humanité <sup>1153</sup> » — devient positif. Disons que le temps moderne, une fois rejeté par Péguy à cause de son mouvement progressif, assimilable au mouvement économique, est recueilli par Proust.

Pourtant, nous avons tort de conclure ainsi, car Péguy aussi cherche à remémorer son temps d'une manière proustienne. Ici, nous trouverons encore une fois une coïncidence entre Péguy et Proust par l'intermédiaire de Benjamin, comme s'ils formaient un triangle spéculatif.

## Possibilité de la remémoration

<sup>1150</sup> Schopenhauer écrit : « L'histoire peut donc être regardée comme la conscience raisonnée de l'espèce humaine ; elle est à l'humanité ce qu'est à l'individu la conscience soutenue par la raison, réfléchie et cohérente, dont le manque condamne l'animal à rester enfermé dans le champ étroit du présent intuitif. Toute lacune dans l'histoire ressemble ainsi à une lacune dans la conscience et la mémoire d'un homme [...] » (« De l'histoire », *op. cit.*, p. 1185).

<sup>1151</sup> *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin, op. cit., p. 201-205.*

<sup>1152</sup> *Op. cit., p. 141. Benjamin relève comme exemples de Mémoires écrites après la publication de la Recherche, Les Marronniers en fleur, Mémoires de la duchesse de Clermont-Tonnerre, née Élisabeth de Gramont (Paris, Grasset, 1929), amie de Proust, et Paris vécu, Rive droite (op. cit.) de Léon Daudet.*

<sup>1153</sup> « De l'histoire », *op. cit.*, p. 1183.

## Le calendrier du cœur

Comment est-il possible d'incorporer les expériences extérieures à sa propre expérience au sein de la mémoire dans les conditions modernes ? C'est la problématique que Benjamin dégage de l'œuvre de Proust. Or, elle recèle inévitablement une question presque phénoménologique, celle de la perception du monde extérieur, en particulier du temps en dehors du soi. Nous espérons ici arriver à saisir comment la remémoration dans une dimension collective est rendue possible dans la *Recherche*. Pour cela, il nous est indispensable d'aborder le problème suivant : comment le narrateur perçoit-il le temps en dehors de lui ?

Le roman proustien comporte plusieurs événements réels qui n'ont pas autant d'importance historique que l'Affaire et la Grande Guerre. Quelle fonction ces petits faits remplissent-ils dans la *Recherche* ? Pour répondre à cela, il est pertinent d'étudier le problème du système du calendrier présenté par le roman. On remarque souvent qu'au lieu de dater une action d'un protagoniste, Proust l'associe à un événement collectif. Il existe plusieurs exemples : les Expositions universelles, l'hiver glacial<sup>1154</sup>, les funérailles de Gambetta<sup>1155</sup>, etc. Ce sont certes des événements collectifs mais secondaires au niveau politique — au moins en comparaison de l'Affaire et de la Grande Guerre. Il est possible qu'ils confèrent une véracité historique au roman. Mais, dans la dimension du récit, ils demeurent presque insignifiants. Leur fonction est de dater une action d'un protagoniste ; ils servent à établir le calendrier romanesque.

On remarque également le point suivant : comme l'ordre chronologique des événements est souvent troublé, en dépit d'une série d'essais de Willy Hachez<sup>1156</sup>, on ne peut rédiger la chronologie précise du récit de la *Recherche*. L'anachronisme de Proust est absolu. Il s'interdit aussi principalement tous les systèmes qui réduisent le temps en chiffres : non seulement le calendrier mais aussi l'horloge. Sauf Combray et Venise où le narrateur vit en harmonie avec la société et la nature. Cette absence du temps en dehors du soi dans la *Recherche* nous fait imaginer que le romancier est sensible à la « faille insurmontable, creusée entre le temps mortel de l'âme et le temps monumental du monde<sup>1157</sup> ». C'est la thèse que Paul Ricœur met en lumière<sup>1158</sup> par une analyse de la temporalité présentée par Virginia Woolf dans *Mrs. Dalloway*. Dans ce roman où le récit

<sup>1154</sup> Marie-Claire Bancquart remarque l'exactitude météorologique du roman proustien : si l'écrivain décrit l'hiver glacial dans la capitale dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I* et *Le Temps retrouvé*, c'est que la Seine fut gelée plusieurs fois dans la décennie 1890 et qu'il neigea longuement à Paris en 1916. (« Le Paris de Marcel Proust, capital des équivalences », *op. cit.*, p. 36).

<sup>1155</sup> *CS, II, II*, p. 212.

<sup>1156</sup> « La chronologie et l'âge des personnages d'*À la recherche du temps perdu* », in *BSAMP*, n° 6, 1956, p. 198-207, « Retouches à une chronologie », in *BSAMP*, n° 11, 1961, p. 392-398 et « La chronologie d'*À la recherche du temps perdu* et les faits historiques indiscutables », *art. cit.*

<sup>1157</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. II, p. 207.

<sup>1158</sup> Paul Ricœur emprunte l'expression à Nietzsche au lieu de dire le « temps chronologique ».

ne se déroule que sur une journée, l'auteur montre que dans un moment doté d'intensité où un événement personnel se produit, la perception du temps d'un individu s'unit difficilement au temps qui court à l'extérieur. Celui-ci est symbolisé par le retentissement de Big Ben dans *Mrs. Dalloway*. Comme Robert Kahn le dit, Proust refuse à ce « temps monumental <sup>1159</sup> » d'intervenir dans son univers romanesque ; car il est sensible à ce problème tant phénoménologique que sociologique concernant la perception du temps. Ni le calendrier ni l'horloge ne fonctionnent dans l'univers romanesque proustien.

C'est pourquoi nous dégageons de ce système de datation du roman un problème concernant la perception du temps : la difficulté de saisir l'unité du temps. Posons ainsi la question suivante, quitte à nous éloigner de notre sujet : comment Proust démontre-t-il ce caractère du temps dans son roman ? Il conçoit le temps comme une succession de moments, c'est ce qu'il écrit dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs I* :

**« [...] même quand j'eus écouté la Sonate d'un bout à l'autre, elle me resta presque tout entière invisible, comme un monument dont la distance ou la brume ne laissent apercevoir que de faibles parties. De là, la mélancolie qui s'attache à la connaissance de tels ouvrages, comme de tout ce qui se réalise dans le temps. [...] Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie. <sup>1160</sup> »**

Cette difficulté de saisir l'unité du temps sera démontrée par une sorte d'anachronisme au début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs II* : « notre vie étant si peu chronologique, interférant tant d'anachronismes dans la suite des jours <sup>1161</sup> ». Si l'amour ou la jalousie renaissent par intermittence, chez lui, comme chez d'autres personnages (Swann, Saint-Loup et Charlus) <sup>1162</sup>, c'est que le temps vécu du narrateur n'est pas chronologique mais anachronique :

**« Souvent [...] je vivais dans ceux, plus anciens que la veille ou l'avant-veille, où j'aimais Gilberte. Alors ne plus la voir m'était soudain douloureux, comme c'eût été dans ce temps-là. Le moi qui l'avait aimée, remplacé déjà presque entièrement par un autre, resurgissait [...] <sup>1163</sup> »**

Cette constatation de l'anachronisme de la vie sera approfondie dans *Albertine disparue*.

Ici, le narrateur démontre comment le temps « amène progressivement l'oubli » :

**« [...] le souvenir de tous les événements qui s'étaient succédé dans ma vie [...] au cours de ces derniers mois de l'existence d'Albertine, les avait fait paraître**

<sup>1159</sup> *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin, op. cit., p. 134-137.*

<sup>1160</sup> *JF, I, p. 521.*

<sup>1161</sup> *JF, II, p. 3.*

<sup>1162</sup> Proust considère l'amour et la jalousie, de même que le temps, comme une succession d'amours et de jalousies et comme dépourvus d'unité et de continuité : « [...] ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successifs, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité. » (*CS, II, p. 366*).

<sup>1163</sup> *JF, II, p. 3.*

***beaucoup plus longs qu'une année, et maintenant cet oubli de tant de choses, me séparant par des espaces vides, d'événements tout récents qu'ils me faisaient paraître anciens puisque j'avais eu ce qu'on appelle "le temps" de les oublier, c'était son interpolation, fragmentée, irrégulière, au milieu de ma mémoire [...] qui détraquait, disloquait mon sentiment des distances dans le temps, là rétrécies, ici distendues, et me faisait me croire tantôt beaucoup plus loin, tantôt beaucoup plus près des choses que je ne l'étais en réalité.*** <sup>1164</sup> »

L'expérience d'un amour et de l'oubli qui lui succède altère la mesure du temps, c'est pourquoi le narrateur dit que son sentiment des distances dans le temps est détraqué et disloqué. En d'autres termes, si l'on peut dire, le calendrier du cœur se trouve en discordance avec le calendrier du monde. Ce dernier désigne le temps qui s'écoule à l'extérieur du narrateur. Mettons en parallèle ce temps en dehors du soi avec le temps interne du narrateur qui est le temps individuel, c'est-à-dire le temps existentiel.

L'amour conduit ainsi le narrateur à penser le temps : pour le narrateur adolescent, envahi par un chagrin d'amour, le temps ne semble pas pouvoir apporter une évolution à sa vie. Voyons l'épisode de la lettre que le narrateur adresse à Gilberte le jour du nouvel an : en lui écrivant, il souhaite que la nouvelle année puisse changer sa relation avec Gilberte. Malheureusement, il se rend compte que, de même que le premier janvier n'est pas différent des autres jours, la nouvelle année n'est pas différente des années passées. Or c'est le vent, c'est-à-dire un phénomène naturel, qui lui donne ces idées pessimistes : « Il soufflait un vent humide et doux. C'était un temps que je connaissais ». En parlant de nouveau de ce « vent humide et doux », le narrateur montre que le système du calendrier n'est qu'une invention humaine et qu'il n'a rien à voir avec le mouvement de la nature : « je sentais qu'il ne savait pas qu'on l'appelât le jour de l'An, qu'il finissait dans le crépuscule d'une façon qui ne m'était pas nouvelle ». Ces réflexions le conduisent à l'une des premières étapes de la maturation ou plutôt du vieillissement : « Je venais de vivre le 1<sup>er</sup> janvier des hommes vieux qui diffèrent ce jour-là des jeunes, non parce qu'on ne leur donne plus d'étrennes, mais parce qu'ils ne croient plus au nouvel An. <sup>1165</sup> » C'est ce qu'il appelle l'« habitude » qui en est la cause. Dans le texte suivant (où il n'utilise pas le terme), Proust explique pourtant comment l'habitude empoisonne la vie du narrateur en le rendant insensible au cours du temps :

***« Mais surtout en parlant de mes goûts qui ne changeraient plus [...] [mon père] insinuait en moi deux terribles soupçons. Le premier c'était que (alors que chaque jour je me considérais comme sur le seuil de ma vie encore intacte et qui ne débiterait que le lendemain matin) mon existence était déjà commencée, bien plus, que ce qui en allait suivre ne serait pas très différent de ce qui avait précédé. Le second soupçon, qui n'était à vrai dire qu'une autre forme du premier, c'est que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois [...]. Théoriquement on sait que la terre tourne, mais en fait on ne s'en aperçoit pas, le sol sur lequel on marche semble ne pas bouger et on vit tranquille. Il en est ainsi du Temps dans la vie. [...] mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps [...]*** <sup>1166</sup> »

<sup>1164</sup> AD, II, p. 173.

<sup>1165</sup> JF, I, p. 478-479.

De même que la terre tourne, le temps s'écoule, mais, de même que ce mouvement terrestre n'est pas perceptible, le narrateur ne perçoit pas le mouvement du temps aux lois duquel sa vie est soumise. Mais comme, quand demain arrive, ce n'est plus demain mais aujourd'hui, il ne sait plus comment saisir le renouvellement de la vie. Cette succession des jours, qui portent tous le nom d'aujourd'hui, le rend insensible au cours du temps, bien qu'il ne puisse s'en libérer. Entre hier et aujourd'hui, il n'existe pas de différence. Dans cette vie uniforme, à l'insu du narrateur, le temps passe et le vieillissement et la mort viendront à lui. Ici, le narrateur formule sa première thèse sur le temps : il n'est pas situé en dehors du temps. Dès lors demandons-nous comment on peut percevoir ce temps collectif dans lequel nous sommes situé.

Seule l'expérience d'un amour ou d'une jalousie peut rendre sensible le temps : lorsque l'on est amoureux, on est sensible au temps qui coule en dehors de soi. Remarquons deux points qui ne sont pas sans contradiction : premièrement, on ne cesse de compter le temps qui passe à attendre une lettre, un coup de fil, un télégramme au point de diviser le temps en minutes ; deuxièmement, on arrive à saisir le temps dans son étendue.

Un amoureux ne cesse de compter le temps, à tel point qu'il devient sensible au temps qui coule au sein du présent. Quand le narrateur est amoureux d'Oriane, il sent que le temps est divisé « arithmétiquement <sup>1167</sup> » en minutes :

**« [...] je me disais : "Il y a déjà quatorze jours que je n'ai vu Mme de Guermantes." Quatorze jours, ce qui ne paraissait une chose énorme qu'à moi qui, quand il s'agissait de Mme de Guermantes, comptais par minutes. Pour moi ce n'était plus seulement les étoiles et la brise, mais jusqu'aux divisions arithmétiques du temps qui prenaient quelque chose de douloureux et de poétique. <sup>1168</sup> »**

Le narrateur compte les minutes comme Swann qui compte « anxieusement les minutes » en attendant de quitter le restaurant, réservé par les Verdurin pour leurs fidèles, afin de pouvoir interroger Odette sur un voyage à Chatou <sup>1169</sup>. *La Prisonnière* montre également comment le narrateur arrive à percevoir la succession des minutes. Par exemple, lorsqu'il envoie Françoise chercher Albertine au théâtre des Champs-Élysées, il compte les heures en attendant que la bonne lui donne un coup de fil : « Françoise n'avait pas encore téléphoné [...]. Une demi-heure plus tard le tintement du téléphone retentit et dans mon cœur battaient tumultueusement l'espérance et la crainte. » Un téléphoniste l'appelle à la place de Françoise : « Elles vont aller maintenant aux *Trois Quartiers* et seront rentrées à deux heures. » Je compris que deux heures signifiait trois heures, car il était plus de deux heures. <sup>1170</sup> » L'amour et « la destination de l'amour, sa finalité <sup>1171</sup> » (selon les termes que Gilles Deleuze utilise pour désigner la jalousie) forcent le narrateur à essayer de

<sup>1166</sup> JF, I, p. 473-474. C'est nous qui soulignons.

<sup>1167</sup> CG, I, p. 419.

<sup>1168</sup> *Idem.*

<sup>1169</sup> CS, II, p. 280.

reconstituer les signes pour localiser Albertine, « disséminée dans l'espace et le temps <sup>1172</sup> ». C'est pourquoi le narrateur déclare : « l'amour, c'est le temps et l'espace rendu sensible au cœur. <sup>1173</sup> »

Cette division du temps s'opère dans la prospection, lorsqu'un amoureux compte le temps en attendant le moment qui puisse calmer son angoisse venue de l'amour. Certes, le temps lui devient sensible, mais le temps divisé de cette façon ne dévoile pas son unité.

À ce sujet, Roland Breeur écrit :

**« On compte les jours, les nuits, les heures qui nous séparent de la personne attendue. Et son approche rend au temps une matérialité insupportable et indomptable. Le temps "à l'état pur" est ici un temps morcelé qui nous atteint d'autant plus insidieusement que son morcellement expulse tout contenu et toute forme de sens. <sup>1174</sup> »**

De cette observation, le philosophe tire une conclusion qui nous intéresse, d'autant plus qu'elle concerne le rapport entre le temps extérieur et le temps intérieur :

**« Ce qui rend le temps palpable ou même explicite, c'est une extériorité qui menace de ronger toute intériorité, des secondes, des dates [...]. Le temps ne peut donc se libérer de l'extériorité [...] <sup>1175</sup> »**

Remarquons pourtant que la rétrospection abolit cette menace de l'extériorisation du soi en rattachant à un lieu le souvenir du moment morcelé tel qu'il a été en tant que moment présent. Quant au narrateur amoureux de Gilberte, il perçoit le cours des heures à travers le plaisir inopiné d'être invité chez les Swann :

**« Toutes les idées que je m'étais faites des heures, différentes de celles qui existent pour les autres hommes, que passaient les Swann dans cet appartement qui était pour le temps quotidien de leur vie ce que le corps est pour l'âme, et qui devait en exprimer la singularité, toutes ces idées étaient réparties, amalgamées [...] dans la place des meubles, dans le service des domestiques. <sup>1176</sup> »**

Ainsi, l'image de la « grande baie » du salon de Mme Swann où le narrateur prenait du café après le déjeuner est liée, dans son souvenir, à « la lumière de deux heures de l'après-midi <sup>1177</sup> ». La singularité de ce moment de l'après-midi est manifeste à côté des

<sup>1170</sup> Pr., p. 661-662.

<sup>1171</sup> Proust et les signes, op. cit., p. 16.

<sup>1172</sup> Pr., p. 612.

<sup>1173</sup> Pr., p. 887.

<sup>1174</sup> Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust, op. cit., p. 116.

<sup>1175</sup> Ibid., p. 117.

<sup>1176</sup> JF, I, p. 530.

<sup>1177</sup> Idem.

autres heures passées inaperçues. Le narrateur retrouve l'essence de cette heure-ci. Rétrospectivement, il parvient à intérioriser au sein de la mémoire d'une manière plus complète le temps extérieur — ici le temps de l'horloge — qu'il a été obligé de diviser lorsque ce moment était présent. La remémoration chez Proust s'opère dans cette intégration du temps extérieur.

### Contre l'« historien sérieux »<sup>1178</sup>

Dès lors, nous pourrions tenter de répondre à la question que nous avons posée plus haut en citant Paul Ricœur : « La question est [...] de savoir de quelle manière une parcelle d'événements mondains est incorporée à l'expérience temporelle des personnages de la fiction.<sup>1179</sup> » Pour cela, il est pertinent de se référer à l'analyse du philosophe sur le « temps calendaire ». D'abord, le philosophe cite Émile Benveniste : selon le linguiste, à quelque époque que ce soit, dans quelque culture que ce soit, le calendrier à lui seul peut réaliser le « temps socialisé » qui puisse « objectiver le temps chronique » au niveau individuel aussi bien qu'au niveau collectif. Par conséquent, l'établissement du calendrier est une « condition nécessaire de la vie des sociétés et de la vie des individus en société<sup>1180</sup> ». D'autre part, Paul Ricœur invoque ce qui est enseigné par la sociologie religieuse ainsi que par l'histoire des religions : des sociologues accordent de l'importance à la fonction que les mythes et les rites remplissent mutuellement à cet égard. Il en conclut :

**« C'est, en effet, par la médiation du rite que le temps mythique se révèle être la racine commune du temps du monde et du temps des hommes. Par sa périodicité, le rite exprime un temps dont les mythes sont plus vastes que ceux de l'action ordinaire. En scandant ainsi l'action, il encadre le temps ordinaire, et chaque brève vie humaine, dans un temps de grande ampleur. »**

De cette façon, les représentations mythiques, par le biais des rites, ont concouru à « l'institution du temps calendaire.<sup>1181</sup> » D'emblée, nous pouvons avancer une hypothèse : Proust entreprend d'adapter ce système traditionnel de calendrier, c'est-à-dire le temps marqué par l'existence de la liturgie, à son univers romanesque — en remplaçant les rites par les événements. Bref, ce ne sont plus les rites mais les événements, grands ou petits, qui remplissent la fonction de calendrier. Les événements

<sup>1178</sup> Pierre Citti, « Le présent et la mémoire : "Notre partie" ; 7 octobre 1905 », in *Contre la décadence. Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, op. cit., p. 336.

<sup>1179</sup> *Temps et récit*, op. cit., t. III, p. 234.

<sup>1180</sup> « Le langage et l'expérience humaine », in *Problèmes du langage*, Paris, Éditions Gallimard, « Diogène », 1966, p. 6, cité par Paul Ricœur dans *Temps et récit*, op. cit., t. III, p. 194.

<sup>1181</sup> *Temps et récit*, op. cit., t. III, p. 191-192. Le rapport entre la religion et la conscience collective est analysé par Durkheim dans une étude intitulée *Formes élémentaires de la vie religieuse*. (Cf. Paul Ricœur, *Temps et récit*, op. cit., t. III, p. 191-192, note 2). Il nous semble qu'il est difficile de supposer que Proust a lu cette étude publiée en 1912 d'autant plus que l'on sait que c'est plutôt Tarde qui a enrichi la réflexion sociologique de Proust. Pourtant, Catherine Bidou-Zachariasen affirme que non seulement Tarde mais aussi Durkheim ont influencé les réflexions du romancier. Voir *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, op. cit., p. 171-180.

plus ou moins dépouillés de leur signification historique<sup>1182</sup> accomplissent la fonction liturgique chez Proust.

Certes, il ne faut pas confondre l'événement collectif avec la liturgie. Avant tout, alors que les rites se répètent périodiquement, les événements se produisent fortuitement en général, même dans le cas où l'on peut rechercher leurs causes dans le passé. Mais nous pouvons imaginer que le romancier pense que, de nos jours, à la place des rites, les événements collectifs doivent jouer le rôle du calendrier, car la société moderne est privée de tradition religieuse dans le sens authentique et traditionnel<sup>1183</sup>. En parlant de la fonction de la mémoire involontaire chez Proust, Walter Benjamin démontre que, dans la société traditionnelle, les cérémonies et fêtes religieuses permettent la fusion entre l'expérience intérieure et l'expérience extérieure, c'est-à-dire la fusion entre la mémoire individuelle et la mémoire collective. Dans ces conditions, la mémoire involontaire et la mémoire volontaire ne s'excluent pas l'une l'autre. Cependant, dans la société moderne, l'individu ne peut plus directement incorporer l'expérience extérieure à l'expérience intérieure<sup>1184</sup>. De même, il ne se sent plus vivre dans le temps collectif :

**« La mesure du temps qui impose sa régularité mécanique à la durée ne peut toutefois renoncer à laisser subsister des fragments hétérogènes, de valeur supérieure. En ménageant avec les jours fériés des moments de remémoration, le calendrier a su lier la reconnaissance d'une qualité à la mesure de la quantité. Qui n'a plus d'expérience se sent exclu de ce calendrier. »<sup>1185</sup>**

C'est pourquoi, nous l'avons vu, selon le penseur allemand, si le narrateur souligne que seul un pur hasard lui permet d'accéder à la mémoire involontaire, c'est à cause de la condition des hommes modernes, c'est-à-dire que le lien entre l'individu et le monde extérieur qui rendrait possible cette incorporation est rompu<sup>1186</sup>. Il en est de même de la remémoration dans une dimension collective : seul un événement produit fortuitement peut la réaliser.

Ce sera plus évident quand on mettra en parallèle « Combray II » et le reste de la *Recherche*, car la temporalité de Combray est exceptionnellement ponctuée par la présence des rites (bien que Walter Benjamin considère que l'œuvre proustienne n'a rien de liturgique<sup>1187</sup>). Si le temps décrit dans cette section a un caractère cosmique et

---

<sup>1182</sup> À cet égard, dans une étude consacrée à la *Recherche*, Paul Ricœur note : « pour employer un vocabulaire emprunté à la philosophie analytique, les événements historiques ne sont plus dénotés, mais simplement mentionnés. » C'est pourquoi il en conclut que les événements historiques sont « fictionnalisés » (*Temps et récit, op. cit.*, t. III, p. 233).

<sup>1183</sup> Certes, Proust prétend, dans « La Mort des cathédrales », que la religion catholique est toujours vivante dans la société française, mais on dirait qu'il s'aperçoit que le mouvement anticlérical est progressivement élargi : même à Illiers, on n'invite plus le curé à la Distribution des Prix. En outre, le mari de sa tante, adjoint anticlérical de la ville, ne le salue plus (*Corr.*, t. III, p. 382-383, la lettre est déjà partiellement citée).

<sup>1184</sup> « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, t. III, p. 332-336.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 377. Le mot « expérience » signifie chez Walter Benjamin l'expérience pouvant être partagée avec les autres.

<sup>1186</sup> *Ibid.*, p. 334-335.

cyclique, c'est que des rites familiaux (le déjeuner de samedi) ou religieux (la messe) et la maîtresse de maison (Léonie) rythment le temps social. Dans ce village caractérisé par l'aspect médiéval et traditionnel, la liturgie garde encore sa signification dans la vie quotidienne des habitants. Par conséquent, elle peut leur servir de calendrier et leur permettre de vivre dans le temps social. Par contre, comme Paris est une ville moderne par excellence, les fêtes rituelles n'exécutent plus cette opération, les fêtes civiles non plus. Par exemple, comme nous l'avons vu, le nouvel an ne révèle pas le mouvement annuel du temps au narrateur <sup>1188</sup>. Citons de nouveau le texte de Walter Benjamin partiellement déjà cité :

**« Qui n'a plus d'expérience se sent exclu de ce calendrier. Tel est le sentiment qu'éprouvent le dimanche les habitants des grandes villes [...]. Comme les hommes, les cloches qui, autrefois, annonçaient les jours de fête sont exclues, elles aussi, du calendrier. <sup>1189</sup> »**

Le penseur allemand écrit ces mots en commentant une strophe de « Spleen » de Baudelaire <sup>1190</sup>. Péguy, lui aussi, est sensible à la question de l'isolement des hommes par rapport au temps collectif. Et il nous semble proposer une solution identique à celle de Proust. Pierre Citti le remarque en analysant *Notre patrie* :

**« Ce qu'il rappelle pendant plus de quarante pages, c'est le voyage du roi d'Espagne à Paris — c'est-à-dire l'actualité débonnaire des premiers jours de juin, que tout le monde en octobre a oubliée. Voilà qui n'est plus d'un "historien sérieux". Dans cette flânerie, "demi-réjouissance, demi-fête", dont le gratifie la visite solennelle et fantaisiste, l'horizon habituel, habitué, va basculer. <sup>1191</sup> »**

D'ailleurs, Pierre Citti retrouve cette tendance à refuser d'être un « historien sérieux » chez Proust, il rappelle l'épisode de l'arrivée du roi Théodose à Paris : « Ce flou de l'éveil, "évocations tournoyantes et diffuses", le narrateur du *Côté de chez Swann* le trouvera, lui aussi, favorable aux résurrections de la mémoire. <sup>1192</sup> » Pour emprunter le terme de Paul Ricœur, Proust « fictionnalise » ici un vrai événement historique : le romancier s'inspire de l'arrivée du tsar Nicolas II en 1896 pour créer le roi « oriental <sup>1193</sup> ». Cette identification

<sup>1187</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>1188</sup> À ce propos, Marie Miguët-Ollagnier note que, comme les événements historiques, « les fêtes civiles sont systématiquement déprimées dans le calendrier proustien » : « Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* deux fêtes du premier janvier sont vécues par le héros sans qu'il trouve le moindre renouvellement, la moindre surprise heureuse. » (*La Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 302).

<sup>1189</sup> « *Sur quelques thèmes baudelairiens* », *op. cit.*, t. III, p. 377.

<sup>1190</sup> Il s'agit de la strophe suivante : « Des cloches tout à coup sautent avec furie / Et lancent vers le ciel un affreux hurlement, / Ainsi que des esprits errants et sans patrie / Qui se mettent à geindre opiniâtrement. » (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 75).

<sup>1191</sup> « *Le présent et la mémoire : "Notre patrie" ; 7 octobre 1905* », *op. cit.*, p. 336.

<sup>1192</sup> *Idem.*

<sup>1193</sup> CS, III, p. 401.

s'avère d'autant plus exacte qu'il fait dire à son narrateur : « je n'écoutais pas quand on parlait des conséquences politiques que pouvait avoir la visite du roi Théodose en ce moment l'hôte de la France et, prétendait-on, son allié. » Remarquons que le narrateur affirme ensuite : « Mais combien en revanche, j'avais envie de savoir si Swann avait son manteau à pèlerine <sup>1194</sup> ! ». Bref, la visite du roi qui doit avoir une grave conséquence politique et stratégique en France n'intéresse pas le narrateur amoureux de Gilberte. Ces phrases traduisent l'idée de Proust sur la corrélation entre la vie sociale et la vie sentimentale. Cela sera plus explicite si l'on se réfère au texte suivant : « La vue du cou nu d'Albertine [...] m'avait jeté dans une telle ivresse [...] que cette vue avait rompu l'équilibre entre la vie immense, indestructible qui roulait dans mon être et la vie de l'univers, si chétive en comparaison. <sup>1195</sup> » La vie individuelle et la vie universelle sont en réalité écartées l'une de l'autre pour chacun de nous. Cet écart amène inévitablement la séparation entre le temps collectif et le temps individuel sur le plan quasi phénoménologique. En revanche, le narrateur pourra rétrospectivement dire qu'il était amoureux de Gilberte lors de l'arrivée historique du roi Théodose. Ainsi, il pourra retrouver le lien entre le souvenir de la politique européenne et le souvenir personnel.

Comme le « temps mythique », pour emprunter les termes de Paul Ricœur, n'existe plus, il est difficile de mettre en rapport le temps social et le temps individuel. Il est difficile de dire avec le Michelet proustien : « Aie confiance, ne crains rien, tu es toujours dans la vie, dans l'histoire. <sup>1196</sup> » Proust cherche à intégrer autrement ses personnages dans le temps historique. Ou plutôt, on devrait dire que c'est l'histoire qui est intégrée dans la mémoire des personnages. Illustrons cela par un autre épisode, la fête de Paris-Murcie. On peut imaginer que, rétrospectivement, Swann est indifférent au but du gala pour aider les sinistrés des inondations dans la province de Murcie en Espagne ; la fête de charité est significative pour lui seulement dans la mesure où il se souvient que ce jour-là, vers midi, Odette lui a envoyé, de la Maison Dorée, l'une des lettres les plus tendres qu'elle lui ait écrites, qu'il a soigneusement conservée dans un tiroir <sup>1197</sup>. Pour lui, le jour où la fête a eu lieu devient une date qui est mémorable par rapport à la liaison amoureuse avec sa maîtresse. Cependant, au fil du récit, la fête change de signification. Elle éveille chez Swann un soupçon selon lequel Odette a écrit cette lettre en déjeunant avec Forcheville. D'ailleurs, comme il ne cesse de l'interroger ingénieusement pour savoir la vérité, elle est finalement obligée d'avouer une autre chose qu'il n'a jamais imaginée : le jour où il est allé la chercher chez Prévost, et où ils ont « fait catleya » pour la première fois — lorsqu'il l'a retrouvée au coin du boulevard des Italiens au bout d'une poursuite persistante, et qu'elle lui a dit avoir été à la Maison Dorée — elle était en fait chez Forcheville. Elle termine sa confidence :

<sup>1194</sup> CS, III, p. 407.

<sup>1195</sup> JF, II, p. 285-286. L'exaltation causée par Albertine est si intense que le narrateur ne se sent plus mortel.

<sup>1196</sup> « "L'affaire Lemoine" par Michelet », in CSB, p. 28.

<sup>1197</sup> « [...] une [des lettres], qu'[Odette] avait fait porter à midi de la "Maison Dorée" (c'était le jour de la fête de Paris-Murcie), commençait par ces mots [...] » (CS, II, p. 222).

**« Quel intérêt aurais-je à ne pas te dire aussi bien que j'avais déjeuné avec lui le jour de la Fête Paris-Murcie, si c'était vrai ? D'autant plus qu'à ce moment-là on ne se connaissait pas encore beaucoup tous les deux, dis, chéri. <sup>1198</sup> »**

Il est évident que, sans cette lettre ni ces révélations, Swann oublierait que, ce jour-là, la fête de charité a eu lieu. Ce n'est pas tout, nous nous demandons aussi si, sans la fête, Swann ou Odette aurait retenu les détails de ce qui s'est passé ce jour-là. Par ce système de calendrier particulier à la *Recherche*, en s'attachant l'un à l'autre, l'événement personnel et l'événement collectif peuvent être conservés dans la mémoire des personnages.

D'emblée, nous comprenons pourquoi Proust écrit :

**« [Mme Verdurin] dit devant [Swann] que pour les soirs de premières, de galas, un coupe-file leur eût été fort utile, que cela les avait beaucoup gênés de ne pas en avoir le jour de l'enterrement de Gambetta [...] <sup>1199</sup> »**

À travers la restriction de la circulation, les Parisiens sentent qu'ils participent aux funérailles nationales. De cette façon, l'intégration du temps collectif au temps individuel, qui engendre la prise de conscience de la collectivité, sera possible.

### L'absence de l'histoire

Jean-Yves Tadié note, à juste titre, à propos du rapport entre le temps romanesque et la chronologie chez Proust : « Dans le champ de ruines du roman-chronique disloqué se remarquent encore bien des pans, des fragments datables : le temps rêvé se superpose au temps historique. <sup>1200</sup> » Ajoutons que le narrateur essaie de resituer son souvenir individuel — celui de Swann également — dans cette dimension de l'écoulement du temps historique. Ainsi, un événement collectif fonctionne comme un indice du temps où une action individuelle remémorée s'est produite. N'oublions pas qu'on peut dire l'inverse : un événement personnel permet de se remémorer ou de commémorer un événement collectif. Par ailleurs, notons ceci : Proust décrit la France sous la troisième République comme un temps historique, vécu par le narrateur, qui se situe, simultanément ou alternativement, dans deux temporalités, celle où il est en train de vivre (prospéction) et celle où il se souvient (rétrospection). Cette prospection consiste à explorer le temps en dehors de soi dont fait partie le temps social ou historique ; la rétrospection réside dans son intériorisation.

Le côté balzacien de la *Recherche* réside dans cette perspective qui se rapporte au temps social et historique. Or, la conscience sociale ne fut jamais plus forte qu'au XIXe siècle, où l'évolution démocratique fut considérable ; par ailleurs, ce siècle se présente comme celui de l'histoire. L'ambition qu'a Balzac de faire la fresque sociale et même d'écrire des romans historiques — il abandonnera ce second projet <sup>1201</sup> — n'est pas sans rapport avec ces tendances de l'époque. Cependant, la fonction de l'aspect

<sup>1198</sup> CS, II, p. 364-365.

<sup>1199</sup> CS, II, p. 212

<sup>1200</sup> Proust et le roman, op. cit., p. 295.

socio-historique des romans balzaciens consiste en réalité à démontrer le rapport spatial ou temporel entre un individu et son univers extérieur (souvent une société chez le romancier). Georges Poulet note que le personnage balzacien se présente tout d'abord comme un être qui s'oriente « vers ce qu'il désire être » :

**« [...] il a horreur de se sentir limité à sa seule conscience d'être, détaché du monde et du temps, enfermé dans l'enceinte du présent. Il faut qu'il se sente vivre dans un moment qui baigne dans le temps, qui s'environne d'étendues. [...] L'être est au-delà, au-dehors, dans le futur et dans l'espace, il est cette chose qu'il faut penser, désirer, vouloir, pour être véritablement soi-même. [...] Le premier moment véritable de l'activité balzacienne, c'est donc ce moment sans durée, sans épaisseur, à partir duquel [l'être primitif] se projette dans les temps et dans les espaces ; à partir duquel on dirait même qu'il se donne un temps et un espace, pour y disposer tous les objets possibles de son désir. <sup>1202</sup> »**

Cette caractéristique des personnages balzaciens n'est pas loin de celle du narrateur proustien. Comme Poulet le remarque également, le narrateur enfant ou adolescent se présente comme un être qui se hâte vers le futur <sup>1203</sup> : il désire partir en voyage (la conquête spatiale), être aimé par des femmes (la conquête sentimentale), faire la connaissance des Guermantes (la conquête sociale), devenir écrivain (la conquête artistique). Ces explorations constituent son apprentissage. Remarquons pourtant qu'à la différence des personnages balzaciens, qui, selon Georges Poulet, s'identifient par la pensée au monde extérieur qu'il désirent conquérir au point que la distance entre le dedans et le dehors soit dissoute et que le temps et l'espace soient franchis <sup>1204</sup>, le narrateur proustien, séduit par l'inaccessibilité de l'objet qu'il désire, est déçu une fois qu'il s'en est approché. La sensation partagée par les protagonistes balzaciens selon laquelle le dehors et le dedans fusionnent est remplacée chez Proust par l'intériorisation du temps extérieur. À travers les explorations sociales tout comme les explorations sentimentales, le narrateur découvre l'espace et le temps qui s'étalent en dehors de lui, et cette découverte lui permet de les intérioriser pour saisir par le cœur l'unité du temps. Sans ces explorations et ces intériorisations, le temps resterait un « moment sans durée, sans épaisseur ». Dès lors, nous comprenons que la *Comédie humaine* soit indispensable à Proust pour concevoir la structure de la *Recherche* <sup>1205</sup>. L'apprentissage du narrateur se fait dans l'exploration et l'intériorisation du dehors, spatial ou temporel, et seule cette intériorisation peut définitivement le conduire à l'écriture. On comprendra d'emblée ce que Julia Kristeva écrit en employant une notion de Heidegger :

<sup>1201</sup> « Balzac », in *Études sur le temps humain 2 : la distance intérieure*, op. cit., p. 133.

<sup>1202</sup> *Ibid.*, p. 122-124.

<sup>1203</sup> « Proust », in *Études sur le temps humain 4 : la mesure de l'instant*, op. cit., p. 299-336.

<sup>1204</sup> « Balzac », in *Études sur le temps humain 2 : la distance intérieure*, op. cit., p. 127-130.

<sup>1205</sup> Il est significatif que le *Carnet 1* prouve que le romancier commence à écrire avec des réflexions sur l'œuvre balzacienne, en pensant aux mœurs de l'époque de Balzac ou aux figures d'amour décrites par lui, hétérosexuelles ou homosexuelles (« *Carnet 1* », 2 et 2<sup>v</sup>, in *Carnets*, op. cit., p. 32-34).

**« [...] le “je”-narrateur appartient à la fois au temps extérieur (il est un caractère parmi d’autres) et à la temporellité de l’Être. Extérieur et intérieur, “je” intervient comme le module dans et par lequel se produit l’incorporation toujours inachevée, toujours “à la recherche” de la temporalité de l’Être dans les espaces du temps courant. [...] Ni fin de l’Histoire, ni fuite en avant vers de supposées améliorations magiques, le “je” imaginaire s’attarde sur la translation qu’il opère entre le sens et le sensible, la temporellité et le temps. <sup>1206</sup> »**

Comprenons d’emblée que ni Proust ni le narrateur n’est un « historien sérieux », comme l’a écrit Pierre Citti à propos de Péguy <sup>1207</sup>. Restituer le passé historique ou social n’intéresse pas vraiment le romancier. Son entreprise consiste à remémorer le passé individuel dans une dimension collective. Si le roman proustien se présente comme une fresque sociale de la troisième République, c’est que Proust est sensible aux questions sous-tendues par le rapport entre le temps vécu par un homme et le temps qui lui est extérieur sur le plan social ou historique. Selon Paul Ricœur, comme les historiens, des romanciers tentent de mettre en lumière les caractères phénoménologiques du « temps du monde », en revanche, leurs méthodes diffèrent : « À la réincarnation du temps vécu sur le temps cosmique, du côté de l’histoire, répond, du côté de la fiction, une solution opposée des mêmes apories de la phénoménologie du temps ». L’historien entreprend d’aborder, sur le plan du temps historique, le temps phénoménologique et le temps universel, ou, pour le dire avec le terme de Heidegger, le « temps vulgaire ». Cette opération se réalise grâce au système du calendrier (datation des événements), à l’élaboration de l’enchaînement des générations et à la documentation <sup>1208</sup>. Quant à l’écrivain de fiction, lui aussi, il peut aborder le même problème, mais d’une façon « sans lien et proprement incomparable <sup>1209</sup> » avec celle de l’historien. Pour illustrer cela, le philosophe cite trois romans : *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, *Der Zauberberg* de Thomas Mann et la *Recherche*. D’abord, alors que l’historien est obligé de se soumettre à l’ordre chronologique, l’écrivain de la fiction en est délivré (parce que c’est un récit fictif qu’il compose). Dans le cas du roman proustien, par exemple, tous les événements historiques cités sont, dans une certaine mesure, « fictionnalisés <sup>1210</sup> ». Par ailleurs, Paul Ricœur observe que quatre catégories de l’apprentissage des signes démontré par Gilles Deleuze impliquent l’intégration du temps universel à l’expérience du narrateur :

**« [...] du fait que ces quatre règnes ne sont jamais représentés que par leurs signes, leur apprentissage est d’emblée celui du monde et celui de la conscience. Un autre clivage en résulte, qui oppose temps perdu à temps retrouvé. <sup>1211</sup> »**

<sup>1206</sup> *Le temps sensible. Proust et l’expérience littéraire, op. cit., p. 371-372.*

<sup>1207</sup> « Le présent et la mémoire : “Notre patrie” ; 7 octobre 1905 », *op. cit.*, p. 336, déjà cité.

<sup>1208</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. III, p. 190-228.

<sup>1209</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>1210</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>1211</sup> *Ibid.*, p. 236.

Ce dernier clivage conduira le narrateur à la « remythisation du temps <sup>1212</sup> ». Paul Ricœur remarque simultanément : « les incarnations [du temps] prennent la dimension fantasmatique d'êtres emblématiques. <sup>1213</sup> » Proust insère des événements historiques dans son roman, cependant, comme Paul Ricœur le note, ils sont « fictionnalisés » pour mieux mettre en lumière leur rapport avec la métamorphose de ses personnages et de la société dont ces derniers sont des composantes.

Dans ce sens, Proust n'est pas non plus un sociologue « sérieux ». Lorsque le narrateur analyse le faubourg Saint-Germain ou la société bourgeoise, il semble souvent s'effacer derrière la voix du romancier, bien que ce dernier reproche à Balzac de trop intervenir dans son univers romanesque. Malgré cette confusion apparente entre la voix du narrateur et celle du romancier, les remarques quasi sociologiques, formulées dans la *Recherche*, relèvent de l'apprentissage du narrateur raconté rétrospectivement par lui-même, non par la voix de Proust. Gilles Deleuze écrit : « La pensée n'est rien sans quelque chose qui force à penser, qui fait violence à la pensée. <sup>1214</sup> » En effet, l'intelligence du narrateur n'entre en activité que lorsqu'il y est obligé par une violence qui vient d'en dehors de lui, la jalousie par exemple. La déception causée chez lui lors du dîner chez la duchesse de Guermantes — cette déception est violente car elle détruit le rêve sur la duchesse qu'il avait depuis l'enfance — le conduit à mettre à nu les autres invités. Donc, l'intention d'un Proust « sociologue » n'est pas de faire la fresque sociale dans l'optique sociologique, mais de démontrer l'apprentissage du social par son héros, indispensable pour intérioriser le temps collectif <sup>1215</sup>. Appelons cet apprentissage exploration de l'espace collectif et, sur le plan de l'écriture rétrospective du narrateur, intériorisation de l'espace collectif. C'est pourquoi nous insistons sur la distinction entre la société sous la troisième République dans laquelle vécut le romancier et la société qu'il a créée en « fictionnalisant » la première. L'histoire est imaginaire chez Proust. La société n'est pas le cadre du récit, la *Recherche* n'est pas une fresque sociale. Le temps socio-historique, inventé par lui, est l'un des personnages du roman, emblématique du temps, comme les autres temporalités.

<sup>1212</sup> *Idem.*

<sup>1213</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>1214</sup> *Proust et les signes, op. cit.*, p. 117.

<sup>1215</sup> En s'appuyant sur l'étude de Vincent Descombes, Roland Breeur remarque que la *Recherche* a deux perspectives qui forment une dialectique : perspective « du dedans », subjective, et perspective « du dehors », objective. Ces deux perspectives constituent un entrelacs compliqué en particulier dans la narration car le narrateur est pris dans l'« entre-deux » du « dedans » et du « dehors » : « [les] descriptions [du narrateur] qui, fatalement, ne détiennent qu'une partie de la vérité d'autant plus intéressantes et indispensables qu'on se rend compte que le monde qu'il décrit se dérobe. [...] C'est aussi dans ce contexte restreint et incarné d'une vision qu'il faudra situer le sens et la pertinence des méditations philosophiques du héros. Elles ne se distancient pas du récit proprement dit, mais n'y impliquent qu'un point d'arrêt au sein même de son intrigue. Elles en sont une intériorisation et un approfondissement temporel qui expriment des tendances et non pas des dogmes absolus. » (*Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust, op. cit.*, p. 56). Les pensées scientifiques — philosophiques, sociologiques ou historiques — ne sont pas rapportées par Proust mais par le narrateur, qui a besoin de telles méditations selon les exigences du contexte.





# TROISIÈME PARTIE : LE TEMPS DE L'ÉCRITURE

## CHAPITRE I. MÉMOIRE ET TEMPS

La place de l'histoire dans la *Recherche* est équivoque. Elle est à la fois présente et absente. Elle est intégrée dans l'univers romanesque. Le temps socio-historique est absorbé dans le temps romanesque très complexe. Simultanément, le temps socio-historique dans la *Recherche* traduit une vision de la modernité comme perpétuel mouvement. Tout ce qui a été nouveau hier devient vieux aujourd'hui. Il va sans dire que les traces du passé plus lointain sont enterrées. De là surgit un autre aspect (positif cette fois-ci) de l'idée de l'histoire chez Proust : la mémoire. Péguy, lui aussi, tente de démontrer que l'histoire est un travail mnémonique dans *Clio*. L'histoire conçue comme une forme de mémoire fera-t-elle partie de l'histoire ?

### La Muse de l'histoire chez Péguy

---

Péguy est hostile aux historiens de son époque : selon l'écrivain, la science historique pétrifie le passé, tandis que lui tente de le revivifier. C'est la mémoire qui permet de

sonder la profondeur du passé. Alors qu'il décrit dans *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne* la Muse de l'histoire comme une femme désormais vieillie et impuissante, il lui attribue une faculté positive, la fonction mnémonique (rappelons que, selon la mythologie, elle est la fille aînée de la Mémoire) :

**« Le vieillissement est essentiellement [...] une opération de retour, et de regret. [...] Le vieillissement est essentiellement une opération de mémoire [...]. Or c'est la mémoire qui fait toute la profondeur de l'homme. <sup>1216</sup> »**

Dans ce sens, la mémoire s'oppose à l'histoire. Péguy développe cette opposition en s'attachant à la faculté qu'a la mémoire de pénétrer dans le passé :

**« L'histoire consiste essentiellement à passer au long de l'événement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'événement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester, et à le remonter en dedans. [...] l'histoire glisse parallèle à l'événement. La mémoire est perpendiculaire. La mémoire s'enfonce et plonge et sonde dans l'événement. <sup>1217</sup> »**

Si la science historique, fondée sur l'idée de progrès, ne peut ressusciter le passé, c'est parce qu'elle manque de cette faculté de la mémoire qui permet de sonder la profondeur de l'être. L'historien de métier tente de faire de l'histoire sans cette incorporation mnémonique de l'événement extérieur. Et cette mémoire, c'est le vieillissement, car seul le vieillissement peut redescendre dans le temps vécu. C'est pourquoi Péguy insiste sur cette unité organique de l'existence humaine en invoquant « la durée bergsonienne » :

**« [...] la durée de l'événement et de la réalité implique essentiellement le vieillissement. Le vieillissement y est incorporé au cœur même de l'organisme. Naître, grandir, vieillir, devenir et mourir, croître et décroître, c'est tout un [...] <sup>1218</sup> »**

Nous avons vu l'idée primordiale de Péguy : le positivisme rend le temps « homogène », « plan » et « vide ». La mémoire renvoie le temps au mouvement organique de la naissance à la mort, c'est-à-dire à la durée. Le vieillissement confère une « épaisseur » au temps. Simone Fraisse a raison de dire :

**« Rongée, creusée sous l'action du temps, Clio reprend pourtant figure quand on la considère sous l'angle de la mémoire [...] Seule la mémoire, qui compare, qui mesure, qui regrette, révèle le vieillissement. Seule, elle donne la conscience de la distance parcourue. <sup>1219</sup> »**

Par là, le mot-clé péguyste devient « résurrection ». Sa lecture de l'œuvre de Michelet a enseigné à Péguy que la véritable histoire devait être une tentative de ressusciter le passé <sup>1220</sup> et il en a conclu que le véritable historien était identique au « chroniqueur » ou

<sup>1216</sup> *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne, op. cit., p. 1175. C'est nous qui soulignons. Péguy développe ce sujet de façon différente dans Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne : une « âme morte » est accablée de sa mémoire à travers le vieillissement (op. cit., p. 1324-1325).*

<sup>1217</sup> *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne, op. cit., p. 1177. C'est Péguy qui souligne.*

<sup>1218</sup> *Ibid., p. 1034-1035.*

<sup>1219</sup> *Péguy et le Moyen Âge, op. cit., p. 59.*

« mémorialiste » qui est témoin des actions d'un certain personnage ou d'un événement<sup>1221</sup>. De plus, la tâche du véritable historien ne se borne pas au témoignage des faits d'un homme qu'il connaît, mais il a aussi pour mission : « d'évoquer *les anciens* [et] de les invoquer. Les anciens *dans* la même race.<sup>1222</sup> » Péguy évoque la mémoire collective en remontant le cours des siècles<sup>1223</sup> :

**« Comme tout homme de ce temps et digne du nom d'homme, comme tout homme de ce temps honteux de son temps, fier de sa race, tournant le dos à tout un monde l'homme se retourne vers sa race. Qu'en reste-t-il au monde ? Qu'en reste-t-il en dehors de lui ; et en lui qu'en reste-t-il. Il se retourne, il veut au moins se retremper dans la mémoire qu'il en a. Derrière sa mère, derrière son père, qu'il n'a pas même connus [...] »<sup>1224</sup>**

Dès lors, on comprend la position paradoxale de Péguy vis-à-vis de l'histoire : ce qu'on appelle en général l'histoire manque de faculté mnémonique, ainsi, les historiens positivistes sont incapables de ressusciter chaque moment passé qui a été une fois « le présent ». C'est qu'ils ne tentent pas de remonter le cours des siècles pour sonder la profondeur du passé. Cependant, si l'on confère la faculté de mémoire à l'histoire, celle-ci rend possible la résurrection du passé. Péguy déclare : « L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale.<sup>1225</sup> » Ici, il faut retenir le fait que Péguy définit l'opération mnémonique, c'est-à-dire la résurrection du passé, comme un mouvement vertical. Rappelons que, selon Proust, la recherche de la vérité consiste à descendre dans la profondeur du moi.

Le romancier considère que la mémoire ressuscite l'instant passé tel qu'il était quand il était présent. Lorsque la mémoire involontaire ressuscite le passé chez le narrateur, le temps passé est « incorporé », car les « années passées » ne sont pas « séparées de nous ». Ainsi, le narrateur peut toujours entendre les tintements de la sonnette qu'il a entendus lors de l'arrivée de Swann à la maison de Combray et le bruit des pas de ses parents qui le reconduisent après le dîner : « je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant dans le passé.<sup>1226</sup> » Ensuite, comme Péguy, le

<sup>1220</sup> Selon Péguy, Michelet oscille entre deux positions, être historien et être mémorialiste : « Quand il suit son temps, il n'est qu'historien. Quand il suit son génie il est promu mémorialiste et chroniqueur. Quand il dit que l'histoire est une résurrection et quand on le lui fait tant dire il suit son génie et il faut entendre que de l'histoire et de l'inscription, de l'histoire historique lui-même il se ramène sur l'histoire mémorialiste, sur la chronique, sur la mémoire et le vieillissement. » (*Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, op. cit., p. 1176-1177). À cet égard, voir Yves Vadé, *Péguy et le monde moderne*, op. cit., p. 92-94.

<sup>1221</sup> *Un nouveau théologien*, M. Fernand Laudet, in *Œuvres en prose complètes*, op. cit., t. III, p. 574-581.

<sup>1222</sup> *Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, op. cit., p. 1177. C'est l'écrivain qui souligne.

<sup>1223</sup> Péguy écrit : « Il s'agit de remonter la race elle-même, comme on dit : remonter le cours d'un fleuve. » (*Idem*).

<sup>1224</sup> *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne*, op. cit., p. 1305.

<sup>1225</sup> *Clio, Dialogue de l'histoire et l'âme païenne*, op. cit., p. 1177.

<sup>1226</sup> *TR*, p. 623.

narrateur montre que les instants passés ne sont pas morts mais vivants dans la profondeur de son être, par conséquent, la descente en lui-même permet les retrouvailles avec ces instants :

**« Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre. C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. [...] cet instant ancien tenait encore à moi, que je ne pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. <sup>1227</sup> »**

La mémoire définie comme une descente en soi est une notion partagée par Péguy et Proust. Nous tenterons de démontrer le rapport entre cette notion et l'idée de l'histoire chez le romancier.

## La Muse de l'histoire chez Proust

---

### La loi du temps — oubli, mort et vieillissement

Proust aussi essaie de tracer la figure de la Muse de l'histoire en racontant les fiançailles de Gilberte avec Saint-Loup et du neveu de Legrandin avec la nièce de Jupien. Ici, le romancier montre le rapport entre l'histoire et la mémoire comme Péguy — mais sur un ton très différent. Citons entièrement ce texte (déjà rapidement et partiellement parcouru) pour tenter de savoir progressivement pourquoi il conçoit l'histoire comme une opération mnémorique :

**« Ainsi se déroulait dans notre salle à manger, sous la lumière de la lampe dont elles sont amies, une de ces causeries où la sagesse non des nations mais des familles, s'emparant de quelque événement, mort, fiançailles, héritages, ruine, et le glissant sous le verre grossissant de la mémoire, lui donne tout son relief, dissocie, recule et situe en perspective à différents points de l'espace et du temps ce qui, pour ceux qui n'ont pas vécu [,] semble amalgamé sur une même surface, les noms des décédés, les adresses successives, les origines de la fortune et ses changements, les mutations de propriété. Cette sagesse-là n'est-elle pas inspirée par la Muse qu'il convient de méconnaître le plus longtemps possible si l'on veut garder quelque fraîcheur d'impressions et quelque vertu créatrice, mais que ceux-là même qui l'ont ignorée rencontrent au soir de leur vie dans la nef de la vieille église provinciale, à une heure où tout à coup ils se sentent moins sensibles à la beauté éternelle exprimée par les sculptures de l'autel qu'à la connaissance des fortunes diverses qu'elles subirent, passant dans une illustre collection particulière, dans une chapelle, puis dans un musée, puis ayant fait retour à l'église, ou qu'à sentir qu'ils y foulent un pavé presque pensant qui est fait de la dernière poussière d'Arnauld ou de Pascal, ou tout simplement à déchiffrer, imaginant peut-être le visage d'une fraîche provinciale sur la plaque de cuivre du prie-Dieu de bois, les noms des filles du hobereau ou du notable, la Muse qui a recueilli tout ce que les Muses**

<sup>1227</sup> TR, p. 623-624. C'est nous qui soulignons.

**plus hautes de la philosophie et de l'art ont rejeté, tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent mais révèle aussi d'autres lois : c'est l'histoire<sup>1228</sup> ! »**

On peut remarquer tout d'abord que l'histoire inspirée par sa Muse n'a aucun rapport avec la science historique. L'idée de Proust sur l'histoire que l'on peut embrasser ici — l'histoire se constitue au cours d'une « causerie » guidée par « la sagesse des familles » — nous laisse très perplexe. Pourtant, notre étude jusqu'ici permet d'imaginer pourquoi les objets de la Muse de l'histoire sont « morts, fiançailles, héritages, ruines », pourquoi elle restitue « les noms des décédés, les adresses successives, les origines de la fortune et ses changements, les mutations de propriété ». Chez Proust, le changement de la société et son caractère réitératif sont le mieux montrés par ces affaires de familles. Par ailleurs, il est du moins clair que le romancier considère la Muse de l'histoire comme révélatrice de certaines lois, qui doivent évidemment porter sur le temps.

Selon ce texte, Proust envisage l'histoire comme inférieure à la philosophie et à l'art, car elle ne révèle pas la vérité éternelle, comme l'écrit Schopenhauer. Par ailleurs, il ne conçoit pas l'histoire sous l'angle politique et idéologique comme de nombreux historiens, parce que la sagesse inspirée par la Muse de l'histoire n'est pas la sagesse des « nations ». Le travail historique ne consiste pas à composer une chronique comme celle que l'État fait rédiger et améliorer ou bien altérer. Mais le romancier ne renie pas la valeur de l'histoire : sans celle-ci, tout ce qui n'est que « contingent » et qui ne peut échapper à la loi du temps tomberait dans l'oubli<sup>1229</sup>. Chez Péguy, elle est nourricière des autres Muses (celle de l'art par exemple), chez Proust, elle est un être salvateur de tout ce qui est rejeté par les autres Muses<sup>1230</sup>. En outre, la première phrase permet de noter que la véritable histoire — si l'on peut dire — demeure dans la restitution à la fois temporelle et spatiale, non sur le plan homogène — Péguy peut le dire —, des événements destinés à être oubliés. Un événement qui a bouleversé la société, l'Affaire par exemple, n'échappe-t-il pas lui-même à la chute dans l'oubli<sup>1231</sup> ? Donc, l'une des lois sur la temporalité révélée par la Muse de l'histoire porte sur l'oubli.

Simultanément, la lecture de « La Mort des cathédrales » nous aide à comprendre ce texte. Proust déclare dans une note, lorsque ce texte est réédité pour *Pastiches et*

<sup>1228</sup> AD, IV, p. 253-254. C'est nous qui soulignons.

<sup>1229</sup> Ici, rappelons que, dans « Journées de lecture », Proust écrit que les archéologues et les archivistes montrent que rien n'est oublié, si chétif que ce soit, tandis que les philosophes et les poètes disent le contraire : « Les poètes et les philosophes nous ont dit longtemps, que pour nous tous tant que nous sommes, même pour les plus grands, notre vie était promise à l'immense oubli qui en quelques années dévore et abolit ce qui paraissait le plus assuré de durer dans la mémoire des hommes. » (CSB, p. 925).

<sup>1230</sup> Dufour-El Maleh a raison de dire, en étudiant l'influence de Proust sur Benjamin : « sauver la tradition qui rendait possible cette incorporation de l'expérience collective à l'expérience personnelle — ce qui précisément la faisait vivre comme tradition —, c'est tenter de retrouver un peu de cette expérience en fouillant dans les poubelles de l'histoire pour y retrouver les objets négligés, abandonnés par elle et par là préservés, sauvés du collimateur universel que constitue le souvenir volontaire — ici l'histoire. » (« Expérience du temps et langage. L'enseignement de Proust », *op. cit.*, p. 204).

<sup>1231</sup> TR, p. 536.

*mélanges*, qu'une cathédrale doit rester capable d'apporter « la vague rumeur d'autrefois <sup>1232</sup> » à celui qui la visite. La « rumeur d'autrefois », c'est-à-dire le murmure des morts, doit être écoutée pour reconstituer le passé. Également selon ce texte, on peut croiser la Muse de l'histoire dans une « vieille église provinciale » évoquant des gens déjà morts il y a longtemps et qui sont venus y prier. La mort est aussi suggérée. Par ailleurs, le narrateur considère qu'il vaut mieux rester dans l'ignorance de la Muse de l'histoire jusqu'au soir de la vie, c'est-à-dire dans la vieillesse. Seul celui qui est conscient de sa mort proche peut rencontrer la fille aînée de la Mémoire. Péguy pense que le vieillissement peut conférer l'« épaisseur » du passé au temps, Proust considère quant à lui que la Muse de l'histoire enseigne la loi du vieillissement et de la mort.

Or, alors que ce texte trouve son origine dans le *Cahier 50*, le *Cahier 2* (rédigé entre 1908 et 1909) nous montre aussi deux ébauches (elles décrivent les pierres tombales de l'église de Combray). Citons-en une :

**« Et pourtant ce que fut l'homme de plus passager, une Muse ne viendra-t-elle en recueillir le vestige dans les choses ? Bien peu de vies l'ignorent tout à fait. Un jour elle se découvre. Un jour, sur les lieux mêmes où on ne l'avait jamais vue, elle vient à la rencontre des destinées qui vont finir. On finit un jour par la connaître sur les lieux mêmes où tant de fois on feignait de ne pas la voir. C'est l'Histoire ! Un jour dans la vieille cathédrale la beauté, la pensée éternelle exprimée dans les voûtes, les sculptures, dans les vitraux ne nous suffit plus. Nous voulons des individus, des morts, le reste à peine dématérialisé de leur vie. Et nous abaïssons nos regards vers ces plates-tombes, vers cette cendre humaine que couvrent les pierres tombales et qui sont le pavé humain, pensant, presque immatériel de nos églises. Elles-mêmes les pierres tombales ne sont presque plus des pierres. Le temps les a fondues jusqu'à leur donner la douceur de grands gâteaux de miel, desséchés, [...] <sup>1233</sup> »**

Ce texte est encore plus fortement marqué par le vieillissement et la mort que celui d'*Albertine disparue*. On comprend pourquoi Proust n'a pas inséré ce texte rédigé pour l'église de Combray dans « Combray II » : le narrateur est ici trop conscient de la mort et du vieillissement pour être un enfant, l'idée exprimée ici ne convient pas au monde de l'enfance. Ce texte doit se situer à la fin d'*Albertine disparue* où le narrateur souffre de la mort de sa bien-aimée. Par ailleurs, remarquons qu'ici la fonction mnémonique manque complètement. Pour compléter le thème de la Muse de l'histoire, il lui a fallu y introduire la mémoire. Par là, ce thème devient indispensable à l'esthétique proustienne.

### Mémorisation — spatialiser le temps

Il faut, semble-t-il, mettre en parallèle le texte sur la Muse de l'histoire et la révélation vis-à-vis de la mémoire qui a lieu lors de la matinée chez la princesse de Guermantes, pour comprendre que cette fonction mnémonique de l'histoire est liée au rapport général entre temps et mémoire chez Proust.

<sup>1232</sup> CSB, p. 142.

<sup>1233</sup> CS, I, II, *Esquisse XXVIII*, p. 728-729. À propos de ce texte, voir Claudine Quémard, « L'Église de Combray, son curé et le narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de "Combray") », art. cit, p. 277-342, surtout p. 306-308.

Proust considère, nous l'avons noté, que la mémoire ressuscite l'instant passé tel qu'il était présent, il va sans dire qu'il s'agit ici de la mémoire involontaire. Néanmoins, celle-ci a son côté négatif : elle ne permet pas de saisir l'unité du passé :

**« [...] la mémoire, en introduisant le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était présent au moment où il était le présent, supprime précisément cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise. <sup>1234</sup> »**

Ici, Proust pose une question grave : de quelle manière peut-on unir les instants ressuscités par la mémoire dans le temps vécu ? Ce qu'il dit dans un entretien publié le 12 novembre 1913 correspond parfaitement à cette interrogation :

**« De jeunes écrivains, avec qui je suis en sympathie, préconisent au contraire une action brève avec peu de personnages. Ce n'est pas ma conception du roman. [...] il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. <sup>1235</sup> »**

Ces paroles évoquent le texte suivant déjà partiellement cité :

**« [...] chaque individu [...] mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement autour de soi-même, mais aussi autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi. Et sans doute tous ces plans différents suivant lesquels le Temps [...] disposait ma vie, en me faisant songer que, dans un livre qui voudrait en raconter une, il faudrait user, par opposition à la psychologie plane dont on use d'ordinaire, d'une sorte de psychologie dans l'espace, ajoutaient une beauté nouvelle à ces résurrections que ma mémoire opérait [...] <sup>1236</sup> »**

Qu'il se réfère ou non à la philosophie bergsonienne comme Péguy <sup>1237</sup>, Proust essaie de situer les instants ressuscités par la mémoire dans la « durée ». Ce n'est pas seulement la durée que son narrateur a vécue mais aussi celle des autres. Le romancier a besoin d'innombrables personnages, d'innombrables actions et d'une vie qui se déroule dans leur corrélation. Seule cette corrélation peut montrer la durée. Seule celle-ci peut empêcher la mémoire involontaire de supprimer la dimension du temps vécu, ainsi, il peut unir les instants ressuscités. Quelle est alors cette « psychologie dans l'espace » qu'il a appelée dans l'entretien « la psychologie dans le temps » ? Que signifie ce changement d'expression ?

<sup>1234</sup> TR, p. 608.

<sup>1235</sup> [Swann expliqué par Proust], in CSB, p. 557. C'est nous qui soulignons.

<sup>1236</sup> TR, p. 608. C'est nous qui soulignons.

<sup>1237</sup> À ce sujet, Proust déclare dans l'entretien cité : « [...] mon livre serait peut-être comme un essai d'une suite de "Romans de l'Inconscient" : je n'aurais aucune honte à dire de "romans bergsoniens", si je le croyais, car à toute époque il arrive que la littérature a tâché de se rattacher — après coup, naturellement — à la philosophie régnante. Mais ce ne serait pas exact, car mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. de Bergson, mais est même contredite par elle. » ([Swann expliqué par Proust], in CSB, p. 558). À ces paroles correspond la remarque de Benjamin sur la différence entre la mémoire chez Bergson et la mémoire involontaire chez Proust.

Le narrateur explique, toujours dans le « Bal de têtes », comment se fait l'opération de la résurrection du passé par l'intermédiaire de la mémoire. En comparant la vie à un voyage, il explique comment il a retrouvé les rôles que telle personne a joués dans des moments différents de sa vie :

**« Plus d'une des personnes que cette matinée réunissait ou dont elle m'évoquait le souvenir, me donnait par les aspects qu'elle avait tour à tour présentés pour moi, par les circonstances différentes, opposées, d'où elle avait, les unes après les autres, surgi devant moi, faisait ressortir les aspects variés de ma vie, les différences de perspective, comme un accident de terrain, colline ou château, qui [...] révèle [...] au voyageur des changements d'orientation et des différences d'altitude dans la route qu'il suit. En remontant de plus en plus haut, je finissais par trouver des images d'une même personne séparées par un intervalle de temps si long, conservées par des moi si distincts, ayant elles-mêmes des significations si différentes, que je les omettais d'habitude quand je croyais embrasser le cours passé de mes relations avec elles, que j'avais même cessé de penser qu'elles étaient les mêmes que j'avais connues autrefois, et qu'il me fallait le hasard d'un éclair d'attention pour les rattacher, comme à une étymologie, à cette signification primitive qu'elles avaient eue pour moi. <sup>1238</sup> »**

Le narrateur se figure ici un espace où sont les hommes qu'il a connus dans sa vie. En suivant le temps, ces gens-là ont changé leur position par rapport à lui de nombreuses fois. Ainsi, dans des moments différents, chaque personne a montré au narrateur des figures et des significations si différentes qu'il ne sait plus les rassembler en une personne. Mais, en remontant le fil des souvenirs, perdus puis retrouvés, il arrive à réunir ces figures en une personne, en gardant cependant la singularité des significations que chaque personne lui a présentées à des moments différents. Ce qui est important, c'est que le temps vécu ne sera conçu qu'en se transposant dans un espace. C'est pourquoi la vie doit être comparée à un voyage. Cette image assez courante n'est pas employée sans réflexion par Proust. La possibilité de mettre en lumière le temps vécu réside dans cette corrélation des souvenirs d'hommes différents. Celle-ci permettra de spatialiser le temps, différemment de Kant. L'association de toutes ces significations retrouvées sur le plan spatio-temporel s'appelle « la psychologie dans l'espace ». De cette façon, « le passé dans le présent sans le modifier, tel qu'il était au moment où il était le présent <sup>1239</sup> » peut se situer dans un espace à quatre dimensions.

Cette corrélation entre le temps du soi et le temps des autres réside particulièrement dans le rapport entre la vie du narrateur et l'histoire de la famille de Swann : l'amour de Swann pour Odette est cause de la naissance de Gilberte, la rêverie sur Balbec chez le narrateur lui est inspirée par Swann, etc. À l'origine, la relation entre le narrateur et Swann remonte à la génération du père du deuxième et des grands-parents du premier. C'est pourquoi le narrateur dit : « la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann, non pas seulement par tout ce qui le concernait lui-même et Gilberte. <sup>1240</sup> » D'ailleurs, la relation du narrateur avec Swann conduit le récit vers le

<sup>1238</sup> TR, p. 548-549.

<sup>1239</sup> TR., p. 608

dénouement dans *Le Temps retrouvé* : le narrateur fait connaissance de la fille issue du mariage de Saint-Loup et de Gilberte.

De même, dans une dimension historique, par l'intervention de la mémoire, les événements qui se sont produits séparément s'associent dans l'espace et le temps. De la même manière, le côté de Swann et le côté de Guermantes se relie transversalement<sup>1241</sup>. Or, Gilles Deleuze remarque ici que c'est cette « dimension transversale<sup>1242</sup> », cette « transversalité<sup>1243</sup> », selon le terme de Felix Guattari, qui confère son « unité » à la Recherche<sup>1244</sup>. Notons que ce qui pousse le narrateur à méditer sur la Muse de l'histoire dans *Albertine disparue*<sup>1245</sup>, ce sont en effet deux lettres qui annoncent un mariage : le mariage de Gilberte et Saint-Loup, et celui du fils de Mme de Cambremer et de la nièce de Jupien. Dans le dernier cas par exemple, le mariage est précédé par des circonstances différentes tant au niveau spatial que temporel : l'ambition mondaine de Legrandin et de sa sœur (à Combray), la rencontre entre Charlus et Legrandin (dans un wagon de voyageurs<sup>1246</sup>), la relation homosexuelle entre Jupien et Charlus (à Paris), l'adoption de la nièce de Jupien par Charlus, etc. Pour emprunter les termes de Gilles Deleuze, toutes ces circonstances différentes « communiquent », après coup, « transversalement » dans ces deux mariages. La fonction des paroles du maître d'hôtel à l'occasion de chaque événement réside dans cette « communication transversale ». Elles relient chaque événement et confèrent une sorte de continuité au récit de la Recherche. La mission de la Muse de l'histoire réside aussi dans cette communication. Et, comme l'histoire « donne tout son relief » à l'événement, le temps où l'histoire se déroule n'est plus une surface homogène. C'est justement ce que Péguy écrit. Le moment où un événement se produit, quelque peu signifiant qu'il soit, est comparable à un espace pour Proust : « cette espèce d'instant éternel et tragique d'inconsciente attente et de calme engourdissement [...] rétrospectivement, semble avoir précédé l'explosion d'une bombe ou la première flamme d'un incendie<sup>1247</sup> ». L'opération de l'histoire consiste à donner, après coup, une signification à chacun des événements et à les relier. Cela permettra de mesurer la distance temporelle qui sépare les événements les uns des autres<sup>1248</sup>. La mémorisation proustienne dans son état final réside en effet dans la spatialisation du

<sup>1240</sup> TR, p. 493-494.

<sup>1241</sup> Proust écrit : « Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissent. » (TR, p. 606).

<sup>1242</sup> *Proust et les signes, op. cit.*, p. 201.

<sup>1243</sup> Selon le philosophe, cette notion est conçue par Felix Guattari pour rendre compte des communications et des rapports dans l'inconscient. Voir *Proust et les signes, op. cit.*, p. 201, note 1.

<sup>1244</sup> *Ibid.*, p. 201-203.

<sup>1245</sup> AD IV, p. 253.

<sup>1246</sup> AD, IV, p. 243.

<sup>1247</sup> CG, I, p. 354. Il s'agit de la hiérarchie dans le faubourg Saint-Germain.

temps du narrateur et du temps des autres personnages, noués entre eux. Cette spatialisation résulte de l'effort de donner une signification à chaque événement. Le narrateur s'interroge en effet sur la mémorisation d'un événement :

**« Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. Certes, on dira que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés ?<sup>1249</sup> »**

Il nous semble que dans « L'image proustienne » Walter Benjamin répond à cette question. En abordant l'étymologie du mot « texte », Benjamin compare le roman proustien à un tissu fait des souvenirs des événements vécus. Ensuite, il explique le rapport entre l'événement vécu et la mémorisation :

**« [...] un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi. Et dans un autre sens encore, c'est le souvenir ici qui prescrit rigoureusement le mode de tissage. Car l'unité du texte n'est que l'acte pur de la mémorisation elle-même. Non la personne de l'auteur, moins encore l'intrigue.**

<sup>1250</sup> »

Cette remarque très proche de l'étude de Paul Ricœur sur l'historiographie nous renvoie au concept de « mise en configuration », qui désigne une sorte d'intrigue pouvant mettre la temporalité en lumière dans une œuvre écrite. Dans son *Temps et récit*, Paul Ricœur affirme, en citant une étude historiographique d'Arthur C. Danto : « une telle signification ne peut être conférée aux événements "que dans le contexte d'une histoire racontée (story)".<sup>1251</sup> » Nous y reviendrons dans le chapitre suivant en nous interrogeant sur le rapport entre la structure du roman et la spatialisation du temps.

<sup>1248</sup> Il faut souligner que le temps spatialisé n'est guère homogène ni mathématiquement calculable comme une ligne dans le sens péguyste, bien que l'éloignement temporel soit mesurable. Citons ce que Georges Poulet dit à cet égard en reconnaissant que, chez Proust, la mémoire peut permettre de « mesurer » la longueur de l'existence : « [...] rien de plus ambigu que le mot *mesurer* appliqué à la distance. Il n'est pas exact, en effet [...] de concevoir la distance, au sens proustien de ce terme, comme une dimension analogue à celle de l'espace externe ou du temps scientifique, à condition toutefois de ne pas la considérer de ce fait comme une longueur mathématiquement mesurable et convertible, par exemple, en un nombre déterminé de lieues ou d'années. La distance dont il s'agit ici n'a rien à voir avec la quantité. [...] chaque fois que, chez Proust, une image du passé ou du dehors surgit au fond de l'esprit, c'est pour donner invariablement l'impression d'une réalité perçue au même point-limite, dans un éloignement qui ne saurait ni diminuer ni s'accroître. En d'autres termes, la distance est ici *absolue*. » (*L'espace proustien, op. cit.*, p. 68-69. C'est le critique qui souligne). Mesurer cette distance absolue est une expérience vivante du temps d'autant plus que, en l'occurrence, l'on n'évite pas de reconnaître que le passé est « irrémédiablement révolu » et perpétuellement « séparé de nous par la même distance » (*ibid.*, p. 66).

<sup>1249</sup> *Pr.*, p. 902

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 137, c'est nous qui soulignons.

<sup>1251</sup> *Temps et récit, op. cit.*, t. I, p. 257. La phrase entre guillemets est un extrait de l'étude d'Arthur C. Danto, intitulée *Analytique Philosophy of History* (Cambridge University Press, 1965, p. 11). C'est le philosophe qui souligne.

Or, cette spatialisation du temps permet de ressusciter le passé que le narrateur n'a pas vécu, celui de Swann. Il faut remarquer qu'à la fin de Du côté de chez Swann I, en parlant de Swann, le narrateur déclare :

**« Tous ces souvenirs [...] ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux [...] sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation". »**

<sup>1252</sup> »

Remarquons ici que le narrateur suggère la possibilité de faire la distinction entre les différents instants ressuscités qui ne semblent qu'une « masse » en les classant par ordre chronologique. Chronologique ? Non, bien entendu. Il faut dire plutôt : situer chaque période dans un espace temporel. Ainsi, il n'y a pas que la vie individuelle du narrateur qui puisse récupérer sa durée à travers l'écriture, mais aussi les vies de différentes personnes.

C'est ainsi que, chez Proust comme chez Péguy, la résurrection du passé, — du passé éloigné, même de plusieurs siècles <sup>1253</sup> —, consiste à remonter cette « chaîne de mémoires <sup>1254</sup> ». Cependant, selon le romancier, il ne suffit pas de retourner en arrière ; il s'agit d'associer les souvenirs qui ne sont plus qu'une « masse » ou qu'un « amalgame », en rendant une signification à chacun pour spatialiser le passé. La possibilité de ressusciter le passé réside dans cette spatialisation.

## Oubli

Ce qui est révélé à travers cette opération de l'histoire par l'intermédiaire de la mémoire, ce sont les lois du temps : oubli, vieillissement et mort. Le temps transforme tous les individus sans exception :

**« Alors moi qui depuis mon enfance, vivant au jour le jour et ayant reçu d'ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m'aperçus pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation qu'il avait passé aussi pour moi. » <sup>1255</sup>**

Le narrateur n'échappe pas à la loi de la temporalité, comme les gens qu'il connaît. La société non plus : la transformation à travers le temps se produit au niveau collectif de même qu'au niveau individuel : « aussi bien que sur les êtres eux-mêmes, le temps avait aussi, dans ce salon, exercé sa chimie sur la société. <sup>1256</sup> »

<sup>1252</sup> CS, I, II, p. 184. C'est nous qui soulignons.

<sup>1253</sup> Proust écrit : « j'avais appris, au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, avec cette précision dans les détails plus facile à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis » (CS, I, II, p. 184).

<sup>1254</sup> L'expression est de Paul Ricoeur (*Temps et récit*, op. cit., t. III, p. 207-208).

<sup>1255</sup> TR, p. 505.

Le narrateur souligne que ni la situation mondaine ni la situation politique n'échappent à une loi du temps qui est ici l'oubli, comme l'individu, car : « si les personnes changent de situation, les idées et les coutumes les plus indéracinables (de même que les fortunes et les alliances de pays et les haines de pays) changent aussi<sup>1257</sup> ». En outre : « la mémoire durait moins que la vie chez les individus, et d'ailleurs de très jeunes, qui n'avaient jamais eu les souvenirs abolis chez les autres<sup>1258</sup> ». Ainsi, les jeunes gens ignorent quelles étaient jadis la situation mondaine et la situation politique : ils ignorent la généalogie d'une famille aristocratique, la valeur mondaine d'autrefois, ils ignorent que Clemenceau était dreyfusard. C'est l'oubli et l'ignorance qui résulte de l'oubli qui complètent cette transformation « chimique » par le temps dans une dimension collective. C'est pourquoi les objets de l'histoire inspirée par sa Muse sont les « morts », les « fiançailles », les « héritages », et les « ruines »<sup>1259</sup>. Ces insignifiants, oubliés, permettent de spatialiser l'espace du temps historique.

Selon Proust, l'histoire est certes la recherche sur le passé mais aussi le moyen par lequel on mesure l'écart entre le passé et le présent dans une dimension collective. C'est grâce à l'oubli que l'on y arrive. Citons ce que Joyce Megay écrit dans son étude, Bergson et Proust, en parlant de la fonction de l'oubli chez le romancier : « Seule, en effet, la distance permet au souvenir de garder sa date et d'être retrouvé intact [...] Chez Bergson, nulle trace de ce rôle d'importance accordé à l'oubli.<sup>1260</sup> » Pour sa part, Walter Benjamin prête attention à l'importance de l'oubli dans la Recherche : « La mémoire involontaire de Proust n'est-elle pas, en effet, beaucoup plus proche de l'oubli que de ce que l'on appelle en général le souvenir<sup>1261</sup> ? » Avec l'oubli qui résulte de l'écoulement du temps, toutes les choses perdent leur signification (la généalogie d'une famille, l'étymologie d'un nom de lieu, par exemple). Mais paradoxalement, la possibilité de la résurrection demeure dans l'oubli.

On comprend désormais qu'aux yeux de Proust « une église provinciale » permet de mesurer le temps qu'elle a traversé. L'ébauche citée plus haut, marquée par l'idée de vieillissement et de mort, traduit cette idée : le mouvement du temps saisi sur le plan

<sup>1256</sup> TR, p. 534.

<sup>1257</sup> TR, p. 537.

<sup>1258</sup> TR, p. 536.

<sup>1259</sup> À ce sujet, nous renvoyons à notre étude sur la fonction des noms des aristocrates chez Proust, intitulée « les noms contre l'oubli » de la deuxième partie.

<sup>1260</sup> Paris, Librairie philosophique J. Verin, 1976, p. 94-95. Selon Giovanni Macchia, Ribot, psychologue de l'époque, et dont Bergson cite et analyse un livre dans *Matière et mémoire*, souligne le rôle que l'oubli joue dans l'opération de la remémoration : « Ribot était arrivé à un résultat que lui-même jugeait paradoxal. Si l'oubli était un des nombres prodigieux d'états de conscience, nous ne pourrions pas nous souvenir. » (*L'Ange de la nuit. Sur Proust*, traduit de l'italien par Marie-France Merger, Paul Bédarida et Mario Fusco, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 103).

<sup>1261</sup> « L'image proustienne », *op. cit.*, p. 136. C'est Benjamin qui souligne.

historique peut être perçu à travers les monuments comme la vieille cathédrale, ou plutôt à travers leurs vestiges (Proust écrit : « une Muse ne viendra-t-elle pas en recueillir le vestige dans les choses ?<sup>1262</sup> »). Les monuments sont des témoins de l'écoulement du temps et des mémoires collectives, et dans leur corps, le temps est gravé, c'est-à-dire que les monuments sont des incorporations du temps passé. Rappelons que le narrateur exprime cela en décrivant l'église de Combray, l'église forme un espace à quatre dimensions : « déployant à travers les siècles son vaisseau qui [...] semblait vaincre et franchir [...] des époques successives<sup>1263</sup> ». Un texte de Jean Santeuil montre plus explicitement la loi du temps que Proust conçoit à travers l'étude de l'église médiévale :

**« [...] on [n'] avait pas tort, parce qu'elle était vieille, de venir admirer cette église qui avait été autrefois laide, tandis que la nouvelle était l'œuvre d'un architecte de goût. Car une belle église ne témoigne que de la beauté de l'imagination d'un architecte, tandis qu'une vieille église abandonnée [témoigne] des lois suivant lesquelles la pluie et le soleil jaunissent la pierre, le vent y sème des poussières, suivant lesquelles la pierre se fend, lois qui sont plus belles que les plus belles choses du monde.<sup>1264</sup> »**

Proust estime qu'une architecture monumentale, si laide qu'elle soit, pourrait devenir belle si elle vieillissait. Il ne s'agit plus de la valeur artistique ou de la beauté pure de l'église. D'ailleurs, la lecture de « Journées de pèlerinage » nous permettra d'imaginer que, pour Proust, l'église médiévale n'est pas une œuvre d'art : Proust affirme que la statue de la Vierge au portail de la cathédrale d'Amiens n'est pas une œuvre artistique au même titre que la Joconde de Vinci. Citons le passage malgré sa longueur :

**« [...] une telle statue a peut-être quelque chose de moins universel qu'une œuvre d'art [...]. La Joconde est la Joconde de Vinci. Que nous importe [...] son lieu de naissance, que nous importe même qu'elle soit naturalisée française ? — Elle est quelque chose comme une admirable "sans-patrie". [...] Nous n'en pouvons dire autant de sa sœur souriante et sculptée (combien inférieure du reste, est-il besoin de le dire ?) la Vierge Dorée. Sortie sans doute des carrières voisines d'Amiens, n'ayant accompli dans sa jeunesse qu'un voyage, pour venir au porche Saint-Honoré, n'ayant plus bougé depuis, s'étant peu à peu hâlée à ce vent humide de la Venise du Nord, qui au-dessus d'elle a courbé la flèche, regardant depuis tant de siècles les habitants de cette ville dont elle est le plus ancien et le plus sédentaire habitant, elle est vraiment une Amiénoise. Ce n'est pas une œuvre d'art. [...] elle continuera à recevoir en pleine figure le vent et le soleil d'Amiens, à laisser les petits moineaux se poser avec un sûr instinct de la décoration au creux de sa main accueillante, ou picorer les étamines de pierre des aubépines antiques qui lui font depuis tant de siècles une parure jeune. Dans ma chambre une photographie de la Joconde garde seulement la beauté d'un chef-d'œuvre. Près d'elle une photographie de la Vierge Dorée prend la mélancolie d'un souvenir. Mais n'attendons pas que, suivi de son cortège**

<sup>1262</sup> CS, I, II, Esquisse XXVIII, p. 728, déjà cité.

<sup>1263</sup> CS, I, II, p. 60-61.

<sup>1264</sup> JS, p. 514.

***innombrable de rayons et d'ombres qui se reposent à chaque relief de la pierre, le soleil ait cessé d'argenter la grise vieillesse du portail, à la fois étincelante et ternie.***<sup>1265</sup> »

Cette statue médiévale n'a pas de beauté pure et éternelle, sa beauté réside dans son caractère périssable. Mais paradoxalement, grâce à cet acheminement vers la ruine, elle « témoigne des lois » du temps qui sont « plus belles que les plus belles choses du monde ».

C'est pourquoi Proust est hostile à la restauration de l'église par Viollet-Le-Duc et ses disciples au cours de la seconde moitié du XIXe siècle<sup>1266</sup>. Il ira même plus loin et s'opposera au projet portant sur la séparation de l'Église et de l'État : dans ce contexte, il a écrit « La mort des cathédrales : une conséquence du projet Briand sur la séparation ». Selon Gérard Genette, l'hostilité à la restauration et l'opposition à la séparation de l'Église et de l'État sont sous-tendues par le triple refus primordial dans l'esthétique proustienne : le refus « [d'arracher l'œuvre] à son site géographique, de la priver de sa fonction d'origine, ou d'effacer les marques de son âge historique.<sup>1267</sup> » Nous avons cité un passage de « Journées de pèlerinage » tout à l'heure. Selon ce texte, alors que la véritable œuvre d'art, éternelle et universelle comme la Joconde, n'a pas besoin d'identité géographique, l'église médiévale est étroitement liée au lieu où elle se trouve et au temps qui s'est écoulé durant son existence. D'ailleurs, comme Genette le remarque, ce que Proust prétend dans « La mort des cathédrales », c'est que, sans sa fonction religieuse, l'église n'aurait que la valeur archéologique et ne serait qu'un musée<sup>1268</sup>. Ainsi, il est évident que les trois principes relevés par Genette peuvent s'appliquer aux monuments mieux qu'aux œuvres d'art comme la Joconde. Et grâce à la « marque de l'âge historique » d'un monument, on peut percevoir l'écoulement du temps.

<sup>1265</sup> CSB, p. 85-86.

<sup>1266</sup> À cet égard, nous citons une lettre datée du 8 octobre 1907 et adressée à Mme Straus : « C'est malheureux que Viollet-Le-Duc ait abîmé la France en restaurant avec science mais sans flamme, tant d'églises dont les ruines seraient plus touchantes que leur rafistolage archéologique avec des pierres neuves qui ne nous parlent pas, et des moulages qui sont identiques à l'origine et n'en ont rien gardé. » (*Corr.*, t. VII, p. 288).

<sup>1267</sup> « Combray-Venise-Combray », in *Figures IV*, *op. cit.*, p. 267. Par rapport au premier refus, c'est-à-dire le refus de l'arrachement d'une œuvre à son site géographique, le critique suppose que Proust désapprouvait le transfert d'objets d'art aux Musées des monuments français. Ses réflexions sont pourtant pleines de réserves. Il reconnaît des complexités dans ces trois principes : « Tout l'ensemble relatif à ce thème, et/ou à l'œuvre de Ruskin, constitue un labyrinthe bibliographique assez éprouvant. » (*Ibid.*, p. 272).

<sup>1268</sup> « [La religion catholique] existe et pour nous imaginer ce qu'était vivante, et dans le plein exercice de ses fonctions, une cathédrale du XIIIe siècle, nous n'avons pas besoin de faire d'elle le cadre de reconstitutions, de rétrospectives exactes peut-être, mais glacées. » (CSB, p. 143). Il écrit dans le texte supprimé lors de la publication de *Pastiches et mélanges* en 1919 : « même si [la cathédrale] est protégée comme monument historique d'affectations scandaleuses, ce n'est plus qu'un musée. » (CSB, p. 774, note 4). Il explique : « la protection même des plus belles œuvres de l'architecture et de la sculpture française qui mourront le jour où elles ne serviront plus au culte des besoins duquel elles sont nées, qui est leur fonction comme elles sont ses organes, qui est leur explication parce qu'il est leur âme » (*ibid.*, p. 780 note 6. C'est Proust qui souligne).

Ce que Proust écrit, dans *Contre Sainte-Beuve*, à propos du sentiment que l'on éprouve en entrant dans l'église est très significatif : « On sent bien qu'on traverse du temps, comme quand un souvenir ancien nous revient à l'esprit. Ce n'est plus dans la mémoire de notre vie, mais dans celle des siècles.<sup>1269</sup> » Nerval aurait pu écrire cette phrase. En empruntant le terme psychologique, Max Milner et Claude Pichois appellent « paramnésie » ce genre d'évocation qui caractérise l'attitude que les romantiques prennent vis-à-vis du temps historique<sup>1270</sup>. Cette opération « paramnésique », n'est pas absente chez Proust.

Certes, en mettant en parallèle la mémoire individuelle et la mémoire collective, il ne faut pas confondre la dimension temporelle. Pourtant, Schopenhauer écrit : « Toute la lacune dans l'histoire ressemble ainsi à une lacune dans la conscience et la mémoire d'un homme<sup>1271</sup> ». On peut dire que, pour Proust, comme la vie individuelle, l'histoire révèle la « notion du temps incorporé<sup>1272</sup> ». C'est ce que le narrateur a « l'intention de mettre si fort en relief<sup>1273</sup> » par l'écriture. Benjamin a tenté de transposer la mémoire involontaire dans une dimension historique. Proust ne reçoit-il pas un enseignement de l'histoire incorporée dans une église ? N'est-ce pas pour cette raison qu'il compare la curiosité de Swann sur le passé et l'emploi du temps d'Odette à l'investigation d'un historien ? :

**« [...] espionner devant une fenêtre, [...] faire parler habilement les indifférents, soudoyer les domestiques, écouter aux portes, ne lui semblait plus, aussi bien que le déchiffrement des textes, la comparaison des témoignages et l'interprétation des monuments, que des méthodes d'investigation scientifiques d'une véritable valeur intellectuelle et appropriées à la recherche de la vérité.<sup>1274</sup> »**

Pourtant, son investigation est vouée à l'échec car il manque de l'imagination indispensable pour suppléer à son ignorance vis-à-vis de la vie d'Odette. Ainsi, les mensonges d'Odette se présentent comme d'« illisibles et divins vestiges<sup>1275</sup> ».

<sup>1269</sup> Préface de Bernard de Fallois, *op. cit.*, chapitre XV, « Retour à Guermantes », p. 279. C'est nous qui soulignons. Ces phrases ne sont pas reprises dans l'édition de *Contre Sainte-Beuve* dans la *Pléiade*.

<sup>1270</sup> *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire (1820-1869)*, Paris, Éditions Flammarion, 1985, nouvelle édition révisée, 1996, p. 93-96.

<sup>1271</sup> « De l'histoire », *op. cit.*, p. 1185.

<sup>1272</sup> Le corps de l'être aimé est une incarnation de cette « notion du temps incorporé » par excellence : « c'est parce qu'ils contiennent [...] les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment, parce qu'ils contiennent tant de souvenirs de joies et de désirs déjà effacés pour eux, mais si cruels pour celui qui contemple et prolonge dans l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux » (*TR*, p. 624). En décrivant sa douleur causée par l'homosexualité d'Albertine : « Que de gens, que de lieux [...] Albertine [...] du seuil de mon imagination ou de mon souvenir, où je ne me souciais pas d'eux, avait introduits dans mon cœur ! [...] L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur. » (*Pr.*, p. 887).

<sup>1273</sup> *TR*, p. 623.

<sup>1274</sup> *CS*, II, p. 270.

Comme nous l'avons vu, Antoine Compagnon insiste sur la mélancolie qui se dégage de la leçon de l'histoire proustienne<sup>1276</sup>. Rappelons qu'en comparant la Sonate de Vinteuil au monument, le narrateur met en parallèle l'interprétation de la musique et la vie, qui se réalisent chacune dans le « Temps », et qu'il éprouve de la mélancolie<sup>1277</sup>. Car, l'écoulement du temps empêche de saisir leur unité de la musique comme de la vie. L'histoire conçue par Proust met en lumière ce constat mélancolique : dans le temps tout périt. De là, l'importance de l'écriture. D'ailleurs, Schopenhauer écrit : « L'écriture, en effet, sert à rétablir l'unité dans la conscience du genre humain brisée et morcelée sans cesse par la mort.<sup>1278</sup> » Comme les archéologues et les archivistes, l'écrivain doit tenter de montrer que rien n'est oublié, quoique ceci paraisse un défi impossible.

## CHAPITRE II. PROUST, ARCHÉOLOGUE DE LA MÉMOIRE

### Les vestiges — lecture et écriture

---

Nous tenterons dans ce chapitre de nous interroger sur le rapport entre la leçon de l'histoire proustienne et la lecture qui amène inévitablement à la question de l'écriture chez Proust. Or, rappelons que chez Proust, on rencontre la Muse de l'histoire dans une « vieille cathédrale » ou une « église provinciale », en résumé, un vieux monument religieux. Schopenhauer lui aussi, en trouvant la véritable qualité de l'histoire dans la lecture, s'attache aux monuments :

**« [...] en présence d'un monument de l'antiquité primitive, qui a survécu à sa propre signification, par exemple en présence des pyramides, des temples et des palais du Yucatan, nous restons aussi déconcertés et aussi stupides [...] que l'homme qui considère une vieille page d'écriture jadis chiffrée par lui et dont il a perdu la clef [...] »<sup>1279</sup>**

Ici, le monument est comme un vieux livre dont on ne comprend plus la signification. Une page plus loin, Schopenhauer écrit : « Les monuments de pierre ne servent pas moins à cette fin que les monuments écrits.<sup>1280</sup> » Le penseur trouve une analogie entre monument et lecture-écriture. On peut tenter de dégager une image identique dans l'œuvre proustienne.

<sup>1275</sup> CS, II, p. 274.

<sup>1276</sup> « Bichot : étymologie et allégorie », *op. cit.*, p. 254.

<sup>1277</sup> JF, I, p. 521, déjà cité.

<sup>1278</sup> « De l'histoire », *op. cit.*, p. 1186.

<sup>1279</sup> *Ibid.*, p. 1185.

### Fouiller le passé — lecture

Dans la première partie, nous avons mis en lumière ceci : chez Proust, Venise se présente comme un livre à lire dans le même sens que la cathédrale d'Amiens est une Bible architecturale, car ses monuments racontent son histoire (en particulier du temps des Croisades). Il en va de même des sculptures de l'église de Saint-André-des-Champs, elles sont des incarnations de la tradition orale médiévale, faite du mélange de l'histoire biblique et de l'histoire gréco-latine<sup>1281</sup>. Le romancier considère les monuments comme des livres historiques.

Or, ces livres tâchent de nous transmettre les pensées d'autrefois ; de même que le « pavé presque pensant qui est fait de la dernière poussière d'Arnauld ou de Pascal<sup>1282</sup> » dans une vieille église provinciale nous murmure quelque chose. Edward Bizub a démontré en citant une ébauche publiée dans *La Matinée de la princesse de Guermantes* que Proust voulait au début que son héros ait l'impression de "relire" *St Mark's Rest* de Ruskin en débarquant du Grand Canal à la Piazzetta<sup>1283</sup>. Cette remarque est très significative dans ce sens, car on y reconnaît une lecture double : la Venise proustienne, en particulier ses monuments, est un livre à travers lequel on arrive à saisir à la fois l'histoire de la ville et la pensée de Ruskin. Dans cette perspective, l'observation d'Alberte Beretta Anguissola vaut d'être citée. Venise dont la splendeur paraît « naturelle » à la mère du narrateur, qui est toujours fidèle à l'enseignement de sa mère — aimer les choses naturelles, anciennes et artistiques — est en réalité, pour emprunter l'expression de Chateaubriand, une « ville contre nature » :

**« [...] ces colonnes, ces piliers, ces statues ou ces bas-reliefs [ont] été transportés du monde [...] leur présence ici [est] donc tout à fait artificielle, à l'égard de celle des œuvres d'art réunies, au fil des événements historiques les plus surprenants, dans tel ou tel musée. La Grand-mère-Mère n'a rien compris à Venise. <sup>1284</sup> »**

Pour éviter cette ignorance, il faut interpréter ce que les monuments racontent. Les monuments sont à lire, comme les livres. Ce que Philippe Hamon remarque en analysant *Le Rhin* d'Hugo n'est pas loin de cette thèse :

**« Le bâtiment, pour l'antiquaire, est toujours à la fois monument et document, et est également argument pour générer le texte du commentaire. Plus même le**

<sup>1280</sup> *Ibid.*, p. 1186 « la « fin » dont il est question désigne le rétablissement de l'unité du genre humain « brisée et morcelée sans cesse par la mort »).

<sup>1281</sup> CS, I, II, p. 149.

<sup>1282</sup> AD, IV, p. 254.

<sup>1283</sup> Nous l'avons vu dans la première partie.

<sup>1284</sup> « *Pèlerinages proustiens à Venise* », in BSAMP, n° 44, 1994, p. 48. Pour éviter une confusion, rappelons que si le narrateur ne cesse d'évoquer Combray à la Cité des Doges, ce n'est pas parce que la nature y est présente, comme la mère le pense, mais parce que, comme à Combray, il se sent vivre en harmonie avec le temps de la nature.

**hiéroglyphe est obscur, plus il a de chance d'être chargé d'histoire, plus son décryptage va témoigner de la compétence et de la culture du décrypteur.** <sup>1285</sup> »

La comparaison entre le bâtiment et le hiéroglyphe nous intéresse d'autant plus que le « hiéroglyphe » est, on le sait, une image très chère à Proust : par exemple, le narrateur compare le mensonge d'Albertine aux signes à déchiffrer, « idéogrammes » ou « anagrammes » <sup>1286</sup>. La partition du Septuor que Vinteuil a laissée est illisible comme si elle était composée de « hiéroglyphes » <sup>1287</sup>. D'ailleurs, il déclare à propos de son expérience à Combray dans *Le Temps retrouvé* :

**« [...] il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels. Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire.** <sup>1288</sup> »

L'étude de Philippe Hamon attire notre attention davantage quand il aborde le thème des ruines chez les romantiques en mettant en rapport l'image des ruines et la problématique qui sous-tend le lien entre lecture et écriture :

**« Un objet architectural privilégié, la ruine, semble tout particulièrement intéresser le texte littéraire du XIXe siècle [...]. Comme si la ruine soulignait, sous forme de son inversion (la décomposition du réel), ce qui constitue l'essence même de l'architecture, l'art de composer l'espace. [...] Or décomposer et recomposer, telles sont bien [...] les opérations fondamentales de tout acte de compréhension du texte du monde et du monde comme texte-palimpseste à déchiffrer. [...] La ruine, comme l'os du paléontologue, comme la relique du croyant, provoque, suscite et réclame un travail d'interprétation attentif et sourcilieux. Citation litotique d'un passé, elle paraît bien être, encore plus que l'édifice "normal", incitation à produire de la lecture et de l'écriture.** <sup>1289</sup> »

Cette analyse nous rappelle le texte sur les ruines de Combray où le narrateur enfant songe à l'histoire féodale de la ville en imaginant « son visage *incompréhensible* <sup>1290</sup> » : ici, les restes du château, qui, ayant perdu leur fonction, et paraissant dépourvus de signification historique, semblent, justement grâce à cette privation, inviter le narrateur à comprendre l'histoire médiévale de Combray. L'observation de Philippe Hamon mérite d'être invoquée pour une autre raison : la comparaison entre le passé à reconstituer et les vestiges qu'un archéologue tente de déchiffrer et de décoder est abondante chez Proust. Par exemple, les mensonges d'Odette sur son passé que Swann ne parvient pas à

<sup>1285</sup> *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle, op. cit., p. 56.*

<sup>1286</sup> *Pr.*, p. 598.

<sup>1287</sup> *Pr.*, p. 766.

<sup>1288</sup> *TR*, p. 457.

<sup>1289</sup> *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle, op. cit., p. 59-60. C'est le critique qui souligne.*

<sup>1290</sup> *CS, I, II*, p. 165.

élucider, comme les mensonges d'Albertine, sont d'« illisibles et divins vestiges <sup>1291</sup> » ; il en est de même de la beauté dont la marquise de Villeparisis a joui dans sa jeunesse :

**« Il est vrai qu'il n'en subsistait que de bien faibles restes dont on n'eût pu [...] restituer la beauté détruite. Car, pour comprendre combien une vieille femme a pu être jolie, il ne faut pas seulement regarder, mais traduire chaque trait. <sup>1292</sup> »**

L'habillement d'Odette se présente comme le mélange de « vestiges » des « modes détrônées <sup>1293</sup> » et de la dernière mode. À propos de cette image des vestiges, l'ébauche du texte consacré à la Muse de l'histoire, plus haut, attire notre attention, parce que le romancier écrit : « ce que fut l'homme de plus passager, une Muse ne viendra-t-elle pas en recueillir le vestige dans les choses <sup>1294</sup> ? » Toutes les choses produites dans le temps — sur le plan individuel et social —, comme les architectures monumentales dans l'histoire, et qui s'acheminent vers la ruine, sont dignes de ce déchiffrement, de cette traduction.

C'est ainsi que nous trouvons plus significatif qu'on ne l'imagine le fait que Proust compare souvent l'action d'un personnage au travail d'un archéologue et le fait que la *Recherche* ait deux archivistes fictifs, Saniette et l'archiviste de Mme de Villeparisis. Ajoutons à cela qu'un archéologue réel, Léon-Gustave Schlumberger, spécialiste de Byzance et des Croisades, habitué du salon de Mme Straus, fait une brève apparition en tant qu'invité de la duchesse de Guermantes <sup>1295</sup>. L'archéologue fouille les terrains, l'archiviste les documents, en résumé, leur métier consiste à déterrer ce qui est caché au-dessous des vestiges ou des archives. De ce point de vue, le rôle de l'archiviste de la marquise est très important : il l'aide à écrire ses Mémoires <sup>1296</sup>.

Cette observation nous rappelle un texte sur le rapport entre le rêve et les souvenirs d'enfance :

**« Il n'y a pas besoin de voyager pour revoir [le jardin où nous avons été enfant], il faut descendre pour le retrouver. Ce qui a couvert la terre n'est plus sur elle, mais dessous, l'excursion ne suffit pas pour visiter la ville morte, les fouilles sont nécessaires. <sup>1297</sup> »**

Selon ce passage, Proust pense qu'un lieu lié au passé (ou le passé lié à un lieu) est mort tant qu'il est délaissé par l'oubli, mais qu'il renaîtra si l'on descend vers le « tuf <sup>1298</sup> » de

<sup>1291</sup> CS, II, p. 274.

<sup>1292</sup> JF, II, p. 57-58.

<sup>1293</sup> JF, I, p. 608. Une page plus tard, Proust parle aussi de « vestige conservé des années passées » (JF, I, p. 609).

<sup>1294</sup> CS, I, II, Esquisse XXIII, p. 728.

<sup>1295</sup> CG, I, p. 510.

<sup>1296</sup> CG, I, p. 487. De même que cet archiviste, « un historien solennel » dont la recherche porte sur la Fronde prend part à la matinée de la marquise à laquelle le narrateur assiste (*idem*).

<sup>1297</sup> CG, I, p. 390-391.

sa mémoire. Il est clair que le romancier fait allusion, dans la seconde phrase, aux investigations archéologiques. En témoignent la présence du mot « terre » ainsi que le remplacement de l'expression « descendre (en soi) » dans la première phrase (expression très fréquente chez Proust et qui, pour lui, désigne la spéculation transcendante ou mnémonique), par les « fouilles » dans la deuxième phrase. On doit être archéologue de la mémoire, qui est un vestige enfoui par l'oubli, pour retrouver le passé. Cela constitue l'une des raisons de la fréquence des allusions à Pompéi (enfouie par la lave volcanique la ville a été exhumée par l'archéologie au XVIIIe siècle). Ainsi, Philippe Hamon a raison d'inaugurer son étude sur le rapport entre les ruines et la littérature en invoquant la *Recherche*<sup>1299</sup> : dans une ébauche, le livre de chevet que le narrateur lit avant de s'endormir tout au commencement du roman est un « traité d'archéologie monumentale<sup>1300</sup> ». Proust a l'intention d'annoncer dès le début du roman qu'il s'agira d'une sorte de fouille archéologique des vestiges ayant pour nom le passé ou plutôt la mémoire (ou bien l'oubli ?). Dans ce contexte, intéressons-nous à un texte qui fait partie d'une version de la fin de « Combray II » ; ici le narrateur compare la réminiscence provoquée par la madeleine aux fouilles archéologiques :

**« Il faut d'ailleurs dire qu'on chercherait en vain aujourd'hui à Combray le mur du jardin de Mme Sazrat avec le fleuriste de stuc, et la rue des Perchamps. À la place de la rue des Perchamps il y a l'école, et sur l'emplacement du jardin de Mme Sazrat une nouvelle rue. Mais ma mémoire est comme ces archéologues, peu en faveur aujourd'hui, qui remettent les choses "en l'état" primitif, et qui dans une église du XIIIe siècle n'ont de cesse qu'ils aient fait disparaître le jubé de la Renaissance et les stalles du XVIIIe siècle. Ils retrouvent dessous le tracé de ce qu'il y avait au XIIIe [siècle], déterrent les restes d'un ange gothique et le remettent en place.<sup>1301</sup> »**

Ainsi, le narrateur définit les « célibataires de l'art » comme les « plus savants amateurs de musique ou d'archéologie ». Sans approfondir leurs propres impressions, ils se contentent de « l'érudition<sup>1302</sup> ». Il faut être un véritable archéologue pour avoir accès à la vie artistique.

### Archéologie de la modernité<sup>1303</sup>

Ce travail archéologique est nécessaire pour la résurrection du passé dans une

<sup>1298</sup> CG, I, p. 390.

<sup>1299</sup> *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle, op. cit.*, p. 21.

<sup>1300</sup> CS, I, p. 1086, variante a de la page 3.

<sup>1301</sup> CS, I, II, *Esquisse LIV*, p. 822 « Sazrat » est l'ancienne graphie de Mme Sazerat.

<sup>1302</sup> « Mais nous jouons la symphonie, nous retournons voir l'église jusqu'à ce que — dans cette fuite loin de notre propre vie que nous n'avons pas le courage de regarder et qui s'appelle l'érudition — nous les connaissions aussi bien, de la même manière, que le plus savant amateur de musique ou d'archéologie. Aussi combien s'en tiennent là qui n'extraient rien de leur impression, vieillissent inutiles et insatisfaits, comme des célibataires de l'art ! » (TR, p. 470).

dimension sociale et historique ainsi que personnelle. C'est pourquoi Proust est fasciné par le développement de l'archéologie et de l'archivistique. Ce penchant est bien montré par « Journées de lecture ». Rappelons que l'écrivain voulut au début intituler cet article « Le snobisme et la Postérité<sup>1304</sup> ». Certes, la vie mondaine d'un snob est chétive — finalement comme toutes les vies, sauf la vie artistique — mais cela n'empêche pas cette vie d'être sauvée de l'oubli, ou plutôt, elle a la plus grande possibilité d'être sauvée, c'est ce que nous avons vu plus haut. Dès lors, nous confrontons ce texte à la longue tirade de Charlus pendant la Grande Guerre :

**« Les fêtes remplissent ce qui sera peut-être, si les Allemands avancent encore, les derniers jours de notre Pompéi. [...] Pour peu que la lave de quelque Vésuve allemand [...] vienne les surprendre à leur toilette et éternise leur geste en l'interrompant, les enfants s'instruiront plus tard en regardant dans des livres de classe illustrés Mme Molé qui allait mettre une dernière couche de fard avant d'aller dîner chez une belle-sœur, ou Sosthène de Guermantes qui finissait de peindre ses faux sourcils. Ce sera matière à cours pour les Brichot de l'avenir, la frivolité d'une époque, quand dix siècles ont passé sur elle, est matière de la plus grave érudition, surtout si elle a été conservée intacte par une éruption volcanique ou des matières analogues à la lave projetées par bombardement. Quels documents pour l'histoire future, quand des gaz asphyxiants analogues à ceux qu'émettait le Vésuve et des écroulements comme ceux qui ensevelirent Pompéi garderont intactes toutes les demeures imprudentes qui n'ont pas fait encore filer pour Bayonne leurs tableaux et leurs statues ! D'ailleurs n'est-ce pas déjà, depuis un an, Pompéi par fragments, chaque soir, que ces gens se sauvant dans les caves, non pas pour en rapporter quelque vieille bouteille de mouton-rothschild ou de saint-émilion, mais pour cacher avec eux ce qu'ils ont de plus précieux, comme les prêtres d'Herculanum surpris par la mort au moment où ils emportaient les vases sacrés ? C'est toujours l'attachement à l'objet qui amène la mort du possesseur. Paris, lui, ne fut pas comme Herculanum fondé par Hercule. Mais que de ressemblances s'imposent ! Et cette lucidité qui nous est donnée n'est pas que de notre époque, chacune l'a possédée. Si je pense que nous pouvons avoir demain le sort des villes du Vésuve, celles-ci sentaient qu'elles étaient menacées du sort des villes maudites de la Bible. On a retrouvé sur les murs d'une maison de Pompéi cette inscription révélatrice : Sodoma, Gomora.<sup>1305</sup> »**

Ce qui nous intéresse ici, ce n'est ni le fatalisme ni le défaitisme de Charlus, ni la libido de destruction de la part du romancier (dans une optique psychanalytique), mais les perspectives d'avenir. Le baron regarde le présent dans l'horizon futur : dans le futur —

<sup>1303</sup> Nous empruntons cette expression à l'étude de Jean Bori (*L'Archéologie de la modernité*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999).

<sup>1304</sup> CSB, p. 532.

<sup>1305</sup> TR, p. 385-386. La ressemblance de lexique entre l'article, « Journées de lecture », et ce texte (« matière de la plus grave érudition », « frivolité » entre autres) nous permet d'imaginer que Proust a rédigé le second en s'appuyant sur le premier.

c'est-à-dire pour la « Postérité » —, la vie frivole que nous menons dans ce présent fera l'objet de l'érudition archéologique. Le narrateur aussi partage cette perspective anticipée sans pourtant avoir le fatalisme de Charlus :

**« [...] dans toute foule jeune, il n'est pas rare que l'on rencontre l'effigie d'un noble profil. De sorte que ces cohues populaires des jours de fête sont pour le voluptueux aussi précieuses que pour l'archéologue le désordre d'une terre où une fouille fait apparaître des médailles antiques. <sup>1306</sup> »**

Il faut remarquer la différence de ton entre les paroles de Charlus et ce passage : alors que le baron songe à la destruction de Paris par un bombardement aussi définitif que la lave volcanique et aux ruines de Paris dans le futur, le narrateur, quant à lui, comme, à la fin de *La Prisonnière*, dans le pressentiment de la fin de sa relation amoureuse avec Albertine, imagine les ruines de la ville, et sans détruire la capitale, il la transforme en terrain archéologique. La ville moderne, sans pour autant être en ruines, vaut des investigations, comparables à celles d'un archéologue, d'autant plus que la modernité de nos jours consiste à renouveler perpétuellement les nouveautés. La beauté d'une fille, comme celle de la marquise de Villeparisis, est aussi éphémère qu'une nouveauté, par conséquent, il ne faut pas tarder à découvrir cette beauté instantanée. Si chétif que cela paraisse, rien du passé, proche ou lointain, n'est indigne de ces fouilles <sup>1307</sup> .

## Restauration et écriture

---

Maintenant, on comprend que la lecture est comparable à l'archéologie qui consiste à déchiffrer ce que signifient les vestiges ou les ruines. Dès lors, il faut saisir la proximité entre ces investigations archéologiques et le rapport entre la lecture et l'écriture : Philippe Hamon souligne que si l'on lit et interprète la signification de ce dont il ne reste que des fragments, c'est pour recomposer un état d'origine, l'écriture peut être comparée à cette reconstitution. En effet, la fonction du livre sur l'histoire de Combray que Théodore prête aux visiteurs réside en cela <sup>1308</sup> . On a fait un livre de ce qu'on a compris en étudiant l'architecture de l'église, en fouillant la crypte et en feuilletant les archives conservées. En ce sens, la conversation entre Léonie et le curé de Combray est très significative :

**« Monsieur le Curé, qu'est-ce que l'on me disait, qu'il y a un artiste qui a installé son chevet dans votre église pour copier un vitrail. [...] — [...] s'il y a à Saint-Hilaire des parties qui méritent d'être visitées, il y en a d'autres qui sont bien vieilles, dans ma pauvre basilique, la seule de tout le diocèse qu'on n'ait même pas restaurée ! [...] je le lui disais à cet artiste [...] que lui trouvez-vous donc d'extraordinaire à ce vitrail, qui est encore un peu plus sombre que les autres ? <sup>1309</sup> »**

Claudine Quémard démontre que le curé de Combray est présenté comme un prêtre

<sup>1306</sup> Pr., p. 674. C'est nous qui soulignons.

<sup>1307</sup> Nous avons cité la phrase suivante : « Proche ou lointain, presque contemporain de nous ou antéhistorique, il n'est pas un détail, pas un entour de vie, si futile ou fragile qu'il paraisse, qui ait péri. » (« Journées de lecture », in CSB, p. 926).

<sup>1308</sup> CS, I, II, p. 104.

moderniste <sup>1310</sup> : il est désolé que son église ne soit pas restaurée, il préfère les vitraux « presque tous modernes » de l'église de Roussainville aux vitraux médiévaux de son église <sup>1311</sup>. Proust suggère ici son opposition à la restauration de l'église. Malgré cela, il nous semble que le travail de l'interprétation et de l'écriture ou plutôt de la transcription est ici symbolisé par le travail d'un peintre qui se rend à l'église de Combray. En effet, cet artiste se consacre au dessin de l'un des vieux vitraux <sup>1312</sup> (cette prédilection pour les vestiges rappelle d'ailleurs l'exemple du peintre Hubert Robert) <sup>1313</sup>. Aussi, la restauration que le curé exige ne signifie-t-elle pas que l'écriture est comparable à la reconstitution d'un état d'origine ? Rappelons que le curé rédige un livre sur l'étymologie des noms de lieux de la région. Donc, il nous semble que la « restauration » a deux sens opposés chez Proust, l'un est positif, l'autre négatif.

En effet, l'archéologie ne suffit pas pour « reconstituer » le passé chez Proust. Pour montrer cela, nous devons faire une autre remarque au sujet de l'usage du mot « archéologie » chez Proust : le romancier emploie ce terme souvent dans le sens négatif. Par exemple, Proust écrit dans une lettre à Mme Straus où il critique la restauration de Viollet-Le-Duc : « les ruines seraient plus touchantes que leur rafistolage archéologique avec des pierres neuves qui ne nous parlent pas <sup>1314</sup> ». Le travail d'un restaurateur est ici défini comme archéologique. Or, Elstir, hostile à la restauration, lui, est paradoxalement trop « archéologue <sup>1315</sup> » lorsqu'il s'attache à la valeur intrinsèque de l'objet. À cet égard, citons ce que remarque Gilles Deleuze à propos de la réminiscence de la madeleine :

**« Dans un texte important, Proust cite la madeleine comme un cas d'échec : "J'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes <sup>1316</sup>". Pourtant, la madeleine apparaissait d'un certain point de vue comme un véritable succès : l'interprète en avait trouvé le sens, non sans peine, dans le souvenir inconscient de Combray. [...] Il faut donc croire que, en choisissant "la madeleine" comme exemple d'insuffisance, Proust vise une nouvelle étape de l'interprétation, une**

<sup>1309</sup> CS, I, II, p. 102-103.

<sup>1310</sup> « L'église de Combray, son curé et le narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version définitive de "Combray") », art. cit., p. 277-346.

<sup>1311</sup> CS, I, II, p. 102-103.

<sup>1312</sup> Selon le curé, on a récemment prouvé que ce vitrail représente « Gilbert le Mauvais, sire de Guermantes, le descendant direct de Geneviève de Brabant qui était une demoiselle de Guermantes, recevant l'absolution de saint Hilaire » (CS, I, II, p. 103).

<sup>1313</sup> Il nous semble pourtant que Proust pense ici à Ruskin qui a aimé dessiner l'église.

<sup>1314</sup> Corr., t. VII, p. 288. Nous savons combien Proust a raison d'écrire cela d'autant plus que, de nos jours, l'archéologie ne consiste plus seulement à fouiller les vestiges mais aussi à les restaurer dans leur état d'origine.

<sup>1315</sup> Pr, p. 673.

<sup>1316</sup> TR, p. 445.

**étape ultime. [...] À la fin de la Recherche, l'interprète comprend ce qui lui avait échappé dans le cas de la madeleine [...] ce qui permet maintenant à l'interprète d'aller plus loin, c'est qu'entre-temps le problème de l'Art s'est posé, et a reçu une solution. Or le monde de l'Art est le monde ultime des signes [...] sans l'Art nous n'aurions pas pu comprendre [l'essence idéale], ni dépasser le niveau d'interprétation qui correspondait à l'analyse de la madeleine.** <sup>1317</sup> »

Cette remarque nous permet de dire ceci : le déchiffrement de ce que signifient les vestiges ne suffit pas pour la résurrection proustienne, il faut retranscrire ce qu'on a décodé. Ici réside le lien entre lecture et écriture chez Proust. En effet, le narrateur déclare dans *Le Temps retrouvé* que la lecture ne suffit pas pour mener une vie intellectuelle si le lecteur n'écrit pas lui-même <sup>1318</sup> .

Comment écrire alors un livre ? Nous savons la réponse : il faut donner au roman la forme pressentie « dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps <sup>1319</sup> ». Tout d'abord, cette opération est définie comme la construction d'une église :

**« Pourtant, si tous mes devoirs inutiles, auxquels j'étais prêt à sacrifier le vrai, sortaient au bout de quelques minutes de ma tête, l'idée de ma construction ne me quittait pas un instant. Je ne savais pas si ce serait une église où des fidèles sauraient peu à peu apprendre des vérités et découvrir des harmonies, le grand plan d'ensemble, ou si cela resterait — comme un monument druidique au sommet d'une île — quelque chose d'infréquenté à jamais.** <sup>1320</sup> »

Nous avons vu que la mémorisation chez Proust consiste à spatialiser le temps. En rapprochant le temps et l'espace, Kant a conclu que le temps n'est pas perceptible comme l'espace ne l'est pas. Sans ignorer l'entreprise du philosophe, le romancier essaie de spatialiser le temps. Dès lors, la question réside dans la structure du roman, car cette opération correspond à la « mise en configuration », c'est-à-dire à l'intervention de la narrativité (l'intrigue), selon le terme de Paul Ricœur. Philippe Hamon note, en se référant à cette conception du philosophe :

**« Une analogie semble alors s'imposer, [...] l'architecture est à l'espace ce que le récit est au temps, un mode sémantique de mise en configuration permettant de penser l'impensable (l'espace ; le temps), de donner forme à l'amorphe, d'imposer du discontinu, de l'intrigue, et des orientations à l'hétéroclite du réel ; analogie qui sous-tend donc et rapproche fondamentalement les termes de ce qui paraît être à première vue une différence "thématique" irréductible : temps + récit # espace + architecture** <sup>1321</sup> ».

Il est temps d'aborder l'étude de Paul Ricœur sur l'historiographie. En s'appuyant sur une

<sup>1317</sup> Proust et les signes, op. cit., p. 19-21.

<sup>1318</sup> TR, p. 473.

<sup>1319</sup> TR, p. 622.

<sup>1320</sup> TR, p. 617-618. Proust écrit également : « l'édifice immense du souvenir » (CS, I, p. 46).

<sup>1321</sup> Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle, op. cit., p. 37.

analyse d'Arthur C. Danto, le philosophe explique pourquoi l'œuvre historique a besoin d'une sorte d'intrigue. Danto appelle « Chroniqueur Idéal » la position de l'historien qui se fonde sur l'idée selon laquelle « le passé est déterminé, fixé, éternellement arrêté dans son être » : « une description complète d'un événement devrait alors enregistrer tout ce qui est arrivé dans l'ordre où cela est arrivé ». Dans ce contexte, le travail de l'historien consiste seulement à rédiger une chronique et à la corriger en se référant aux nouvelles informations : éliminer des phrases fausses, ajouter des phrases vraies et rétablir l'ordre correct. Cela s'approche de la méthodologie positiviste. Ensuite, Arthur C. Danto distingue trois positions temporelles dans l'interprétation « narrative » de l'histoire, qui diffère de la rédaction d'une chronologie : le temps où un événement se produit, le temps assez éloigné du premier où un autre événement a lieu et le temps où l'on saisit rétrospectivement le rapport entre ces deux événements. C'est dans le troisième temps que l'on comprend la signification globale. Paul Ricœur admet une implication épistémologique à cette analyse :

**« Mais c'est un sophisme : car ce qui est déterminé après coup, ce n'est pas quelque chose de l'événement, mais le prédicat "être cause de...". Il faut donc dire : E2 [le deuxième événement] est une condition nécessaire pour que E1 [le premier événement], sous la description appropriée, soit une cause. On a simplement répété sous une autre forme que "être cause de..." n'est pas un prédicat accessible au Chroniqueur Idéal et caractérise seulement les phrases narratives. [...] En ce sens, pour le Chroniqueur Idéal, pourtant témoin parfait, la catégorie de signification est vide de sens. <sup>1322</sup> »**

Dans ce contexte, la découverte d'Aristarque en 270 avant notre ère anticipe la théorie de Copernic publiée en 1543, l'événement scientifique produit par Aristarque peut nouer un lien causal, plus d'un millénaire plus tard, avec celui de Copernic <sup>1323</sup>.

Dans le passage que nous avons cité plus haut <sup>1324</sup>, le narrateur reconnaît ces trois points temporels et confirme qu'un événement interprété après coup n'est plus tel qu'il était au moment de son déroulement. Par ailleurs, on peut observer que cette structure de l'histoire « narrative » s'applique à la structure de l'unité du récit proustien. Nous avons noté que, pour Proust, la perspective rétrospective met en corrélation, dans le temps et l'espace, les événements, collectifs ou individuels, advenus séparément, sans lien causal en apparence. De cette façon, chaque événement peut revêtir une telle signification. Le récit est dénoué en reposant sur cette rétrospection. C'est pourquoi la mémorisation confère une unité à la *Recherche*, comme Walter Benjamin le remarque. La « transversalité », selon Gilles Deleuze, ne désigne-t-elle pas aussi cette relation libre entre événements, retrouvée après coup ? Faire raconter rétrospectivement sa vie au narrateur permet au roman d'avoir cette « mise en configuration », le moyen de « mettre en relief » la temporalité, qui, chez Proust, spatialise le temps.

<sup>1322</sup> *Temps et récit, op. cit., t. I, p. 260-261.*

<sup>1323</sup> Ici, Paul Ricœur préfère parler de « mise en configuration » plutôt que d'« événement », car « ce qui est déterminé après coup, ce n'est pas quelque chose de l'événement » (*ibid.*, p. 261).

<sup>1324</sup> *Pr.*, p. 902, nous l'avons cité dans le chapitre précédent.

On comprend maintenant pourquoi Proust compare l'écriture à la construction d'une église. Mais la construction d'un livre n'est pas l'équivalent de celle d'un bâtiment tout neuf. L'écriture comparable à une cathédrale, construite de siècle en siècle, puis, soumise à des fouilles pour être restaurée. Donc, il faut dire que cette construction est fondée sur le passé, le passé à fouiller, puis, à reconstituer. Dès lors, comprenons ainsi l'importance du mot « restauration » : il faut exhumer le passé des vestiges pour retrouver les traces des vies que les morts ont jadis menées et écouter leurs murmures <sup>1325</sup>, afin de les restaurer dans leur état d'origine. Telle est la construction d'un édifice littéraire. D'emblée, nous sommes convaincu que le mot « restauration » désigne l'intention de Proust de bâtir un univers romanesque en y conférant la quatrième dimension qu'est le temps, comme on restaure une église médiévale dont les parties ont été construites à des époques différentes. Car le passé constitue des vestiges au-dessus et au-dessous desquels des moments différents s'accumulent. Il faut savoir comment, tout en s'opposant à la restauration de l'église, le romancier transforme l'idée de restauration dans le sens positif. Luc Fraisse aborde cette question.

Nous savons combien Proust désapprouve la restauration d'églises effectuée par Viollet-Le-Duc et ses disciples au cours du XIXe siècle. Néanmoins, le romancier n'y est pas hostile sans réserve. Ici, il ne s'agit pas de l'impressionnisme selon lequel, anciennes ou modernes, toutes choses peuvent être belles dans la vision de l'artiste, par conséquent, une église restaurée peut être belle grâce à la lumière. Si Proust est prudent, c'est parce qu'il y a de bonnes restaurations et de mauvaises restaurations. Luc Fraisse le prouve en citant une variante <sup>1326</sup> où Elstir explique ceci au narrateur : « il y avait de laides [restaurations] et de belles [restaurations] ». Pour montrer cela, le peintre établit « des distinctions profondes entre celles que Viollet-le-Duc avait faites au cours de sa carrière. <sup>1327</sup> » Luc Fraisse relève par ailleurs l'estime que Proust témoigne au livre de Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*. Dans la lettre adressée à Mme Straus, citée plus haut, tout en s'opposant à la restauration de Viollet-Le-Duc, Proust ne cache pas son admiration pour ce livre :

**« [Le Dictionnaire de l'Architecture est] un ouvrage délicieux qu'on m'a prêté et que j'avais d'ailleurs lu autrefois mais qui est bien agréable à relire et à regarder [...] il avait tout de même le génie de l'architecture et ce livre-là est admirable [...] »**

<sup>1328</sup> »

Le restaurateur a certes effectué un « rafistolage archéologique avec des pierres neuves <sup>1329</sup> ». Mais, pour reconstituer une église, il l'a étudiée en fouillant ses restes et en recherchant ses desseins primitifs, c'est cette investigation qui lui permet d'écrire son

<sup>1325</sup> Proust écrit : « [...] un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. Parfois au contraire on se souvient très bien du nom, mais sans savoir si quelque chose de l'être qui le porta survit dans ces pages. » (*TR*, p. 482).

<sup>1326</sup> *L'Œuvre cathédrale — Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 343-344.

<sup>1327</sup> *JF*, II, p. 1437, variante a de la page 198.

<sup>1328</sup> *Corr.*, t. VII, p. 288.

dictionnaire. L'écriture est aussi un travail de restaurateur.

Ensuite, Luc Fraise affirme : « l'idée de restauration en architecture est le symbole de plusieurs sujets ou thèmes propres à l'univers de la *Recherche*.<sup>1330</sup> » Intéressons-nous en particulier à deux fonctions de l'image de la restauration que Luc Fraise dégage en soulignant que la restauration réside dans l'archéologie et la reconstruction : le travail de la mémoire et le processus de la création. Nous avons noté que la spéculation transcendante proustienne consiste à descendre en soi, dans la profondeur de la mémoire, elle est comparable au travail archéologique qui fouille la terre jusqu'à la profondeur des vestiges. Or, le restaurateur doit être à la fois architecte et archéologue. C'est ainsi que, tout en partageant notre vision sur l'analogie entre mémoire et archéologie, Luc Fraise souligne plutôt l'analogie entre mémorisation et restauration<sup>1331</sup>. En effet, la réminiscence de Combray est rapprochée de la restauration d'une église par le narrateur. Citons le texte (dont une ébauche est déjà citée plus tôt<sup>1332</sup>) :

**« [...] ma rêverie (semblable à ces architectes élèves de Viollet-le-Duc, qui, croyant retrouver sous un jubé Renaissance et un autel du XVIIe siècle les traces d'un chœur roman, remettent tout l'édifice dans l'état où il devait être au XIIe siècle) ne laisse pas une pierre du bâtiment nouveau, reperce et "restitue" la rue des Perchamps. Elle a d'ailleurs pour ces reconstitutions, des données plus précises que n'en ont généralement les restaurateurs : quelques images conservées par ma mémoire, les dernières peut-être qui existent encore actuellement, et destinées à être bientôt anéanties, de ce qu'était le Combray du temps de mon enfance [...] »<sup>1333</sup>**

En relevant l'identité de l'archéologie et de la restauration, Luc Fraise note également à propos de ce texte : comme une église gothique qui cache une crypte romane et qui a subi des modifications architecturales à travers des siècles — ici, « le jubé Renaissance » et l'« autel du XVIIe siècle » —, la mémoire est constituée de composantes hétérogènes au niveau temporel. La mémoire est sans cesse envahie de modifications, altérations et ajouts<sup>1334</sup> — comme la mémoire collective, c'est-à-dire l'histoire. Si le narrateur définit Saint-Hilaire comme un espace à quatre dimensions, n'est-ce pas pour ces modifications

<sup>1329</sup> *Idem.*

<sup>1330</sup> *L'Œuvre cathédrale — Proust et l'architecture médiévale, op. cit., p. 345.*

<sup>1331</sup> *Ibid.*, p. 347-351.

<sup>1332</sup> Ici, le narrateur s'identifie à l'archéologue plutôt qu'au restaurateur.

<sup>1333</sup> *CS, I, II, p. 163-164.*

<sup>1334</sup> Proust écrit : « L'image de notre amie que nous croyons ancienne, authentique, a été en réalité refaite par nous bien des fois. Le souvenir cruel, lui, n'est pas contemporain de cette image restaurée, il est d'un autre âge, il est un des rares témoins d'un monstrueux passé. Mais comme ce passé continue à exister, sauf en nous à qui il a plu de lui substituer un merveilleux âge d'or, un paradis où tout le monde sera réconcilié, ces souvenirs, ces lettres sont un rappel à la réalité et devraient nous faire sentir par le brusque mal qu'ils nous font, combien nous nous sommes éloignés d'elle dans les folles espérances de notre attente quotidienne. Ce n'est pas que cette réalité doive toujours rester la même bien que cela arrive parfois. » (*JF, I, p. 617*).

exécutées durant le Moyen Âge ? Donc, il faut retrouver l'état primitif, comme un restaurateur retrouve un chœur roman derrière l'autel ultérieurement construit (selon Luc Fraisse, l'image primitive de la comtesse de Guermantes, formée chez le narrateur dans l'époque de Combray constitue l'une des « architectures primitives de cet univers romanesque <sup>1335</sup> »).

Par ailleurs, le critique met en rapport la restauration et l'écriture de la *Recherche* que Proust met plus d'une dizaine d'années à réaliser <sup>1336</sup>. Le critique observe en étudiant patiemment des ébauches que ce n'est qu'assez tard que l'idée de restauration devient positive pour le romancier <sup>1337</sup>. Ce changement d'avis résulte peut-être du fait qu'il prend progressivement conscience que son œuvre est « le fruit d'un entassement de styles » sous-tendu par d'innombrables ajouts et suppressions, c'est-à-dire un processus en zigzag (comme le travail archéologique et la reconstitution d'une église effectués dans le sens rétrograde de sa construction à travers des siècles). Ainsi, Luc Fraisse conclut : « L'accroissement de son œuvre est ressenti comme une restauration. » C'est pourquoi Proust est progressivement obsédé par l'idée de restauration. Par exemple, dans une esquisse du *Temps retrouvé*, le narrateur cite le personnage biblique, Néhémie, qui relève les murailles de Jérusalem <sup>1338</sup>, pour souligner l'importance de la solitude et la nécessité d'éviter l'amitié pour se consacrer au travail artistique. D'ailleurs, cette allusion se répète dans une lettre qu'il adresse à Gaston Gallimard en 1921 <sup>1339</sup>, en confondant volontiers son propre travail et la restauration <sup>1340</sup>. Dans ce contexte, la restauration littéraire ne devient-elle pas une entreprise infiniment continue ? Peut-être que, pour cette raison, la *Recherche* ne se termine pas avec l'achèvement du roman du narrateur, mais avec le moment où le narrateur, décide à écrire, entame son travail artistique.

Nous avons vu que, selon Proust, comme la vie, l'interprétation d'une œuvre musicale se réalise dans le temps, c'est-à-dire dans une succession de moments différents, ainsi, on ne peut saisir son unité. Pourtant, la lecture rétrospective de sa partition le permet :

**« [...] ma mémoire faisait errer [une phrase de Vinteuil qui m'avait enchanté dans la Sonate] de l'andante au finale jusqu'au jour où ayant la partition en main je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, dans le scherzo [...] <sup>1341</sup> »**

<sup>1335</sup> L'Œuvre cathédrale — Proust et l'architecture médiévales, op. cit., p. 351.

<sup>1336</sup> *Ibid.*, p. 355-358.

<sup>1337</sup> Luc Fraisse suppose que ce changement d'avis a lieu vers 1916-1917 (*ibid.*, p. 356).

<sup>1338</sup> *TR*, Esquisse XXVII, p. 838.

<sup>1339</sup> Marcel Proust-Gaston Gallimard, *Correspondance*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 408.

<sup>1340</sup> Pour s'excuser de ne pouvoir écrire sur Dostoïevski, Proust cite Néhémie qui a refusé la convocation par les gouverneurs des régions voisines en disant : « J'ai un grand ouvrage à exécuter et je ne puis descendre ; le travail serait interrompu pendant que je le quitterais pour aller vers vous » (*Livre de Néhémie*, VI, 3). À ce propos, voir *TR*, p. 1413-1414, note 1 de la page 838.

S'appuyant sur l'idée du temps conçu comme une succession de moments, le narrateur remarque que l'on vit sans pouvoir saisir l'unité du temps écoulé. Si, dans le « Bal de têtes », il est surpris en reconnaissant enfin son vieillissement, c'est parce qu'il restait jusque-là insensible à ce temps en dehors du soi. C'est pourquoi il perd du temps. La recherche du temps perdu consiste donc à saisir ce temps vécu qui demeurerait imperceptible quand on le vivait. La solution se trouvera dans la lecture et l'écriture rétrospectives de ce qu'on a vécu, comme la lecture rétrospective de la partition sert au narrateur pour comprendre, plus précisément pour restituer l'unité de la Sonate de Vinteuil. La vie du narrateur aussi sera « immobilisée » par sa lecture et son écriture. Il lui faut écrire. La matière est déjà là : sa vie intime et sociale. Son roman futur deviendra comme des Mémoires ou une autobiographie.

### CHAPITRE III. ÉCRIRE COMME UN MÉMORIALISTE

Non seulement le narrateur met en parallèle le processus de création de son œuvre future et la construction ou la restauration d'une cathédrale, mais il compare aussi son œuvre aux *Mémoires* de Saint-Simon. Que signifie ce rapprochement ? Certes, de même qu'on ne peut considérer la *Recherche* comme un roman historique<sup>1342</sup>, on ne peut pas dire que Proust est un mémorialiste. Malgré tout, rappelons que, selon Walter Benjamin, Proust a fait du XIXe siècle un sujet méritant d'être traité par un mémorialiste, d'ailleurs, le penseur considère que, grâce au romancier, ce siècle est devenu un « champ de forces<sup>1343</sup> ».

À travers les réflexions que nous avons faites jusqu'ici, nous comprenons quelques-unes des raisons pour lesquelles le narrateur compare son roman futur aux *Mémoires* de Saint-Simon. Les mémorialistes ont tendance à raconter, plutôt que de grands événements, de petits faits, insignifiants et contingents, qui seraient tombés dans l'oubli sans l'opération mnémonique qu'est l'écriture, c'est ce que nous avons vu dans la deuxième partie. À présent, nous allons approfondir notre étude pour savoir ce que signifie écrire comme un mémorialiste.

<sup>1341</sup> JF, II, p. 232 C'est nous qui soulignons.

<sup>1342</sup> Voir Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 354-359. Le critique cite des reproches que Proust adresse à Balzac : « On peut [essayer d'employer notre vie à des choses qui ne fussent pas tout à fait étrangères à l'amour que les personnages nous avaient inspiré], par une sorte de détour, pour les livres qui ne sont pas d'imagination pure et où il y a un substratum historique. Balzac, par exemple, dont l'œuvre en quelque sorte impure est mêlée d'esprit et de réalité trop peu transformée, se prête parfois singulièrement à ce genre de lecture. » (« Journées de lecture », in CSB, p. 171). Proust écrit en effet au sujet de Balzac : « Et comme tout cela se rapporte à une époque, en montre la défroque extérieure, en juge le fond avec grande intelligence, quand l'intérêt du roman est épuisé, il recommence une vie nouvelle comme document d'historien [...] » (« Sainte-Beuve et Balzac », in CSB, p. 290).

<sup>1343</sup> « L'image proustienne », op. cit., p. 141.

## Deux mémorialistes dans la Recherche

### La marquise de Villeparisis

Revenons à l'article de Proust sur les *Mémoires* de la comtesse de Boigne, qui est l'un des modèles de la marquise de Villeparisis. Selon Proust, la comtesse a vécu de la fin de l'Ancien Régime jusqu'au Second Empire. Les parents de Proust, déjà morts lors de la rédaction de l'article, connaissaient son neveu et dînaient souvent avec lui, en outre, ils racontaient ces souvenirs à leurs fils. Quant à celui-ci, il a vu la nièce de la comtesse à un bal lorsqu'il était adolescent. Ainsi, il associe tous ces souvenirs. Proust définit le rôle de cette association :

**« [...] tout cela tissant une trame de frivolités, poétique pourtant, parce qu'elle finit en étoffe de songe, pont léger jeté du présent jusqu'à un passé déjà lointain, et qui unit, pour rendre plus vivante l'histoire, et presque historique la vie, la vie à l'histoire. <sup>1344</sup> »**

Cette phrase explique la prédilection de Proust pour le genre des Mémoires : d'une part, les Mémoires ont pour matière de petits faits, insignifiants et contingents ; d'autre part, ils nouent un lien entre le passé et le présent, et aussi, rattachent la vie (le temps individuel) à l'histoire (le temps collectif). Donc, disons pour l'instant que pour Proust, comme pour Péguy, c'est le mémorialiste qui est l'historien idéal :

**« Les Mémoires de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, comme ceux de la comtesse de Boigne, ont ceci d'émouvant qu'ils donnent à l'époque contemporaine, à nos jours vécus sans beauté, une perspective assez noble et assez mélancolique, en faisant d'eux comme le premier plan de l'Histoire. <sup>1345</sup> »**

Proust se passionne certes pour l'œuvre historique, y compris les Mémoires, mais il ne s'en tient pas seulement à la connaissance de simples faits historiques. L'histoire lui plaît à condition qu'un certain lien s'établisse entre le passé où ils se sont produits et le présent où il vit, ou bien dans la mesure où l'évocation d'une autre époque, éventuellement celle d'un souvenir personnel, est rendue possible. Pour mieux saisir cela, il est pertinent de citer un passage du *Côté de Guermantes* :

**« “Non, ma cousine était une royaliste enragée, c'était la fille du marquis de Féterne, qui joua un certain rôle dans la guerre des Chouans”, à voir ce nom de Féterne, qui depuis mon séjour à Balbec était pour moi un nom de château, devenir ce que je n'avais jamais songé qu'il eût pu être, un nom de famille, j'eus le même étonnement que dans une féerie où des tournelles et un perron s'animent et deviennent des personnes. Dans cette acception-là, on peut dire que l'histoire, même simplement généalogique, rend la vie aux vieilles pierres. <sup>1346</sup> »**

<sup>1344</sup> « Journées de lecture », in CSB, p. 532

<sup>1345</sup> *Ibid.*, p. 531.

<sup>1346</sup> CG, II, II, p. 830.

Proust s'est inspiré de la comtesse pour inventer une mémorialiste fictive, la marquise de Villeparisis. On peut imaginer donc que ce personnage donne au narrateur l'occasion de méditer sur le pont entre passé, présent et écriture. Malgré tout, il nous semble que la fonction qu'on peut tout d'abord relever de ce personnage consiste à critiquer Sainte-Beuve. Les *Mémoires* de la comtesse fournissent au romancier un modèle à la causticité avec laquelle Mme de Villeparisis critique Chateaubriand. En résumé, comme Mme de Boigne et l'un des habitués du salon de celle-ci, Sainte-Beuve<sup>1347</sup>, la marquise ignorant ce qu'est le génie littéraire blâme les grands écrivains qu'elle connaît personnellement en s'appuyant sur le critère mondain. Le lecteur de la *Recherche* s'aperçoit que, selon la marquise, les critères pour évaluer le talent d'un écrivain résident dans les « qualités de modération de jugement et de simplicité<sup>1348</sup> » qu'ils montrent dans leur vie mondaine<sup>1349</sup>.

Or, en rédigeant *Contre Sainte-Beuve*, Proust a conçu le personnage de Mme de Villeparisis. Selon Brian G. Rogers, dans cette phase de son évolution artistique, le romancier assignait à la marquise uniquement le rôle de porte-parole de Sainte-Beuve ; cependant, dans la *Recherche*, non seulement elle dénigre les grands écrivains du XIXe siècle — Chateaubriand mais aussi Hugo, Vigny, Musset, Balzac —, de la même façon que son modèle, Sainte-Beuve, mais aussi, elle relate au narrateur des anecdotes, le « dessous des cartes », de l'histoire et de la vie sociale du XIXe siècle, comme la comtesse de Boigne dans ses *Mémoires*<sup>1350</sup>. C'est parce que, tout en passant de *Contre Sainte-Beuve* à la *Recherche*, il a progressivement accordé plus d'importance au rapport entre le passé et le présent<sup>1351</sup>. Et les tirades de Mme de Villeparisis au sujet de la littérature constituent un pastiche de l'œuvre de Mme de Boigne<sup>1352</sup>. D'ailleurs, le critique prête attention à la structure du long texte qui raconte les promenades en voiture où la marquise mène le narrateur : Proust confronte, avec un grand scrupule, les critiques

<sup>1347</sup> Voir Brian G. Rogers, « Deux sources littéraires d'À la recherche du temps perdu ; l'évolution d'un personnage », in *Cahier Marcel Proust 12, Études proustiennes V*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 53-68.

<sup>1348</sup> *JF*, II, p. 70.

<sup>1349</sup> D'après ce que le père de la marquise, qui recevait souvent Chateaubriand, lui a raconté sur ce dernier : « il était du reste agréable quand on était seul parce qu'alors il était simple et amusant, mais dès qu'il y avait du monde il se mettait à poser et devenait ridicule » au point d'être hâbleur. Pour cette raison, elle se refuse à reconnaître le génie à l'œuvre de Chateaubriand (*JF*, II, p. 81).

<sup>1350</sup> D'ailleurs, Brian G. Rogers trouve des analogies entre la vie de la comtesse et celle de la marquise de Villeparisis : comme cette dernière, Mme de Boigne, qui adora à jamais son père, naquit dans une famille très brillante, puis se mésallia et ouvrit un salon artistique. En outre, elle noua une longue liaison avec le chancelier Pasquier comme la marquise avec Norpois. (« Deux sources littéraires d'À la recherche du temps perdu : l'évolution d'un personnage », *art. cit.*, p. 62-68).

<sup>1351</sup> Brian G. Rogers note l'expression que nous avons citée plus haut : « un pont léger jeté du présent à un passé déjà lointain » (*art. cit.*, p. 64).

<sup>1352</sup> *Art. cit.*, p. 56-58.

adressées aux grands écrivains par la marquise et les expériences intuitives de son narrateur — l'évocation vague de Combray, le désir suscité par la vue de quelques jeunes filles, la visite de l'église de Carqueville, la vision des trois arbres d'Hudimesnil —, afin de mettre en contraste l'erreur du jugement littéraire des modèles de Mme de Villeparisis (Sainte-Beuve et Mme de Boigne), et la voie que le narrateur doit emprunter pour poursuivre sa vocation artistique <sup>1353</sup>.

Observons de notre côté que la partie qui se déroule dans le salon de la marquise constitue également une étape de l'apprentissage artistique du narrateur. Ici, en se référant aux *Mémoires* de la comtesse de Boigne et en s'appuyant sur son propre article concernant ce livre, Proust essaie de démontrer comment une mondaine déçue devient une mémorialiste <sup>1354</sup>. D'une part, née d'une famille prestigieuse, la marquise de Villeparisis a appris une courtoisie parfaite, dans le sens étymologique du terme, au point d'être capable de manifester elle-même la frivolité de la vie mondaine. D'autre part, son déclassement dans l'échelle du faubourg Saint-Germain s'impose pour qu'elle puisse rédiger ses Mémoires, car, justement grâce à cet échec, elle arrive à trouver le temps de lire et d'écrire. Par ailleurs, le narrateur affirme que la véritable cause de son échec mondain est son intelligence, « une intelligence presque d'écrivain de second ordre <sup>1355</sup> », et non ses conduites scandaleuses dans le passé. C'est que les femmes comme Mme de Villeparisis qui, pour emprunter l'expression de « Journées de lecture », ont « l'esprit d'originalité <sup>1356</sup> », si haute que soit leur naissance, connaissent inévitablement une dégradation dans la hiérarchie du faubourg Saint-Germain. Étant considérées comme des « bas-bleus <sup>1357</sup> » ou des « chameaux <sup>1358</sup> » par les mondains, elles sont de moins en moins invitées aux salons en dépit de leur souhait de regagner le rayonnement qu'elles y dégageaient auparavant. Ainsi, le narrateur reconnaît une « connexité » entre « qualités littéraires » et « insuccès mondains <sup>1359</sup> ». Quant aux femmes très recherchées dans le monde, comme Mme Leroi, qui considère que le salon de Mme de Villeparisis ne mérite pas une visite et qui ne lui adresse qu'un « salut profond, mais glacial <sup>1360</sup> », n'ont ni le temps ni le talent pour écrire. Le narrateur en conclut :

<sup>1353</sup> *Art. cit.*, p. 61-62.

<sup>1354</sup> Voir *CSB*, p. 926-927 et *CG, I*, p. 1611-1614, note 1 de la page 481.

<sup>1355</sup> *CG, I*, p. 482.

<sup>1356</sup> *CSB*, p. 929 et *CG, I*, p. 1613.

<sup>1357</sup> *CG, I*, p. 483.

<sup>1358</sup> Cette expression vient de « Journées de lecture ». D'ailleurs dans cet article, Proust décrit déjà la figure de la mémorialiste, comme dans la *Recherche*. Voir *CSB*, p. 926.

<sup>1359</sup> *CG, I*, p. 483.

<sup>1360</sup> *Idem*.

**« Dieu qui veut qu'il y ait quelques livres bien écrits souffle pour cela ces dédain dans le cœur des Mme Leroi, car il sait que si elles invitaient à dîner les Mme de Villeparisis, celles-ci laisseraient immédiatement leur écritoire et feraient atteler pour huit heures. <sup>1361</sup> »**

Or, il faut remarquer que, selon le narrateur, la marquise ne sait éviter d'altérer la vérité de son salon dans ses Mémoires : bien que, malgré la présence de ses brillantes nièces (la duchesse de Guermantes et Mme de Marsantes) et sa belle-nièce (la princesse de Guermantes), son salon soit un pêle-mêle de bourgeois, de nobles de province, d'hommes politiques et d'artistes <sup>1362</sup>, elle désire donner « l'impression maximum d'élégance <sup>1363</sup> » à ses lecteurs dans les générations postérieures. Il est vrai qu'elle a noué une relation intime avec des souverains et souveraines grâce à sa belle naissance et fait connaissance avec des hommes importants — parce que son amant Norpois les a amenés chez elle —, elle est ainsi capable de citer leurs noms dans ses Mémoires <sup>1364</sup>. Cependant, simultanément, elle n'ose pas écrire sur ses « relations médiocres <sup>1365</sup> ». Quant au réel jugement sur la valeur mondaine d'une époque, comme celui de Mme Leroi, il est voué à être oublié dans la génération suivante, parce que la femme véritablement élégante n'écrit rien. Les lecteurs postérieurs considéreront ainsi inévitablement le salon de Mme de Villeparisis comme l'un des plus prestigieux du XIXe siècle <sup>1366</sup>, alors qu'il n'était qu'un salon de troisième ordre (cette prévision est constatée dans *Le Temps retrouvé*). Bien que Mme Leroi ait fréquenté « toutes les altesses, toutes les duchesses », une snob américaine déclare en ignorant l'ancien prestige de Mme Leroi : « Si, je sais qui est Mme Leroi, une vieille amie de Bergotte », un ton qui voulait dire « une personne que je n'aurais jamais voulu venir chez moi ». <sup>1367</sup> » Le narrateur commente :

**« Aujourd'hui personne ne sait plus qui c'est, ce qui est du reste parfaitement juste. Son nom ne figure même pas dans l'index des mémoires posthumes de Mme de Villeparisis, de laquelle Mme Leroi occupa tant l'esprit. La marquise n'a d'ailleurs pas parlé de Mme Leroi, moins parce que celle-ci de son vivant avait été peu aimable pour elle, que parce que personne ne pouvait s'intéresser à elle après sa mort, et ce silence est dicté moins par la rancune mondaine de la femme**

<sup>1361</sup> CG, I, p. 493.

<sup>1362</sup> *Idem*.

<sup>1363</sup> CG, I, p. 491-492.

<sup>1364</sup> Il en est de même de la comtesse de Boigne. Voir *Mémoires de la comtesse de Boigne* (édition présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris, Mercure de France, 1971, rééd., 2 vol., 1999), notamment la préface par l'éditeur.

<sup>1365</sup> CG, I, p. 491.

<sup>1366</sup> Brain G. Rogers souligne que Proust voulait intituler l'article sur les *Mémoires de la comtesse de Boigne* « le snobisme et la postérité » (« Deux sources littéraires d'À la recherche du temps perdu : l'évolution d'un personnage », *art. cit.*, p. 66).

<sup>1367</sup> TR, p. 541.

**que par le tact littéraire de l'écrivain.** <sup>1368</sup> »

On peut remarquer ici le thème de l'oubli. Selon le narrateur, une personne extrêmement chic issue de la bourgeoisie comme Mme Leroi est ignorée par la postérité, car, « ceux qui n'avaient brillé que de l'éclat individuel d'une personne et n'étaient pas le nom générique et permanent de quelque célèbre famille aristocratique <sup>1369</sup> » sont voués à être oubliés. Proust écrit déjà dans *La Prisonnière* à propos de la mort de Swann : « les noms de bourgeois ultra-mondains, aussitôt qu'ils sont morts, se désagrègent et fondent, "démoulés". <sup>1370</sup> » Les exemples de cet oubli dont font l'objet les brillants mondains après leur mort sont nombreux chez Proust. Swann est oublié, bien entendu, Cartier, l'un des meilleurs amis du duc de La Trémoïlle, était très recherché dans les milieux aristocratiques durant sa vie, pourtant, pour la génération suivante, le nom Cartier devient celui d'un bijoutier, non celui d'un mondain <sup>1371</sup>. Quant à la marquise de Villeparisis, elle paraît « grande à la postérité <sup>1372</sup> ».

Ici, Brian G. Rogers voit une forte critique adressée à la comtesse de Boigne. Il considère que l'écrivain s'est posé la question suivante : « l'écriture ne serait-elle que le moyen de fausser, au lieu de les illuminer, les rapports entre passé et présent <sup>1373</sup> ? » En effet, le narrateur déclare au sujet de Mme de Villeparisis : « Je trouvais injuste qu'une femme dont même le titre et le nom étaient presque tout récents, pût faire illusion aux contemporains et dût faire illusion à la postérité grâce à des amitiés royales. <sup>1374</sup> » Née « de la célèbre famille de Bouillon <sup>1375</sup> » et sœur des mères de tous les Guermantes, elle a fini par porter un faux titre, celui de marquise de Villeparisis, par son deuxième mariage avec un bourgeois, M. Thirion. Pourtant, ses amitiés royales ont pour origine sa belle naissance, sa mésalliance ne modifie pas sa parenté prestigieuse :

<sup>1368</sup> TR, p. 542

<sup>1369</sup> TR, p. 541.

<sup>1370</sup> Pr., p. 705. Il le dit ailleurs : « on peut, en partant d'aujourd'hui, les suivre en remontant degré par degré jusque bien au-delà du XIVe siècle et retrouver les Mémoires et les correspondances de tous les ascendants de M. de Charlus, du prince d'Agrigente, de la princesse de Parme, dans un passé où une nuit impénétrable couvrirait les origines d'une famille bourgeoise, et où nous distinguons, sous la projection lumineuse et rétrospective d'un nom, l'origine et la persistance de certaines caractéristiques nerveuses, de certains vices, des désordres de tels ou tels Guermantes. » (CG, II, II, p. 831).

<sup>1371</sup> Pr., p. 705. Il en est de même de Bréauté : dans *Le Temps retrouvé*, nous l'avons vu, la duchesse de Guermantes, qui le comptait autrefois parmi ses habitués intimes, le considère comme « un snob » (TR, p. 584). Nous verrons plus tard que le narrateur pose une question à ce sujet : un homme dont le nom n'a pas de connotation historique n'a-t-il pas de difficulté pour retrouver son origine ?

<sup>1372</sup> Pr., p. 797.

<sup>1373</sup> « Deux sources littéraires d'À la recherche du temps perdu : l'évolution d'un personnage », art. cit., p. 64.

<sup>1374</sup> CG, I, p. 590.

<sup>1375</sup> CS, I, I, p. 20.

**« [...] la situation de Mme de Villeparisis [...] n'avait paru moins grande tout à fait à l'autre extrémité du monde, à celle qui touchait Mme de Villeparisis, aux Guermantes. C'était leur tante, ils voyaient surtout la naissance, les alliances, l'importance gardée dans leur famille par l'ascendant sur telle ou telle belle-sœur. Ils voyaient cela moins côté monde que côté famille. <sup>1376</sup> »**

Les mésalliances d'un aristocrate sont nombreuses dans la *Recherche*, celle de Saint-Loup, du fils des Cambremer, du prince de Guermantes. Pourtant, comme ce sont des hommes, leur alliance ne modifie pas leur nom ni leur titre : on oubliera un jour les détails de leur mariage, alors que leur nom et leur titre resteront dans la mémoire des hommes. En revanche, les femmes aristocrates sont obligées d'assumer la conséquence de leur mésalliance : on oubliera leur brillante naissance. Quant à Mme de Villeparisis, certes, elle est déçue par la dégradation de sa réputation, pourtant, en écrivant ses Mémoires, elle parvient à ressusciter son passé heureux, et, en fin de compte, à rétablir son honneur. Ne lui reprochons pas d'avoir déformé la réalité. Gilles Deleuze note que le signe mondain est vide, si cela s'avère, reconstituer le faubourg Saint-Germain du XIXe siècle tel qu'il paraissait aux mondains de l'époque importe peu. Ce qui est capable d'insuffler de la vie au passé, c'est l'écriture. En fin de compte, il n'y a que cela qui importe chez Proust.

Saint-Simon et Chateaubriand, les deux mémorialistes préférés de Proust, ont, eux aussi, connu certaines déceptions par rapport à leur ambition, notamment leur ambition politique. Sur le plan politique, ils ne sont que des personnages secondaires. Sans leurs œuvres littéraires, leurs noms ne seraient pas demeurés dans la mémoire des hommes. La comtesse de Boigne aurait-elle reproché dans son œuvre à Chateaubriand d'être ridicule s'il n'avait rien écrit ? Par ailleurs, la comtesse, elle aussi, n'a pu s'empêcher d'être très déçue par son mariage avec un homme de Chambéry dont la naissance et l'origine de la fortune sont obscures. C'est comme si la déception était une condition nécessaire pour être mémorialiste. Qu'en est-il de Proust ? Nous sommes tenté de nous référer aux faits biographiques. En publiant quatorze lettres que le romancier a écrites à Louis d'Albufera durant les deux premières semaines de janvier 1905 dans le but de trouver des parrains qui puissent le présenter au Cercle de l'Union, Françoise Leriche montre combien il a été déçu par le refus de sa candidature le 1<sup>er</sup> mars de la même année. Son « adieu à la vie mondaine <sup>1377</sup> » n'a ni pour cause la mort de sa mère, ni pour but la réclusion à la maison de santé ; il s'est rendu compte que les relations mondaines qu'il avait nouées n'étaient que superficielles de sorte que son intégration dans le faubourg Saint-Germain serait irréalisable <sup>1378</sup> . Il est suggestif qu'il s'appelle

<sup>1376</sup> Pr., p. 797. D'ailleurs, Charlus informe le narrateur : « Mme de Villeparisis était la nièce de la fameuse duchesse de \*\*\*, la personne la plus célèbre de la grande aristocratie pendant la monarchie de Juillet, mais qui n'avait pas voulu fréquenter le Roi Citoyen et sa famille. » (*Idem.*).

<sup>1377</sup> La citation vient de la lettre de Proust à Montesquiou datée du 6 mars (*Corr.*, t. V, p. 67).

<sup>1378</sup> « Quatorze lettres inédites de Proust à Louis d'Albufera (1<sup>er</sup> – 18 janvier) », in *BSAMP*, n° 48, 1998, p. 8-29. Emile Carassus signale que Proust ne fut pas vraiment reçu dans le faubourg Saint-Germain (*Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust : 1884-1914*, Paris, Librairie Armand Colin, 1966, p. 543-544).

« pseudo-dreyfusard » dans la lettre du 18 janvier à Louis d'Albufera. Cette expression traduit qu'il était conscient que son activité politique d'autrefois serait un obstacle à sa candidature. Cela s'avère exact d'autant plus qu'il s'abstenait à écrire pour un journal de gauche de peur de se présenter comme socialiste <sup>1379</sup>. Plus important, ses relations mondaines ne lui ont vraiment pas été utiles pour faire carrière en tant qu'écrivain, comme la première réaction de Gide devant le manuscrit d'« Un amour de Swann » le prouve. D'ailleurs, aucun de ses amis aristocrates n'a pu aider la publication. Pourtant, l'écriture l'emporte sur tout ce qu'on a vécu dans la vie sociale. Cela se reflète dans la page où le narrateur annonce la mort de Swann : en acceptant d'avoir été considéré comme un « imbécile » par Swann qui n'a jamais rien écrit et qui faisait partie du Jockey Club, le plus prestigieux cercle mondain, le narrateur déclare avec une pointe de supériorité :

**« Et pourtant, cher Charles Swann, que j'ai si peu connu quand j'étais encore si jeune et vous près du tombeau, c'est déjà parce que celui que vous deviez considérer comme petit imbécile a fait de vous le héros d'un de ses romans, qu'on recommence à parler de vous et que peut-être vous vivrez. Si dans le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale, où vous êtes entre Gallifet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice, on parle tant de vous, c'est parce qu'on voit qu'il a quelques traits de vous dans le personnage de Swann.**

1380 »

Christian Gury affirme que, pour Proust, le snobisme est « une maladie infantile, une erreur d'avant-gloire. <sup>1381</sup> » Sa vie mondaine est une source artistique dans laquelle il puise des sujets à traiter dans son roman. Il écrit dans un manuscrit :

**« Capitalissime quand je dis que tout m'a servi, le bruit du pavage de Venise, l'amour d'Albertine, le monde etc. Ainsi toute ma vie jusqu'ici (Venise, amour d'Albertine, vie mondaine etc.) aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation. <sup>1382</sup> »**

Par ailleurs, Christian Gury observe qu'il existe chez Proust des personnages qui, ayant été d'imbéciles snobs dans leur jeunesse, deviennent de majestueux artistes : Elstir qui était surnommé Tiche ou Biche par les Verdurin, Octave et Bloch <sup>1383</sup>. Le travail artistique l'emporte sur le snobisme. Le personnage de Mme de Villeparisis s'impose à Proust pour

<sup>1379</sup> Voir la lettre adressée à Gabriel de La Rochefoucauld le 16 mars, *Corr.*, t. V, 39. Comme, dans la fiction, la position révisionniste prise par le duc de Guermantes l'empêche de réussir à être élu comme Président du Jockey Club.

<sup>1380</sup> *Pr.*, p. 705. La confusion volontaire ou spontanée commise par Proust entre Swann et Charles Haas est très significative à notre avis. Emilien Carassus, en s'appuyant sur un témoignage d'Elisabeth de Gramont, constate qu'Haas dédaignait le romancier (*Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust : 1884-1914, op. cit.*, p. 543).

<sup>1381</sup> *Le Mariage raté de Marcel Proust et ses conséquences littéraires*, Paris, Éditions Kimé, 2001, p. 394.

<sup>1382</sup> *TR, Esquisse XXXVII, p. 863.*

<sup>1383</sup> *Le Mariage raté de Marcel Proust et ses conséquences littéraires, op. cit.*, p. 389-391. On ne peut juger la valeur d'un artiste par la médiocrité de sa vie : « ce n'est pas le plus spirituel, le plus instruit, le mieux relationné des hommes, mais celui qui sait devenir miroir et peut refléter ainsi sa vie, fût-elle médiocre, qui devient Bergotte (les contemporains le tinsent-ils pour moins homme d'esprit que Swann et moins savant que Bréauté) [...] » (*TR*, p. 300).

démontrer cet enseignement.

### **Le *Journal* des Goncourt — lutte partielle contre l'oubli**

Rappelons que le *Journal* des Goncourt a pour sous-titre *Mémoires de la vie littéraire*. Le narrateur considère les Goncourt comme des « mémorialistes <sup>1384</sup> ». Nous allons analyser ce que signifie pour Proust être mémorialiste, en mettant en rapport le pastiche des Goncourt et le « Bal de têtes ».

Nous avons noté que, selon Proust, pour écrire des Mémoires, il faut avoir été une fois désillusionné par sa vie. Au début du *Temps retrouvé*, en lisant le *Journal* des Goncourt, le narrateur, lui aussi, connaît une double déception : sur le plan artistique et dans sa vie. Il lui semble que la littérature n'est pas susceptible de révéler une vérité, mais qu'elle embellit la réalité, c'est ce qui le console de son manque de don littéraire. Après l'acceptation de son renoncement à la vie sociale ainsi qu'au projet d'être écrivain, il part dans une maison de santé.

Il faut rapprocher ce doute sur la valeur de la littérature de la question qu'il a posée en pensant aux Mémoires de Mme de Villeparisis. Comme les œuvres historiques, les Mémoires doivent inévitablement fausser la réalité. Citons un fragment que Proust a écrit pour compléter le commentaire du *Journal* par le narrateur :

**« [...] en fréquentant les Verdurin je n'avais [pas] vu ce que le journal de Goncourt qui d'ailleurs comme peut-être bien souvent l'Histoire, nous peint avec charme et comme des êtres singuliers des gens qui ne furent en rien supérieurs aux médiocres que nous avons connus, tant notre imagination s'exalte sur un livre, si peu l'humanité a à nous fournir. <sup>1385</sup> »**

Le narrateur se forge cette idée en constatant qu'alors qu'il a connu les gens décrits par les Goncourt « dans la vie quotidienne » et que chacun d'eux lui a semblé « insipide <sup>1386</sup> », la lecture du *Journal* qui les ennoblit lui donne envie de les retrouver <sup>1387</sup>. Pourtant,

<sup>1384</sup> TR, p. 296.

<sup>1385</sup> TR, p. 1371, variante a (fragment du folio 81-82 r os et 81 v o) de l'Esquisse II. 2 (p. 758).

<sup>1386</sup> « [...] chacun d'eux m'avait paru aussi commun qu'à ma grand-mère ce Basin dont elle ne se doutait guère qu'il était le neveu chéri, le jeune héros délicieux, de Mme de Beausergent, chacun d'eux m'avait semblé insipide [...] » (TR, p. 295-296). Mme de Beausergent, une mémorialiste fictive, a pour modèle la comtesse de Boigne.

<sup>1387</sup> « Prestige de la littérature ! J'aurais voulu revoir les Cottard, leur demander tant de détails sur Elstir, aller voir la boutique du *Petit Dunkerque* si elle existait encore, demander la permission de visiter cet hôtel des Verdurin où j'avais dîné. » (TR, p. 295). Proust écrit plus loin : « Quand on lit des articles sur des gens, même simplement des gens du monde, qualifiés de "derniers représentants d'une société dont il n'existe plus aucun témoin", sans doute on peut s'écrier : "Dire que c'est d'un être insignifiant qu'on parle avec tant d'abondance et d'éloges ! c'est cela que j'aurais déploré de ne pas avoir connu, si je n'avais fait que lire les journaux et les revues et si je n'avais pas vu l'homme !" Mais j'étais plutôt tenté en lisant de telles pages dans les journaux de penser : "Quel malheur que — alors que j'étais seulement préoccupé de retrouver Gilberte ou Albertine — je n'aie pas fait plus attention à ce monsieur ! Je l'avais pris pour un raseur du monde, pour un simple figurant, c'était une figure !" » (TR, p. 297-298. C'est le romancier qui souligne).

Proust trouve un mérite possible dans la fausseté de la littérature :

**« [...] peut-être j'aurais pu conclure [des pages de Goncourt] que la vie apprend à rabaisser le prix de la lecture, et nous montre que ce que l'écrivain nous vante ne valait pas grand-chose ; mais je pouvais tout aussi bien en conclure que la lecture au contraire nous apprend à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande. <sup>1388</sup> »**

Ensuite, dans le « Bal de têtes », en prenant part à la matinée de la princesse de Guermantes, il retrouve les gens qu'il a rencontrés au cours de sa vie. Ils ont subi une « transformation chimique » avec l'écoulement du temps, au point d'être méconnaissables. D'ailleurs, il remarque qu'on ne se rappelle plus ce qu'était auparavant le faubourg Saint-Germain. Dans cette optique, le temps exerce deux forces destructrices sur les hommes : vieillissement et oubli. Proust écrit déjà dans un fragment qui se rapporte au pastiche du *Journal* :

**« Capitalissime : dans le morceau qui précédera ou conclura ce pastiche, quand j'explique l'étonnement que ces gens soient célèbres, ajouter ces deux raisons : car le temps engloutit si vite les particularités, les notions, les façons de penser, les célébrités, les gens, que quelques années après tout le monde ignore qu'un Verdurin eut une situation littéraire ou un Swann une situation mondaine. <sup>1389</sup> »**

Cependant, ce commentaire doit se déplacer à la fin du roman : « Ceci qui est Kapitalissime pourrait être mis avant ou après < le > pastiche de Goncourt mais mieux dans la dernière partie quand je conçois l'œuvre d'art. <sup>1390</sup> » Dès lors, on comprend que le pastiche des Goncourt prépare le dénouement du « Bal de têtes » en introduisant le thème de l'oubli social dans le roman. En effet, dans un fragment de la conclusion du texte consacré au pastiche, Proust écrit clairement que le fondement des Mémoires est une « lutte contre l'oubli » :

**« Cet oubli, ce renoncement dont parlent les Mémoires touchant les gens pieux est plus réel qu'il ne semble dans ces mémoires où précisément l'oubli cesse, les contemporains ne se rappellent plus, Verdurin est vraiment inconnu [...] l'instruction étant une lutte contre l'oubli, contre le temps perdu, mais partielle, coulant à peine un oubli sur mille, comme les sous-marins allemands. D'autre part cela tient aussi à ce que la vie de tous les jours fait apparaître en petit ce qui ne prend son importance, que réalisé intellectuellement par la lecture de mémoires ou d'œuvres, de sorte que cette importance reprise par les gens hors de la vie, Pompadour, Verdurin, etc., se rattache aussi à la conclusion de mon**

<sup>1388</sup> TR, p. 298. Voici la suite du texte cité : « À la rigueur, nous pouvons nous consoler de nous être peu plu dans la société d'un Vinteuil, d'un Bergotte. Le bourgeoisisme pudibond de l'un, les défauts insupportables de l'autre, même la prétentieuse vulgarité d'un Elstir à ses débuts [...] ne prouvent rien contre eux, puisque leur génie est manifesté par leurs œuvres. Pour eux, que ce soit les mémoires, ou nous, qui aient tort quand ils donnent du charme à leur société qui nous a déplu, est un problème de peu d'importance, puisque, même si c'était l'écrivain de mémoires qui avait tort, cela ne prouverait rien contre la valeur de la vie qui produit de tels génies. » (Idem.).

<sup>1389</sup> TR, p. 1370-1371, variante a (fragment des folios 76 et 77 v os) de l'Esquisse II. 2 (p. 758). C'est Proust qui souligne.

<sup>1390</sup> TR, p. 1371, variante a (fragment du folio 81-82 r os et 81 v o) de l'Esquisse II. 2 (p. 758).

**ouvrage, la seule réalité est la réalité intellectuelle.** <sup>1391</sup> »

Notons ici que les Mémoires ne sont pas capables de ressusciter toute l'unité du passé, ils anéantissent seulement un oubli sur mille. Pourtant, l'écriture ou la lecture des Mémoires sont nécessaires pour la « lutte contre l'oubli », si partielle soit-elle, car, sans lecture ni écriture, tout est oublié.

Nous avons vu que Proust considère le temps comme une succession de moments différents et qu'on ne peut donc saisir l'unité du temps, et, comme la vie se réalise dans le temps, l'unité de la vie elle aussi insaisissable. Le mémorialiste essaie de réunir tout ce qui s'est successivement réalisé dans sa vie. Pourtant, l'unité du passé lui échappe, seuls sont ressaisis les moments fragmentaires que la « transversalité », selon Gilles Deleuze, peut mettre en « communication ». Paradoxalement, cette imperfection rapproche l'œuvre d'art de la vie. Car, ce qui doit être écrit, c'est ce qu'on a véritablement senti :

**« Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable ? »** <sup>1392</sup>

Annick Bouillaguet remarque que le jeune Proust était sensible au nouveau procédé littéraire que les Goncourt ont inventé dans *Germinie Lacerteux*, publié en 1865, et qui serait appelé ultérieurement « impressionnisme littéraire ». Cette technique consiste à révéler au lecteur le personnage en décrivant les sensations que celui-ci éprouve au cours de l'histoire <sup>1393</sup>. Proust n'est pas indifférent à cette technique, ainsi, il subit une influence des « frères mémorialistes » malgré plusieurs différences entre leurs méthodes <sup>1394</sup>. En montrant les sensations qu'ils ressentent vis-à-vis des hommes et des objets, les deux écrivains tentent de composer leur univers littéraire.

Annick Bouillaguet s'attache en particulier à la persistance partagée par Proust et les Goncourt de la conversation mondaine. La raison pour laquelle les frères accordent une grande place à la conversation de leur entourage, c'est que « seule elle [est] à même [de] faire vivre la société de leur époque, véritable personnage de leur œuvre » <sup>1395</sup>. Les frères essaient de montrer une chronique littéraire de leur époque en décrivant les salons qu'ils fréquentent. Annick Bouillaguet note que cette prise de position pour écrire l'histoire de leur temps n'est pas absente dans le pastiche de Proust. Cela montre que le romancier

<sup>1391</sup> *Ibid.*, variante a (fragment des folios 76 et 77 v os) de *l'Esquisse II. 2* (p. 758). Voir Jean Milly, « Le pastiche Goncourt dans "Le Temps retrouvé" », in *Revue d'Histoire Littéraire et la France*, septembre-décembre, 1971, 71<sup>e</sup> année, n° 5-6, p. 815-835.

<sup>1392</sup> *TR*, p. 459.

<sup>1393</sup> *Proust et les Goncourt : le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Caen, Lettres modernes Minard, 1996, p. 39.

<sup>1394</sup> Dans la *Recherche*, le narrateur remarque d'abord « l'indice individuel de naïveté » des frères et ensuite met en opposition la manière d'observer l'extérieur de ces derniers et la sienne : alors que les Goncourt ont la capacité de regarder les gens et les objets qui les entourent, le narrateur les « radiographie » au lieu de les regarder (*TR*, p. 296-297). Voir Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt : le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 51-97.

y est très sensible. C'est pourquoi, dans « Un amour de Swann » et dans *Le Côté de Guermantes II*, la conversation mondaine occupe une place privilégiée<sup>1396</sup>. Dans ce contexte, cette corrélation entre la *Recherche* et le *Journal* prépare la constatation du narrateur dans *Le Temps retrouvé* : la déception qu'il a éprouvée à travers la découverte de la fausseté de la littérature, et la conscience de son manque de don s'anéantissent, il conclut que les matériaux de son roman futur sont fournis par sa vie passée, aussi frivole soit-elle<sup>1397</sup>. Le narrateur confirme cela déjà en commentant le *Journal* (bien qu'ici, le ton soit ironique) :

**« Malgré la naïveté de Goncourt, qui concluait de l'intérêt de ces anecdotes à la distinction probable de l'homme qui les contaît, il pouvait très bien se faire que des hommes médiocres eussent vu dans leur vie, ou entendu raconter, des choses curieuses et les contassent à leur tour. »**<sup>1398</sup>

La valeur réelle de ce qui est raconté n'est plus importante. Ce qui est essentiel, c'est de montrer une époque vécue telle qu'elle a été sentie. Pourtant, à la différence des Goncourt, le narrateur n'embellit pas ses personnages, car ce qu'il a senti auprès d'eux, c'est tout d'abord la déception. Concluons que ce que la lecture du *Journal* des Goncourt enseigne à Proust, c'est qu'un artiste de génie, quelles que soient ses fréquentations, peut présenter une époque en décrivant son entourage. Le narrateur déclare en effet :

**« La poésie d'un élégant foyer et de belles toilettes de notre temps ne se trouvera-t-elle pas plutôt pour la postérité dans le salon de l'éditeur Charpentier par Renoir que dans le portrait de la princesse de Sagan ou de la comtesse de La Rochefoucauld par Cot ou Chaplin ? »**<sup>1399</sup>

Dès lors, le lecteur ne pourra pas s'empêcher de se demander si le faubourg Saint-Germain présenté par Proust est vrai ou faux, bien que, de nos jours, l'on considère le romancier comme un grand mondain de la Belle Époque ? Sachant qu'il n'a connu aucun club aristocratique, nous répondrons avec ses propres mots : « ce qui peut avoir une importance documentaire et même historique [...] n'est pas nécessairement une vérité d'art. »<sup>1400</sup>

## Saint-Simon et Chateaubriand

---

<sup>1395</sup> *Ibid.*, p. 53. Le critique cite la phrase suivante des frères : « Il n'y a qu'une biographie, la biographie parlée, celle qui a la liberté, la crudité, le débinage, l'enthousiasme sincères de la conversation intime » (*Journal. Mémoires de la vie littéraire*, édition complète établie et annotée par Robert Ricatte, préface et chronologie de Robert Kopp, Laffont, « Bouquins », 3 vol., Paris, 1989, 2e vol, p. 505).

<sup>1396</sup> *Proust et les Goncourt : le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>1397</sup> *TR*, p. 478.

<sup>1398</sup> *TR*, p. 299. Il va sans dire qu'« Un amour de Swann » est conçu comme un exemple de ce genre d'écriture.

<sup>1399</sup> *TR*, p. 300.

<sup>1400</sup> *TR*, p. 297.

## Ré-écrire les *Mémoires de Saint-Simon*

La *Recherche* ne se définit ni comme des *Mémoires* ni comme un récit historique mais comme un roman fictif, bien que la présence d'éléments autobiographiques et de certains événements réels soit indéniable. Proust le dit dans une lettre adressée à Antoine Bibesco :

**« L'ouvrage est un roman ; si la liberté du ton l'apparente semble-t-il à des *Mémoires*, en réalité une composition très stricte (mais à l'ordre trop complexe pour être d'abord perceptible) le différencie au contraire extrêmement des *mémoires* : il n'y a dedans de contingent que ce qui est nécessaire pour exprimer la part du contingent dans la vie. Et par conséquent dans le livre, ce n'est plus contingent. <sup>1401</sup> »**

Si l'on peut relever le souhait d'être mémorialiste, ce n'est pas celui de Proust mais celui de son narrateur. En effet, déjà dans *Du côté de chez Swann I, II*, le narrateur s'imagine être le mémorialiste du paysage de Combray :

**« [...] quand [les fleurs, l'eau, tout le paysage] étaient longuement contemplés par cet humble passant, par cet enfant qui rêvait — comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule —, ce coin de nature, ce bout de jardin n'eussent pu penser que ce serait grâce à lui qu'il seraient appelés à survivre en leurs particularités les plus éphémères [...] <sup>1402</sup> »**

Or, Dominique Jullien note que la position prise par le narrateur de la *Recherche* n'est pas identique à celle de Saint-Simon :

**« La position du Narrateur, soit dit au passage, est inverse de celle du mémorialiste : à l'homme mûr, retiré de la Cour, qui écrit ses souvenirs et prononce des jugements à la lumière de son expérience (trajet mnémorique) s'oppose le trajet expérimental d'un roman de formation, où le protagoniste fait l'apprentissage d'un monde étranger dans lequel il pénètre lentement et laborieusement, dont il apprend, avec plus ou moins de bonheur, à déchiffrer les signes. Son guide, dans ce monde inconnu, sera Saint-Simon [...] <sup>1403</sup> »**

À la différence de Saint-Simon, le narrateur ne porte des « jugements à la lumière de son expérience » que dans le dernier volume : enfin, le narrateur informe le lecteur que le côté de Méséglise et le côté de Guermantes communiquent dans un sens symbolique. Car la *Recherche* ne constitue pas des *Mémoires* mais un récit fictif. La vérité romanesque doit être cachée jusqu'au dénouement final, comme s'il s'agissait d'un roman policier <sup>1404</sup> .

<sup>1401</sup> Corr., t. XVI, p. 235. Philippe Kolb suppose que le romancier a écrit cette lettre peu avant le 25 octobre 1912.

<sup>1402</sup> CS, I, II, p. 181. Ce passage pourra être comparé à celui de Chateaubriand que Dominique Jullien cite dans son étude : « Lorsque Mirabeau fixa ses regards sur un jeune muet, eut-il le pressentiment de mes futuritions ? pensa-t-il qu'il comparait un jour devant mes souvenirs ? J'étais destiné à devenir l'historien de hauts personnages : ils ont défilé devant moi » (*Mémoires d'outre-tombe*, édition nouvelle établie d'après l'édition originale et les deux dernières copies du texte avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levaillant et Georges Moulinier, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1948, p. 179, cité par Dominique Jullien, *Proust et ses modèles, les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, op. cit., p. 211).

<sup>1403</sup> Proust et ses modèles, *les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, op. cit., p. 38.

L'auteur fait stratégiquement prendre le masque du mémorialiste à son narrateur.

Que signifie ce déguisement ? L'étude de Dominique Jullien sur l'intertextualité entre Proust et Saint-Simon continue à nous conduire à la réponse. Dominique Jullien classe d'abord en deux catégories les innombrables emprunts onomastiques aux *Mémoires* du duc qu'on trouve dans la *Recherche* ; premièrement, il y a des noms de personnages historiques, par exemple, Louis XIII ; deuxièmement, simplement pour baptiser certains personnages fictifs de son œuvre, l'auteur choisit quelques noms saint-simoniens, entre autres, la comtesse d'Arpajon<sup>1405</sup>. D'ailleurs, de cette dernière catégorie, dérive une sous-catégorie : certains personnages proustiens sont considérés comme des descendants d'un personnage ou d'une famille dont Saint-Simon parle dans ses *Mémoires*. Pourtant, Dominique Jullien écrit :

**« [...] si certains aristocrates proustiens deviennent les descendants dans le roman des personnages saint-simoniens — ainsi les La Rochefoucauld, ou encore les Guermantes, par leur alliance avec les plus grands noms d'Europe — d'autres se greffent de façon purement homonymique sur l'arbre généalogique. C'est ici par l'onomastique que la fiction s'enracine dans l'histoire [...] »<sup>1406</sup>**

Dominique Jullien remarque que cet emprunt onomastique remplit deux fonctions techniques :

**« D'une part, il réalise, par le biais du nom aristocratique enté sur la réalité de l'histoire, le projet de peinture d'une société, ce que l'on peut considérer comme la traduction proustienne de la preuve réaliste par le détail vrai. Le nom, vrai nom de famille, fonctionne ainsi comme preuve indirecte de la véracité du récit. D'autre part, il appuie le texte proustien sur l'authenticité de la chronique saint-simonienne, en utilisant les mêmes noms qui fournissent un aval tant onomastique que temporel. La réalité du personnage de fiction est alors attestée par la présence d'ancêtres réels, historiques [...] »<sup>1407</sup>**

Ces deux techniques servent à « produire l'illusion de réalité » pour Proust. La *Recherche* parvient ainsi à être une sorte de pseudo-mémoires.

<sup>1404</sup> Voir Jean Rousset, « Proust. À la recherche du temps perdu », *op. cit.*, p. 142.

<sup>1405</sup> En citant une étude de Herbert de Ley, intitulée *Marcel Proust et le duc de Saint-Simon* (Urbana, University of Illinois Press, 1966), Jean Milly affirme : « sur quelque quatre cents personnages aristocratiques du roman, presque la moitié portent des noms apparaissant dans les *Mémoires*. » (*Les Pastiches de Proust, Édition critique et commentée*, Paris, Armand Colin, 1970, p. 235).

<sup>1406</sup> *Proust et ses modèles, les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>1407</sup> *Ibid.*, p. 36. il en va de même du thème de l'hérédité chez Proust. Philippe Hamon, en citant le nom « Guermantes » autant que les noms chez Zola, « Macquart » et « Rougon », considère le thème d'une hérédité d'une famille et la référence à un ancêtre comme l'un des « procédés assurant la cohérence globale de l'énoncé », propres aux écrivains réalistes. Ces procédés renvoient le texte « à son déjà dit », tandis que les autres procédés comme la prédiction, le pressentiment ou la malédiction laissent prévoir « son avenir » (« Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, présenté par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 135-136). D'ailleurs, en analysant la fonction des références aux petits faits, aux anecdotes que l'on reconnaît chez Zola, le critique note : « Le Mythe, l'Histoire, l'Hérédité seront là souvent pour récupérer cohésion et homogénéité. » (*Ibid.*, p. 181).

Par ailleurs, Dominique Jullien souligne que les Guermantes sont liés non seulement à tous les personnages du faubourg Saint-Germain, mais aussi qu'ils sont « cousins » de familles régnantes d'Europe. Ce lien de parenté s'étend de plus à la dimension séculaire<sup>1408</sup>. Selon le narrateur, le cousinage des Guermantes s'étend tellement loin qu'il arrive que, lorsque la duchesse appelle quelqu'un sa cousine, on ne lui trouve pas « un ancêtre commun sans remonter au moins jusqu'à Louis XV<sup>1409</sup> », c'est-à-dire jusqu'à l'époque de Saint-Simon.

On peut dégager deux remarques de ces analyses. Premièrement, l'invention onomastique des personnages aristocratiques qui consiste à puiser la clef chez Saint-Simon pour enrichir l'arbre généalogique des Guermantes, permet à Proust, qui choisit pour cadre de son roman l'époque qu'il a vécue, de donner à son œuvre une dimension historique et une apparence authentique. Dominique Jullien affirme :

**« L'échec de Jean Santeuil s'éclaire maintenant d'un jour nouveau : il tient peut-être à ce que l'auteur n'avait pas su encore concevoir le projet de donner à l'œuvre "la forme du temps". Or Jean Santeuil est antérieur à la lecture bientôt obsessionnelle des Mémoires de Saint-Simon, qui sont précisément ce qui contribue à donner à la Recherche la dimension du temps. <sup>1410</sup> »**

On sait que c'est en rédigeant *Contre Sainte-Beuve* que Proust a inventé les Guermantes. S'il est progressivement parvenu à concevoir la structure de son roman entre la traduction d'œuvres de Ruskin (1905) et le renoncement à la rédaction de *Contre Sainte-Beuve* (1909)<sup>1411</sup>, nous comprenons pourquoi Proust compare l'arbre généalogique des Halévy à l'arbre de Jessé dans une lettre adressée à Mme Straus (il va sans dire que les Halévy sont l'un des modèles des Guermantes) : « Ce désir d'écrire sur ce Sainte-Beuve, c'est-à-dire à la fois sur votre famille considérée comme un Arbre de Jessé dont vous êtes la fleur — et aussi sur Sainte-Beuve est ancien<sup>1412</sup> ». Une deuxième remarque s'impose : comme la généalogie des Guermantes s'étend sur des siècles, ce n'est pas seulement à la société romanesque mais aussi aux personnages que le romancier entreprend de conférer la dimension historique en se référant aux *Mémoires* de Saint-Simon. En effet, au début du roman, le narrateur affirme : « Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes.<sup>1413</sup> » À la fin du roman, il déclare :

<sup>1408</sup> Proust et ses modèles, *les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, op. cit., p. 36-37.

<sup>1409</sup> CG, II, II, p. 824.

<sup>1410</sup> Proust et ses modèles, *les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, op. cit., p. 54.

<sup>1411</sup> Voir Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 241-242. Également Jean Rousset, « Proust. À la recherche du temps perdu », op. cit., p. 135-136.

<sup>1412</sup> Corr., t. XI, p. 240. Philip Kolb suppose que cette lettre se situe peu de jours avant le 26 octobre 1912. Rapprochons cette lettre d'une phrase du *Côté de Guermantes* : « [ces noms], à intervalles réguliers chacun d'une couleur différente, se détachaient de l'arbre généalogique de Guermantes, et ne troublaient d'aucune manière étrangère et opaque les bourgeons translucides, alternants et multicolores, qui, tels qu'aux antiques vitraux de Jessé les ancêtres de Jésus, fleurissaient de l'un et l'autre côté de l'arbre de verre. » (CG, II, II, p. 832).

**« [...] du moins ne manquerais-je pas [de] décrire [dans la transcription d'un univers] l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années, comme devant, tâche de plus en plus énorme et qui finit par le vaincre, les traîner avec lui quand il se déplace. <sup>1414</sup> »**

Grâce aux emprunts des noms aristocratiques aux *Mémoires* de Saint-Simon, ce « fil des heures, l'ordre des années », cette « longueur de ses années » que tient chaque personnage, se prolongent à travers des siècles. En effet, le narrateur déclare qu'en se réveillant il passe « en une seconde par-dessus des siècles de civilisation <sup>1415</sup> ». Pour Proust, chaque individu recèle le passé séculaire ancestral. Un aristocrate dans la *Recherche*, à qui Proust confère cette dimension ancestrale, montre nettement ce « fil des heures ». Faire semblant d'être mémorialiste, ou plutôt, de ré-écrire les *Mémoires* de Saint-Simon, est une entreprise qui vise à conférer une immense dimension temporelle au roman et à ses personnages sur le plan non seulement collectif mais aussi individuel.

Les noms saint-simoniens relient l'époque de la *Recherche* à l'Ancien Régime. Les emprunts onomastiques assurent une sorte de continuité — ou plutôt, une « communication », au sens où Gilles Deleuze utilise le terme <sup>1416</sup> — entre deux temps. Le pastiche de Saint-Simon explique pourquoi la « communication » s'établit. Ce texte traduit une autre perspective temporelle : l'anachronisme, en pastichant l'œuvre du XVIII<sup>e</sup> siècle, Proust mêle cette époque et la sienne. D'abord, il cite les noms de quelques-uns de ses amis : d'une part, les noms de quelques amis qui n'ont rien à voir avec les *Mémoires*, entre autres, Mme Straus et Mme Soutzo ; d'autre part, les noms de quelques nobles dont les ancêtres figurent chez le duc, par exemple, Mme de Noailles et Robert de Montesquiou. Dans ce dernier cas, il pourra arriver au lecteur de deviner difficilement de qui il parle (le duc de Guiche entre autres). Ensuite, il rapproche les prétentions de la famille Murat, noblesse d'Empire, de celles des Bouillon et des autres princes « étrangers » de l'époque du mémorialiste <sup>1417</sup>. Il ajoute en outre quelques anecdotes qui viennent de se produire dans sa vie, le mariage d'Antoine Bibesco par exemple. Du reste,

<sup>1413</sup> CS, I, I, p. 5.

<sup>1414</sup> TR, p. 623.

<sup>1415</sup> CS, I, I, p. 7-8, déjà cité.

<sup>1416</sup> Proust et les signes, op. cit., p. 193-203. Cette « communication » est identique à la « transversalité ». Le philosophe s'attache à la phrase suivante : « [...] il est encore plus vrai qu'elle en tisse sans cesse entre les êtres, entre les événements, qu'elle entre-croise ces fils, qu'elle les redouble pour épaissir la trame, si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix des communications. » (TR, p. 607).

<sup>1417</sup> « Comme je venais de monter dans mon carrosse où m'attendait Mme de Saint-Simon, je fus au comble de l'étonnement en voyant que se préparait à passer devant lui le carrosse de J. Murat, si connu par sa valeur aux armées, et celle de tous les siens. [...] tellement qu'ayant montré des prétentions aussi insoutenables que celles des Bouillon, ils n'ont point perdu comme eux l'estime des honnêtes gens. [...] mais voyant que les chevaux du prince Murat prenaient de l'avance, j'envoyai un gentilhomme le prier de les faire reculer, à qui il fut répondu que le prince Murat l'eût fait avec grand plaisir s'il avait été seul, mais qu'il était avec Mme Murat, et quelques paroles vagues sur la chimère de prince étranger. » (« Dans les *Mémoires* de Saint-Simon », in CSB, p. 44-45).

Proust reprend, dans ce pastiche, un autre pastiche de Saint-Simon qu'il a rédigé en 1904, « Fête chez Montesquiou à Neuilly ». Comme le titre le suggère, il s'agit de fêtes que Robert de Montesquiou a données, à l'époque de Proust au Pavillon des Muses à Neuilly<sup>1418</sup>. Ainsi, l'espace textuel créé ici devient un espace à « quatre dimensions ». Par conséquent, la « communication » directe, plutôt que la continuité entre le passé et le présent, ou bien la « communication » entre les *Mémoires* et le pastiche devient possible, elle s'apparente au voyage du dormeur qui circule « à toute vitesse dans le temps et dans l'espace<sup>1419</sup> ». Ajoutons que la « communication » s'effectue également entre la lecture des *Mémoires* et l'écriture de la *Recherche*<sup>1420</sup>. Cette opération n'est pas loin de celle du rêve que le narrateur fait dans son sommeil : il devient le sujet — un objet (une église) ou un épisode historique (la rivalité de François Ier et de Charles Quint) — du livre qu'il lisait avant de s'endormir<sup>1421</sup>.

Nous avons dit tout à l'heure que, par les emprunts onomastiques aux *Mémoires*, Proust essaie de donner une dimension historique à son roman. Mais cette dimension n'est pas celle de l'histoire qui se développe dans le sens linéaire sur un plan homogène<sup>1422</sup>, c'est une dimension qui permet de faire communiquer le passé et le présent. Cette « communication » s'opère par l'écriture, entreprise qui vise à ressusciter le passé. Et cette entreprise réside dans l'association rétrospective des mémoires. Nous aborderons dans les pages suivantes une autre question sur laquelle le genre des *Mémoires* conduit Proust à méditer : le rapport entre « le Moi et l'histoire<sup>1423</sup> ».

### Entre les Mémoires et l'autobiographie

On sait bien que les livres de chevet de Proust comptent d'autres *Mémoires* — peut-être les aime-t-il davantage — que ceux de Saint-Simon : les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Dominique Jullien démontre que ces derniers sont déjà une entreprise de réécriture de l'œuvre saint-simonienne. D'une part, comme Proust, Chateaubriand partage une perspective nostalgique avec le duc ; d'autre part, dans les *Mémoires*, il fait éloge du style du duc et lui emprunte certaines expressions pittoresques en changeant la

<sup>1418</sup> Voir Jean Milly, *Les Pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, op. cit., p. 225-226 et 290-291.

<sup>1419</sup> CS, I, I, p. 5.

<sup>1420</sup> Voir Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 202 : « [la transversalité] même unit le livre de Proust à ceux qu'il aimait, Nerval, Chateaubriand, Balzac... » (et pourquoi pas Saint-Simon ?)

<sup>1421</sup> CS, I, I, p. 3.

<sup>1422</sup> Jean Milly remarque en confrontant les pastiches et la *Recherche* : « [...] la chronologie générale du récit n'a rien de linéaire, et comporte de vastes lacunes. Les métaphores nous entraînent continuellement d'une époque à l'autre, par-dessus les années et les siècles. [...] Et toutes les distances sur lesquelles repose la construction du roman ne sont autre chose [...] que le Temps. » (*Les Pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, op. cit., p. 47).

<sup>1423</sup> L'expression est de Dominique Jullien (*Proust et ses modèles, les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, op. cit., p. 209).

connotation <sup>1424</sup>. Dominique Jullien montre ensuite une analogie entre Proust et Chateaubriand au niveau de la structure temporelle :

**« L'épisode des Mémoires d'outre-tombe est déjà proustien dans sa recreation des Mémoires de Saint-Simon : comme la Recherche, les Mémoires d'outre-tombe jouent d'une temporalité complexe où le récit passe sans cesse du passé de l'énoncé au présent de l'énonciation. »** <sup>1425</sup>

Et cette tentative de Chateaubriand constitue rétrospectivement « une sorte de relais <sup>1426</sup> » entre les *Mémoires* de Saint-Simon et la *Recherche* :

**« [...] dans la Recherche le trajet de décadence que décrit la phrase de Chateaubriand s'accomplit dans l'intériorité du héros, il devient parcours mental. Les trois âges sont transportés au domaine psychologique, intégrés au cheminement initiatique du Narrateur, qui passe de l'âge des noms à l'âge des choses. »** <sup>1427</sup>

Selon Dominique Jullien, ce qui intéresse Chateaubriand dans les *Mémoires* de Saint-Simon, c'est l'aspect littéraire, non l'aspect historiographique, alors qu'au XIXe siècle, plusieurs hommes lettrés essaient d'emprunter les méthodes historiographiques aux historiens, pour donner l'objectivité et la véracité du récit à leurs œuvres <sup>1428</sup>. Cela résulte du fait qu'il prend conscience de l'intervention inévitable du « moi » narratif dans l'écriture des *Mémoires*. Pour Chateaubriand, il est ainsi question de « l'articulation de l'historiographie et de l'autobiographie ». Aussi relate-t-il sa carrière d'écrivain dans ses propres *Mémoires* <sup>1429</sup>. Proust est sensible à ce problème, quand il compare le roman futur de son héros aux *Mémoires* de Saint-Simon :

<sup>1424</sup> *Ibid.*, p. 208-211.

<sup>1425</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>1426</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>1427</sup> *Ibid.*, p. 209. *Les trois étapes de la voie de déclin de l'aristocratie française montrées par Chateaubriand sont « l'âge des supériorités, l'âge des privilèges, l'âge des vanités » (Mémoires d'outre-tombe, op. cit., t. I, p. 7).*

<sup>1428</sup> À cet égard, voir Philippe Lejeune, « Autobiographie et histoire littéraire », in *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, nouvelle édition augmentée, 1996. En montrant la difficulté de la définition théorique sans contexte historique du genre de l'autobiographie, le critique cite une étude de Charles Caboché, *Les Mémoires et l'Histoire en France*, publiée en 1863 (Paris, Éditions Charpentiers, 2 vol., nous ajoutons que la première publication des *Mémoires d'outre-tombe* s'est faite entre 1848 et 1850). Philippe Lejeune ne considère pas les *Mémoires* comme un genre littéraire traditionnel et « s'il oppose traditionnellement les *Mémoires* et l'histoire comme on le fait depuis le XVIIe siècle, il ne semble avoir aucune idée, en 1863, des échanges qui ont pu se produire entre *Mémoires* et roman, ni des bouleversements qui ont pu intervenir depuis deux siècles dans la géographie littéraire. Le développement de la chronique de vie privée et l'apparition de l'autobiographie lui échappent : au début de son livre, il élimine purement et simplement tous les récits qui n'ont pas pour objet la vie de la nation ; il perçoit les récits des *Messieurs de Port-Royal*, les *Mémoires* de Marmontel et les *Confidences* de Lamartine strictement sur le même plan, comme un phénomène parasite mineur, qui aurait toujours lui aussi existé de la même manière en marge de la noble branche des *Mémoires*. » (« Autobiographie et histoire littéraire », *op. cit.*, p. 319). Il est ainsi évident que le genre des *Mémoires*, au cours du XIXe siècle, ne faisait pas partie de la littérature, mais de l'histoire.

**« Dans la Recherche, l'évolution amorcée dans les Mémoires d'outre-tombe s'achève : le véritable enjeu devient l'accès à l'écriture, dont la résurrection de l'époque du "mémorialiste" n'est que le moyen. <sup>1430</sup> »**

Les Mémoires de Chateaubriand comprennent certes des témoignages sur l'époque révolutionnaire et celle qui la suit, mais en même temps, cette œuvre est déjà une histoire de vocation comme la *Recherche* : le cheminement de l'auteur comme écrivain se superpose à celui de la classe aristocratique qui est en déclin à partir de la Révolution. C'est justement ce que tente Proust en faisant un faubourg Saint-Germain fictif à partir d'un faubourg Saint-Germain réel.

Par ailleurs, nous pouvons dire que ce procédé de Chateaubriand n'est pas éloigné de celui qu'utilise Michelet. Comme on le sait, ce dernier considère que chaque existence individuelle traduit l'humanité générale et que l'histoire est donc constituée par la vie des nations et des peuples. Rappelons sa fameuse expression : « la France comme une personne <sup>1431</sup> ». Proust ne reprendra-il pas cette idée en écrivant : « il existe d'énormes entassements organisés d'individus qu'on appelle nations <sup>1432</sup> ». L'historien va plus loin, il s'identifie à l'histoire :

**« Ma vie fut en ce livre, elle a passé en lui. Il a été mon seul événement. Mais cette identité du livre et de l'auteur, n'a-t-elle pas un danger ? L'œuvre n'est-elle pas colorée des sentiments, du temps, de celui qui l'a faite ? C'est ce qu'on voit toujours. [...] l'histoire, l'historien, se mêlent [...]. C'est que l'histoire, dans le progrès du temps, fait l'historien bien plus qu'elle n'est faite par lui ? Mon livre m'a créé. C'est moi qui fus son œuvre. Ce fils a fait son père. <sup>1433</sup> »**

Georges Poulet écrit au sujet de Michelet :

**« [...] la grande découverte de Michelet ne consiste-t-elle pas simplement à identifier l'histoire de la collectivité avec l'histoire de l'individu, à faire que l'une, objectivement, se révèle similaire à l'autre ; elle consiste encore à comprendre qu'en chaque individu l'histoire de la collectivité trouve un sujet adéquat. Il suffit d'une seule personne pour qu'en elle la totalité de l'histoire devienne consciente. Grâce à cette présence consciente au cœur même des événements historiques,**

<sup>1429</sup> À propos de l'évolution du genre de l'autobiographie, Philippe Lejeune écrit, sous un angle historique : « il existe une corrélation entre le développement de la littérature autobiographique et la montée d'une nouvelle classe dominante, la bourgeoisie, de la même manière que le genre littéraire des mémoires a été intimement lié à l'évolution du système féodal. À travers la littérature autobiographique se manifeste la conception de la personne et l'individualisme propre à nos sociétés [...] » (« Autobiographie et histoire littéraire », *op. cit.*, p. 340). Remarquons que, certes, Chateaubriand est monarchiste, mais que son entreprise littéraire est assez moderne, car elle peut être une illustration de la transition du genre des Mémoires à celui de l'autobiographie que le critique analyse ici.

<sup>1430</sup> Proust et ses modèles, *les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, *op. cit.*, p. 211.

<sup>1431</sup> *Histoire de France, livre I à IV, t. IV, op. cit.*, préface de 1869, p. 19.

<sup>1432</sup> *TR*, p. 350.

<sup>1433</sup> *Histoire de France, livre I à IV, t. IV, op. cit.*, préface de 1869, p. 14.

***l'histoire change d'aspect, elle ne se contente plus d'être une science, où le regard de l'historien voit des objets proposés à son jugement. L'histoire devient personnelle, intime, autobiographique.*** <sup>1434</sup> »

Comme Jean Milly le remarque, Proust est sensible à cette attitude générale de Michelet <sup>1435</sup>. Cela rendra possible la fusion entre la vie individuelle et la vie collective. Nous avons dit que, pour Proust, le mémorialiste est l'historien idéal. Dès lors, remarquons que Chateaubriand tente cette intégration de l'histoire collective à l'histoire individuelle d'une autre façon que Michelet, quant au romancier, il l'effectue dans le domaine du récit fictif. Cela n'est pas sans rapport avec la superposition de l'origine du narrateur à celle des Guermantes (ou de la France).

## L'histoire incorporée

---

### La superposition de la vie à l'histoire

En analysant la méthode de l'école des *Annales*, Paul Ricoeur souligne un problème généré par la notion de « longue durée » : « Un temps long peut être un temps sans présent, donc aussi sans passé ni futur [...] ». Car sans aucune intrigue au niveau narratif, « la longue durée risquerait d'arracher le temps historiographique à la dialectique vivante entre le passé, le présent et le futur <sup>1436</sup> ». Le philosophe souligne alors l'importance du rapprochement entre le temps individuel et le temps collectif, comme Péguy :

***« Cette conséquence désastreuse ne peut être éludée que si une analogie est préservée entre le temps des individus et le temps des civilisations : analogie de la croissance et du déclin, de la création et de la mort, analogie du destin.*** <sup>1437</sup> »

La stratégie de Proust réside dans cette idée, lorsqu'il compare le roman futur de son narrateur aux *Mémoires* de Saint-Simon. Il dégage cette analogie entre le déroulement de la vie d'un homme et celui d'une civilisation de l'époque qu'il a vécue, et de plus, rapproche l'évolution de la société de celle de son narrateur, à l'instar de Chateaubriand et de Michelet. L'histoire de Combray est située après la Guerre franco-allemande de 1870, donc au moment de la naissance de la troisième République. L'apprentissage du narrateur se déroule parallèlement au développement de la société française de cette période. Pendant la Grande Guerre, en renonçant à devenir écrivain, il vit reclus dans un hôpital ; dans le même temps Saint-Loup meurt et Charlus est déchu du rang de premier ordre qu'il occupait autrefois dans le faubourg Saint-Germain. Aussi pouvons-nous dire, avec Julia Kristeva, que cette partie du roman qui se passe pendant la guerre relève de la catégorie du « temps de la mort <sup>1438</sup> », inauguré par le décès d'Albertine. Enfin, le

<sup>1434</sup> « Michelet », in *Études sur le temps humain 4 : la mesure de l'instant*, op. cit., p. 261-262

<sup>1435</sup> *Les Pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, op. cit., p. 172. La dernière phrase du pastiche de Michelet, « Aie confiance, ne crains rien, tu es toujours dans la vie, dans l'histoire », est inspirée de la fin de la préface du *Peuple*.

<sup>1436</sup> *Temps et récit*, op. cit., t. I, p. 394-395.

<sup>1437</sup> *Ibid.*, t. I, p. 395.

dénouement du roman se situe après la Grande Guerre, permettant que la renaissance du temps perdu du narrateur et la reconstruction de la société se superposent<sup>1439</sup>. Ce n'est pas tout, il nous semble qu'en choisissant un village médiéval comme pays d'enfance du narrateur, Proust superpose l'origine du narrateur à celle de la France. Nous allons examiner cela à présent.

Il nous semble qu'en enrichissant la généalogie de Guermantes, Proust pose une question grave : celui qui n'est pas né d'une famille dont le nom est immortalisé dans l'histoire n'a-t-il pas des difficultés à relier sa vie à son origine ? Proust le suggère en effet :

**« [...] tandis que la parenté d'un bourgeois s'enfonce dans la nuit, les recueils de mémoires, de correspondances du XIXe, XVIIIe, XVIIe, XVIe siècle me permirent de retrouver aisément tous les ascendants de M. ou de Mme de Guermantes comme des gens visibles, vivants [...] »<sup>1440</sup>**

C'est pourquoi il importe de mettre en relation l'origine du narrateur et celle de Guermantes. La fascination du narrateur provient de ce que les Guermantes descendent du comte de Combray et de Geneviève de Brabant. En eux, l'histoire de France et l'enfance du narrateur se croisent. Dominique Jullien le remarque en analysant l'aspect féerique de l'étymologie et de la généalogie chez Proust :

**« Le snobisme se nourrit de l'histoire rêvée. Mais dans le cas du Narrateur, le trajet historique se double et s'enrichit d'un trajet dans le temps, qui par-delà la déception actuelle, le ramène à l'enfance. »<sup>1441</sup>**

Jean-Pierre Richard note également :

**« Autre rapport entre Combray, cette fois le Combray remémoré, resurgi du don de la mémoire, et le thème mérovingien : tous deux ont valeur de tuf, de socle, l'un pour l'histoire personnelle, l'autre pour l'histoire de France. Les amener à se rencontrer, c'est donc opérer la jonction de deux territoires d'enfance, deux mythes d'origine. »<sup>1442</sup>**

Ainsi, remonter la chaîne généalogique des Guermantes équivaut à la recherche de l'origine du narrateur (dans le double sens du terme, c'est-à-dire familial et historique). Il s'agit de la fusion entre l'histoire collective et la vie individuelle. Est-ce pour se sentir avec le Michelet proustien être « dans la vie, dans l'histoire »<sup>1443</sup> ?

Pourtant, Proust va plus loin. Nous avons rapidement vu qu'au début du roman, en

<sup>1438</sup> *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire, op. cit.*, p. 231.

<sup>1439</sup> Peut-être que Proust s'inspire pour concevoir le cycle mort-renaissance de l'*Histoire de France* de Michelet. Celui-ci écrit dans la préface de 1840 : « Ce volume et le suivant ont pour sujet commun la grande crise du XV<sup>e</sup> siècle, les deux phases de cette crise où la France sembla s'abîmer. Celui-ci racontera la mort, le suivant la résurrection. » (*Histoire de France, livre V à IX, t. V, op. cit.*, p. 281).

<sup>1440</sup> *CG, II, II, Esquisse XXXII, p. 1266.*

<sup>1441</sup> *Proust et ses modèles, les Milles et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon, op. cit.*, p. 126.

<sup>1442</sup> « *La nuit mérovingienne* », *op. cit.*, p. 229-230.

dormant le narrateur devient le sujet d'un livre qu'il a lu avant de s'endormir <sup>1444</sup>. D'ailleurs quand il se réveille, il se sent revenu à l'état d'animal :

**« [...] j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes [...] <sup>1445</sup> »**

Pourtant, tout de suite, le secours arrive, il passe « une seconde par-dessus des siècles de civilisation <sup>1446</sup> ». Cette image qui montre la perte d'identité qu'on ressent en se réveillant nous semble significative. L'histoire de l'humanité à travers des millions d'années est incorporée dans le narrateur. Selon Péguy, il faut inclure dans la même race les anciens, derrière la mère et derrière le père, qu'on n'a même pas connus. Proust évoque les anciens jusqu'à l'origine biologique ou génétique de l'humanité, l'évolution biologique de l'humanité est inscrite dans son corps. Il nous semble que l'obstination de décrire l'hérédité et la ressemblance physique ou spirituelle entre parents et enfants chez Proust découle de cette conception de l'histoire incorporée.

Proust s'attache en particulier à l'hérédité chez les Guermantes, comme il s'attache à leur généalogie. Or, Antoine Compagnon souligne que Proust conçoit l'homosexualité comme un trait héréditaire ou plutôt, en s'appuyant sur la médecine de l'époque, comme une maladie héréditaire qui surgit dans une famille par intermittence travers des siècles. Et cette résurgence d'une hérédité chez un membre de la famille est, selon Antoine Compagnon, « non pas dégénérescence ou déterminisme héréditaire, mais résurrection dans le présent, mémoire de l'origine, intermittence indéterminée <sup>1447</sup> ». Chacun des Guermantes se comporte sexuellement de façon excessive, excepté la comtesse de Marsante. Au fil du récit, comme Charlus, le prince <sup>1448</sup> et Saint-Loup révéleront leur homosexualité en nouant plus ou moins une liaison avec Morel, le protégé de Charlus. Le narrateur explique pourquoi, en dépit de son amour passionnel pour Morel, Saint-Loup ne rompt pas la relation avec Rachel :

**« Quant au genre d'amours que Saint-Loup avait hérités de M. de Charlus, un mari qui y est enclin fait habituellement le bonheur de sa femme. C'est une règle générale à laquelle les Guermantes trouvaient le moyen de faire exception parce que ceux qui avaient ce goût voulaient faire croire qu'ils avaient au contraire celui des femmes. <sup>1449</sup> »**

<sup>1443</sup> « "L'affaire Lemoine" par Michelet », in CSB, p. 28.

<sup>1444</sup> CS, I, I, p. 3

<sup>1445</sup> CS, I, I, p. 5.

<sup>1446</sup> CS, I, I, p. 6.

<sup>1447</sup> « Mme de Cambremer, née Legrandin, ou l'avant-garde à rebours », *op. cit.*, p. 277.

<sup>1448</sup> SG, II, III, p. 464-468.

<sup>1449</sup> TR, p. 282

Remarquons que Proust écrit : « les Guermantes ». Reprenant une habitude récurrente de ce lignage noble, Saint-Loup a des maîtresses pour dissimuler son homosexualité ; cette attitude fait partie de la coutume ancestrale qui évite de menacer le bonheur familial. Ajoutons de notre côté que le duc, attaché maladivement aux conquêtes féminines, est comparable à son frère Charlus, caractérisé par sa débauche. Le narrateur met ainsi en parallèle ces frères, le duc et le baron : certes le goût s'oppose chez eux (hétérosexuel et homosexuel), mais ils sont identiques par l'excès de leur comportement sexuel, ils tiennent de leur grand-père <sup>1450</sup>. Par ailleurs, la marquise de Villeparisis, scandaleusement aventurière, faisait perdre leur fortune à certains hommes lorsqu'elle était jeune. La princesse de Guermantes tombe amoureuse de son beau-frère Charlus, et selon ce dernier, la chasteté de la duchesse n'est que légendaire <sup>1451</sup>. Aussi Antoine Compagnon a-t-il raison de faire valoir que Proust décrit les Guermantes « comme une famille pervertie, affectée d'un mal héréditaire, afin d'expliquer l'inversion de l'oncle et du neveu ». Il démontre ainsi que l'hérédité chez Proust se présente comme une « extension de l'intermittence à la race » et une « récurrence du passé <sup>1452</sup> ». Il nous semble qu'avec le thème du discours du maître d'hôtel, ce thème de l'homosexualité montre le caractère réitératif du récit et établit une continuité.

La famille Bloch a également l'homosexualité pour atavisme : la sœur de Bloch se montre lesbienne <sup>1453</sup> et l'oncle Nissim Bernard homosexuel. C'est pourquoi le narrateur met en parallèle les Guermantes et les Bloch :

**« [...] ces particularités [ataviques], devais-je me dire qu'elles mourraient ? [...] j'avais vu que ces cellules morales qui composent un être sont plus durables que lui. J'avais vu les vices, les courages des Guermantes revenir en Saint-Loup [...]**

<sup>1450</sup> TR, p. 594.

<sup>1451</sup> Charlus dit au narrateur : « la légende de pureté de la duchesse était faite en réalité d'un nombre incalculable d'aventures habilement dissimulées » (TR, p. 600). Il nous semble que, pour renforcer la ressemblance spirituelle chez les Guermantes, dans la partie se déroulant pendant la Grande Guerre, le narrateur ne cesse de mettre Charlus en rapport avec quelques-uns de ses parents, en dépit de sa brouille avec eux : la dégradation sociale du baron est rapprochée de celle de sa tante, Mme de Villeparisis (TR, p. 344), sa germanophilie de l'anglophilie du duc (TR, p. 361) et son dilettantisme de l'intellectualisme de Saint-Loup (TR, p. 340). Ajoutons-y que la mort héroïque de Saint-Loup est dépeinte comme un retour à la race, car, selon le narrateur, il tombe au champ d'honneur, selon une tradition médiévale, comme « un Guermantes » (TR, p. 429).

<sup>1452</sup> « Mme de Cambremer, née Legrandin ou l'avant-gardiste à rebours », *op. cit.*, p. 267-277. Ensuite, Antoine Compagnon applique le même thème, la résurgence intermittente, à l'idée de Proust sur l'histoire de l'art : le romancier considère que l'innovation dans le domaine artistique se produit comme un retour au passé. Par exemple, le romancier écrit dans « À propos du "style" du Flaubert » : « Flaubert était ravi quand il retrouvait dans les écrivains du passé une anticipation de Flaubert, dans Montesquieu, par exemple » (CSB, p. 587). À la différence de Chantal Robin qui dégage un mouvement spiral des leitmotifs dans la *Recherche*, Antoine Compagnon fait valoir que ces récurrences observées chez Proust se produisent essentiellement par intermittence. Il conclut : « Proust rectifie la confusion positiviste de l'évolution et du progrès [...] Entre la temporalité évolutionniste [au sens darwinien] et la temporalité intermittente de l'art, une temporalité critique, en fin de compte indéterministe. » (« Mme de Cambremer, née Legrandin, ou l'avant-garde à rebours », *op. cit.*, p. 278).

<sup>1453</sup> SG, II, II, p. 236.

**Je pouvais le voir encore en Bloch.** <sup>1454</sup> »

Quant au fils Bloch, l'ami du narrateur, il tient sa méchanceté envers son beau-père de son père : ce dernier ne s'empêche pas de se mettre en colère contre Nissim Bernard, l'oncle maternel du fils Bloch. Le narrateur conclut de l'observation de l'hérédité chez la famille Bloch que, si la propagation d'une mentalité dans une société prend une dimension spatiale, la transmission d'un trait héréditaire se produit, quant à elle, dans le temps :

**« De même qu'en écoutant parler Cottard, Brichot, tant d'autres, j'avais senti que, par la culture et la mode, une seule ondulation propage dans toute l'étendue de l'espace les mêmes manières de dire, de penser, de même dans toute la durée du temps de grandes lames de fond soulèvent, des profondeurs des âges, les mêmes colères, les mêmes tristesses, les mêmes bravoures, les mêmes manies à travers les générations superposées, chaque section prise à plusieurs d'une même série offrant la répétition [...] »** <sup>1455</sup>

Proust, en s'intéressant à la génétique, conçoit ainsi une sorte de théorie de l'hérédité : le trait héréditaire relie des membres d'une famille dans des générations différentes par son caractère réitératif. Il y a une continuité dans une famille. Pour la même raison, il persiste à dépeindre la ressemblance physique entre un personnage et ses parents ou d'autres parents. Voyons la physionomie de Gilberte : la nature en a fait « une nouvelle variété de Mme Swann <sup>1456</sup> ». Selon le narrateur, à première vue, on ne reconnaît pas dans son apparence ce qu'elle doit à sa mère, car, alors que cette dernière est brune, Gilberte, elle, tient la chevelure rousse et la peau dorée de son père aussi bien que deux grains de beauté au coin du nez. En revanche, ce nez a été légué par Odette. Le narrateur compare cette transmission génétique à une œuvre plastique : « le nez arrêté avec une brusque et infaillible décision par le sculpteur invisible qui travaille de son ciseau pour plusieurs générations <sup>1457</sup> ». Mais la physionomie de Gilberte n'est pas distinctement composée de tels traits venus de son père et de tels autres de sa mère, elle forme un « mélange » du physique de son père et du physique de sa mère <sup>1458</sup>. Il en est de même de la personnalité de Gilberte. Ainsi, la vertu qu'elle a héritée de son père et le vice qui évoque sa mère sont alternativement présents <sup>1459</sup>.

Ce qui est important, c'est qu'on peut dégager du thème de l'hérédité et de la ressemblance filiale chez Proust une transmission séculaire. Revenons aux Guermantes. L'aspect de ce lignage a été transmis pendant plus d'un millénaire, c'est-à-dire depuis la

<sup>1454</sup> TR, p. 516-517.

<sup>1455</sup> TR, p. 517.

<sup>1456</sup> JF, I, p. 554.

<sup>1457</sup> Idem.

<sup>1458</sup> « Il ne faudrait pourtant pas se représenter la ligne de démarcation entre les deux ressemblances comme absolument nette. Par moments, quand Gilberte riait on distinguait l'ovale de la joue de son père dans la figure de sa mère comme si on les avait mis ensemble pour voir ce que donnerait le mélange ; cet ovale se précisait comme un embryon se forme, il s'allongeait obliquement, se gonflait, au bout d'un instant il avait disparu. » (JF, I, p. 554-555).

dynastie des Mérovingiens. Le curé de Combray raconte à Léonie l'histoire des frères de Charles le Bègue et de Gilbert le Mauvais, qui sont des descendants de Geneviève de Brabant et des ancêtres des Guermantes : après que leur père soit mort d'une « maladie mentale », Charles le Bègue « exerçait le pouvoir suprême avec toute la présomption d'une jeunesse à qui la discipline a manqué ». Quant à Gilbert, il incendia l'église de Combray pour se venger de son frère et tua ce dernier. « Mais il ne me semble pas avoir su se concilier la sympathie des habitants de Combray, car ceux-ci se ruèrent sur lui à la sortie de la messe et lui tranchèrent la tête <sup>1460</sup> », conclut le curé. Quant à Geneviève de Brabant, la petite fille de Sigebert, elle fut assassinée par son mari. Selon Jean-Pierre Richard, ce dernier fut « lassé d'elle, de sa douceur ou de sa vertu, poussé en outre par l'intrigue de sa redoutable favorite, Frédégonde, la fit étrangler la nuit durant son sommeil <sup>1461</sup> ». Aussi peut-on dire que Proust considère les Guermantes comme une famille noble qui possède des légendes sanglantes et, qui a parmi ses ancêtres, d'horribles personnages historiquement connus. C'est ainsi que la perversion partagée par chacun des Guermantes et la déchéance qu'ils subissent à la fin du roman ont pour origine le haut Moyen Âge.

Quant à l'homosexualité de la famille Bloch, elle prend la forme d'un « atavisme d'Orient <sup>1462</sup> ». Il est remarquable que l'homosexualité de Nissim Bernard se présente comme une malédiction de type racinien : « Que ce fût par atavisme hébraïque ou par profanation du sentiment chrétien, il se plaisait singulièrement, qu'elle fût juive ou catholique, à la cérémonie racinienne. <sup>1463</sup> ». D'après ce que remarque Antoine Compagnon dans son étude, le labyrinthe du Grand Hôtel de Balbec parcouru par Nissim Bernard, jeté à la poursuite des garçons, constitue une allusion au sérail de *Bajazet* de Racine <sup>1464</sup>. Il faudra expliquer dans cette optique pourquoi Proust cite des vers d'*Athalie*, une tragédie de la malédiction héréditaire dans la famille royale juive. Par ces comparaisons, Proust compose un mythe des descendants des habitants de Sodome. Selon le narrateur, l'hérédité de la famille Bloch prend une dimension millénaire, et non séculaire comme chez les Guermantes. Pour emprunter le terme de Gilles Deleuze, la « transversalité » ou la « communication » est établie au delà de milliers d'années.

<sup>1459</sup> *JF, I*, p. 555. Par là, le narrateur généralise la ressemblance filiale : « Encore la distribution des qualités et des défauts dont [l'enfant] hérite se fait-elle si étrangement que, de deux qualités qui semblaient inséparables chez un des parents, on ne trouve plus que l'une chez l'enfant, et alliée à celui des défauts de l'autre parent qui semblait inconciliable avec elle. Même l'incarnation d'une qualité morale dans un défaut physique incompatible est souvent une des lois de la ressemblance filiale. »

<sup>1460</sup> *CS, I, II*, p. 104.

<sup>1461</sup> « La nuit mérovingienne », *op. cit.*, p. 228.

<sup>1462</sup> *SG, II, II*, p. 239.

<sup>1463</sup> *SG, II, II*, p. 238.

<sup>1464</sup> « Racine est plus immoral », in *Proust entre deux siècles, op. cit.*, p. 89. N'oublions pas que Proust suggère également les *Mille et Une Nuits* (*SG, II, II*, p. 239).

Le narrateur aussi, dans *La Prisonnière*, se met à ressembler à sa famille tant « les choses se répètent » : il parle tendrement à Albertine en imitant sa mère et sa grand-mère ; comme son père dans « Combray II », il s'intéresse au temps qu'il fait ; s'il est capable de rester couché dans son appartement sans suivre son amie bien qu'il suspecte cette dernière d'infidélité, c'est parce que la tante Léonie « faire taire parfois » ses « soupçons jaloux <sup>1465</sup> ». Le narrateur en conclut :

**« Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts, demandant à coopérer aux nouveaux sentiments que nous éprouvons et dans lesquels, effaçant leur ancienne effigie, nous les refondons en une création originale. [...] Nous devons recevoir, dès une certaine heure, tous nos parents arrivés de si loin et assemblés autour de nous.**

1466 »

Proust considère ainsi le vieillissement comme un retour à l'origine, non seulement à l'enfance mais aussi aux ancêtres <sup>1467</sup>. Ou plutôt, ce sont les ancêtres qui renaissent en nous à mesure que nous vieillissons <sup>1468</sup>. Notre vice ou notre vertu est un resurgissement du vice ou de la vertu d'un ancêtre. Nous ne sommes pas déracinés, notre racine se trouve en nous, notre histoire de milliers d'années est incorporée en nous, comme notre origine se trouve dans le fond de notre mémoire, c'est ce que Proust nous invite à comprendre. Dans ce sens, la naïveté de Françoise doit être interprétée comme la résurgence d'une paysanne médiévale. L'esprit de rebelle du maître d'hôtel provient de celui du peuple révolutionnaire. Ce n'est pas seulement les aristocrates qui incarnent l'histoire. En parlant de l'histoire de France, Proust n'a aucune perspective politique ou précisément nationaliste, il n'y a absolument pas d'idée monarchique, même si son roman est paré de nombreux personnages nobles. Car, finalement chez Proust, l'histoire est une affaire individuelle, spirituelle et artistique.

### Vieillesse et rajeunissement

Nous avons vu que, chez Proust, la Muse de l'histoire est liée au vieillissement, comme

<sup>1465</sup> Pr., p. 586.

<sup>1466</sup> Pr., P. 587.

<sup>1467</sup> Dans le « Bal de têtes », le narrateur remarque qu'ayant vieilli, des femmes prennent un trait physique que leurs parents portaient et qu'elles n'avaient pas jusque-là : « il n'y avait pas que chez [Gilberte] qu'avaient apparu des traits familiaux qui jusque-là étaient restés aussi invisibles dans sa figure que ces parties d'une graine repliées à l'intérieur et dont on ne peut deviner la saillie qu'elles feront un jour au dehors. Ainsi un énorme busquage maternel venait, chez l'une ou chez l'autre, transformer vers la cinquantaine un nez jusque-là droit et pur. Chez une autre, fille de banquier, le teint, d'une fraîcheur de jardinière, se roussissait, se cuivrait, et prenait comme le reflet de l'or qu'avait tant manié le père. Certains même avaient fini par ressembler à leur quartier, portaient sur eux comme le reflet de la rue de l'Arcade, de l'avenue du Bois, de la rue de l'Élysée. Mais surtout ils reproduisaient les traits de leurs parents. » (TR, p. 529).

<sup>1468</sup> À propos de Saint-Loup, le narrateur déclare : « l'hérédité entraine pour une grande part [dans l'évolution de Saint-Loup] » (TR, p. 339).

chez Péguy. Dans le « Bal de têtes », le narrateur décrit obstinément le vieillissement des invités ainsi que son propre vieillissement. Or, on ne peut nier que le vieillissement apporte inévitablement la mort. La Muse de l'histoire révèle donc que les hommes sont mortels. Le « Bal de têtes » se conclut par l'idée de la mort qui est devenue obsessionnelle depuis que le narrateur décidé à écrire, car sa mort laisserait inachevé son livre<sup>1469</sup>. Le narrateur cite un vers de Victor Hugo<sup>1470</sup> et déclare :

**« Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe".<sup>1471</sup> »**

L'art est ouvert à l'avenir, à la nouvelle génération, l'art sera renouvelé dans le futur quoiqu'il exige tant de souffrances. Si pour Proust, la mémoire est souvent un synonyme de résurrection<sup>1472</sup>, l'art n'est-il pas synonyme de renaissance ?

Aux yeux de Walter Benjamin, l'œuvre fondée sur la mémoire (involontaire) proustienne est un mode de rajeunissement. Selon lui, le thème de l'éternité existe chez Proust. Mais on ne peut assimiler cette conception particulière de l'éternité proustienne à celle du temps infini pris dans le sens platonicien ; elle est ici décrite comme le temps limité dans l'espace :

**« Ce qui intéresse vraiment Proust est le cours du temps sous sa forme la plus réelle, autrement dit celle de l'entrecroisement, qui jamais ne s'impose plus ouvertement que dans l'intériorité du souvenir et dans l'extériorité du vieillissement. Suivre le contrepoint de la mémoire et du vieillissement, c'est pénétrer au cœur du monde proustien, dans l'univers de l'entrecroisement. [...] C'est l'œuvre de la mémoire involontaire, de ce pouvoir rajeunissant capable de se mesurer à l'inexorable vieillissement. [...] dans un instant faire vieillir le monde entier de la durée de toute une vie d'homme. Mais justement cette concentration par laquelle se consume avec la rapidité de l'éclair ce qui, sans elle, est promis au flétrissement et au lent déclin, est un rajeunissement.<sup>1473</sup> »**

Justement, au sein du temps qui fuit à chaque instant et dans le flux où toutes choses périssent réside la possibilité du rajeunissement<sup>1474</sup>, c'est-à-dire, la résurrection née de

<sup>1469</sup> « Or c'était maintenant [que la mort] m'était depuis peu devenue indifférente, que je recommençais de nouveau à la craindre, sous une autre forme il est vrai, non pas pour moi, mais pour mon livre [...] » (TR, p. 615).

<sup>1470</sup> Il s'agit du vers suivant : « Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent. » (Les Contemplations IV, « Pauca meae », XV, « À Villequier », Œuvres poétiques, édition établie et annotée par Gaëtan Picon et Pierre Albouy, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1978, p. 660).

<sup>1471</sup> TR, p. 615.

<sup>1472</sup> Le narrateur déclare significativement ou plutôt énigmatiquement dans *Le Côté de Guermantes I* : « Et peut-être la résurrection de l'âme après la mort est-elle concevable comme un phénomène de mémoire. » (CG, I, p. 387).

<sup>1473</sup> « L'image proustienne », op. cit., p. 149-150

la révélation des lois du temps qui peut paradoxalement anéantir le vieillissement. L'œuvre proustienne consiste à immortaliser les impressions comme celle de ne pas être « médiocre, contingent, mortel <sup>1475</sup> » que le morceau de madeleine donne au narrateur.

En effet, dans le « Bal de têtes », le narrateur compare le vieillissement de certains personnages à une régression vers le premier âge — s'accompagnant certes parfois d'une certaine bouffonnerie. Le narrateur décrit d'abord le vieillissement de Charlus avec des termes qui évoquent le Sodome brûlé <sup>1476</sup>, puis, il souligne son enfantillage :

**« Il salua [Mme de Saint-Euverte] avec cette politesse des enfants venant timidement dire bonjour aux grandes personnes, sur l'appel de leur mère. Et un enfant, sans la fierté qu'ils ont, c'était ce qu'il était devenu. <sup>1477</sup> »**

Évoquons aussi Argentcourt qui a « retrouvé l'innocence du premier âge <sup>1478</sup> ». Par ailleurs, Odette est littéralement rajeunie <sup>1479</sup>, en outre, elle apparaît au narrateur redevenue « la dame en rose » de l'oncle Adolphe, maintenant qu'elle est de nouveau une femme entretenue (elle est désormais la maîtresse du duc de Guermantes) <sup>1480</sup>. N'oublions pas le plus beau rajeunissement décrit par Proust, qui s'opère grâce à la mort, par conséquent, un rajeunissement permanent : celui de la grand-mère, elle redevient « une jeune fille <sup>1481</sup> ».

<sup>1474</sup> En effet, Proust écrit : « Et sans doute c'était une grande tentation que de recréer la vraie vie, de rajeunir les impressions. » (TR, p. 475).

<sup>1475</sup> CS, I, I, p. 44.

<sup>1476</sup> TR, p. 438.

<sup>1477</sup> TR, 439. Jupien le décrit comme « un grand enfant » (ibid., p. 443). Son frère le duc aussi retrouve son « innocence du premier âge » (ibid., p. 595). Pourtant, simultanément, le vieillissement leur donne une dignité pathétique : le baron acquiert « la majesté shakespearienne d'un roi Lear » (ibid., p. 438), le duc aussi prend « l'allure d'un roi de théâtre » et ressemble aux « rois des tragédies grecques » (ibid., p. 595). Proust suggère ainsi un signe de fraternité entre les personnages.

<sup>1478</sup> TR, p. 502.

<sup>1479</sup> TR, p. 528.

<sup>1480</sup> TR, p. 592-593.

<sup>1481</sup> « Quelques heures plus tard, Françoise put une dernière fois et sans les faire souffrir peigner ces beaux cheveux qui grisonnaient seulement et jusqu'ici avaient semblé être moins âgés qu'elle. Mais maintenant, au contraire, ils étaient seuls à imposer la couronne de la vieillesse sur le visage redevenu jeune d'où avaient disparu les rides, les contractions, les empâtements, les tensions, les fléchissements que, depuis tant d'années, lui avait ajoutés la souffrance. Comme au temps lointain où ses parents lui avaient choisi un époux, elle avait les traits délicatement tracés par la pureté et la soumission, les joues brillantes d'une chaste espérance, d'un rêve de bonheur, même d'une innocente gaieté, que les années avaient peu à peu détruits. La vie en se retirant venait d'emporter les désillusions de la vie. Un sourire semblait posé sur les lèvres de ma grand-mère. Sur ce lit funèbre, la mort, comme le sculpteur du Moyen Âge, l'avait couchée sous l'apparence d'une jeune fille. » (CG, II, I, p. 640-641).

Parallèlement, le rajeunissement se retrouve au niveau collectif. Le faubourg Saitn-Germain dans laquelle le narrateur revient après la Grande Guerre est différent de celui qu'il a connu auparavant : pendant son absence, il s'est reformé. Ce renouvellement du beau monde n'est pas surprenant ; il s'est produit dans le passé et se reproduira au futur. Citons un texte partiellement déjà cité :

**« [...] je regrettais naïvement de ne pas avoir comme ce [que la duchesse de Guermantes] appelait un reste d'ancien régime. J'aurais dû penser qu'on appelle ancien régime ce dont on n'a pu connaître que la fin ; [...] cependant l'horizon recule, et le monde, qui semblait fini, recommence. <sup>1482</sup> »**

La splendeur éteinte du faubourg Saint-Germain que la duchesse décrit au narrateur pourra renaître de ses cendres dans le futur. Cette abolition de la dichotomie entre la prospérité d'une époque et sa destruction se retrouve dans la Venise proustienne, la peinture de Carpaccio et la robe de Fortuny incarne cela. Proust écrit significativement à propos de la robe de Fortuny : « tout doit revenir <sup>1483</sup> ». Chez Proust, on vieillit pour rajeunir, on meurt pour renaître ; un monde entre en déclin pour se renouveler, il disparaît pour se reconstruire.

Selon Jean-Yves Tadié, assurément, la *Recherche* est l'histoire d'une vocation, mais, « en même temps, au mouvement vers l'avenir de la vocation se superpose la plongée vers le passé, de la remémoration. <sup>1484</sup> » Il nous semble que l'entreprise du narrateur consiste à « retrouver » l'origine à travers l'écriture, cela implique pourtant de recouvrer l'espérance perdue qu'il a entretenue vis-à-vis du futur : celle d'être écrivain.

Georges Poulet souligne que Proust n'était pas un homme passéiste par nature, c'est-à-dire qu'il fut avant tout un enfant plein d'espoir. Il était pourtant tellement précoce qu'il renonça à cet espoir. Selon le critique, c'est ce que montre l'épisode de la madeleine :

**« [...] à peine l'action mnémonique de la madeleine a-t-elle levé les voiles du passé, que celui-ci apparaît sous la forme que lui donnaient les espérances appartenant au premier âge de la vie. La Recherche commence par une enfance proustienne, le temps perdu se retrouve à partir d'un premier temps. <sup>1485</sup> »**

D'ailleurs, le narrateur a beau espérer savoir les secrets ou les significations des choses ou des personnes qu'il désire connaître, il ne les comprendra que dans le futur : « Seul l'avenir lui donnera la pleine connaissance du passé. [...] une vie déjà vécue, une vie passée [...] ne prendra son sens que dans le futur. <sup>1486</sup> » Dès lors on saisit où se trouve ce futur, c'est-à-dire, pour emprunter l'expression de Danto, dans un « troisième temps » qui permet de mettre en corrélation des événements différents. En apparence, ce

<sup>1482</sup> TR, p. 507.

<sup>1483</sup> Pr., p. 871.

<sup>1484</sup> Proust et le roman, op. cit., p. 245.

<sup>1485</sup> « Marcel Proust », in *Mesure de l'instant. Études sur le temps humain 4 : la mesure de l'instant*, op. cit., p. 305.

<sup>1486</sup> Ibid., p. 318.

« troisième temps » se trouve dans le dénouement du récit, mais en réalité, il réside dans le roman futur du narrateur. C'est pourquoi Georges Poulet rapproche Proust et Chateaubriand :

**« Dans la violence physique avec laquelle le jeune Proust se précipite sur l'avenir, il y a quelque chose, — qui l'eût crû ? — de la hâte du haut en bas des marches d'un escalier à Combourg. Même fugue, même avidité, même volonté de conquérir le temps du futur. <sup>1487</sup> »**

Nous avons noté que, selon Dominique Jullien, chez Proust, les « trois âges » des aristocrates chez Chateaubriand, « l'âge des supériorités », « l'âge des privilèges » et « l'âge des vanités », se transposent dans l'itinéraire du narrateur en se transformant en deux âges, « l'âge des noms et l'âge des choses <sup>1488</sup> ». Dégageons le troisième âge du narrateur : il se retire chez lui pour écrire son roman en acceptant sa vieillesse, comme Clio chez Péguy. Dans le « Bal de têtes », en causant avec Gilberte, le narrateur admet qu'il ait vieilli comme les autres invités de la princesse de Guermantes, ex-Mme Verdurin, et se rend compte que le vieillissement, cette loi cruelle du temps, sera aussi une matière de son livre futur <sup>1489</sup>. Le troisième âge proustien est fécond, il n'est pas celui des vanités. Pourtant, Chateaubriand, lui aussi, écrit ses *Mémoires*, à l'époque correspondant au troisième âge qui est pour lui « l'âge des vanités ».

Il est indéniable notamment que Proust met en parallèle l'enfance de son narrateur et celle de la France ; le Moyen Âge, la période gothique en particulier, est une époque où, à l'échelle du pays, on nourrissait des espérances vis-à-vis de l'avenir — du moins en ce sens que, comme le dit Michelet dans le *Tableau de la France*, la langue française s'est établie et que le pays était en voie de centralisation — comparables à celles de l'enfance du narrateur <sup>1490</sup>. Or, « Combray II » se déroule principalement au printemps et le narrateur considère l'époque capétienne comme « un printemps historique <sup>1491</sup> ». Comme l'analyse Marie Miguet-Ollagnier, Proust attribue au printemps une fonction très importante : le printemps, symbolisé par Pâques et par la pâque hébraïque, constitue le moment du départ, d'un nouveau départ, parce qu'il revient chaque année, ainsi que le moment de la résurrection, alors que l'automne, symbolisé par la Toussaint, s'apparente à la mort <sup>1492</sup>. Le printemps incarne une saison de renouvellement dans la Recherche. De

<sup>1487</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>1488</sup> Proust et ses modèles, *les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, op. cit., p. 209.

<sup>1489</sup> *TR*, p. 509-510.

<sup>1490</sup> Le haut Moyen Âge, notamment l'époque mérovingienne, pourra être comparé à une phase chaotique d'avant la naissance, si l'on peut dire, à une sorte de matrice par exemple, plutôt qu'à l'enfance. Voyons cette confrontation entre l'époque capétienne et l'époque mérovingienne : « [l'église de Combray élevait] sa tour qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore ; et [s'enfonçait] avec sa crypte dans une nuit mérovingienne [...] » (*TR*, p. 61).

<sup>1491</sup> *CS*, I, II, p. 60.

<sup>1492</sup> *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., 1982, p. 303-314.

ce point de vue, une tirade de Charlus au sujet de la Grande Guerre mérite d'être citée :

**« [...] la France qui est la France juste et a raison de faire entendre des paroles de justice, mais est aussi la douce France et devrait faire entendre des paroles de pitié, fût-ce seulement pour ses propres enfants et pour qu'à chaque printemps les fleurs qui renaîtront aient à éclairer autre chose que des tombes. <sup>1493</sup> »**

Ce dont il s'agit ici, c'est de l'église menacée de destruction par la guerre. Le baron, germanophile et défaitiste plutôt que pacifiste, idolâtre en outre comme Ruskin <sup>1494</sup>, est désolé que l'église de Combray ait été démolie par les armées françaises et anglaises pour des raisons stratégiques. À Charlus, le narrateur oppose une objection humaniste :

**« [Le] symbole [du bras levé de saint Firmin de la cathédrale de Rouen], monsieur, lui répondis-je. Et j'adore autant que vous certains symboles. Mais il serait absurde de sacrifier au symbole la réalité qu'il symbolise. Les cathédrales doivent être adorées jusqu'au jour où, pour les préserver, il faudrait renier les vérités qu'elles enseignent. Le bras levé de saint Firmin dans un geste de commandement presque militaire disait : Que nous soyons brisés, si l'honneur exige. Ne sacrifiez pas des hommes à des pierres dont la beauté vient justement d'avoir un moment fixé des vérités humaines. <sup>1495</sup> »**

Dans une lettre, Proust exprime la même idée : « Je pleure et j'admire plus les soldats que les églises qui ne furent que la fixation d'une geste héroïque, aujourd'hui à chaque instant recommencé. <sup>1496</sup> » Le jaillissement des « vérités humaines » doit être renouvelé à chaque instant. Pour cela, même l'œuvre d'art est digne d'être détruite. Entreprendre de retrouver le passé consiste, selon Georges Poulet, à revivre cet instant qui fut à l'origine de chaque renouvellement de la vie, le « temps qui recommence à neuf <sup>1497</sup> ». En effet, Charlus demande au narrateur d'admettre qu'il a proféré cette théorie :

**« Soyez franc, mon cher ami, vous-même m'aviez fait une théorie sur les choses qui n'existent que grâce à une création perpétuellement recommencée. La création du monde n'a pas eu lieu une fois pour toutes, me disiez-vous, elle a nécessairement lieu tous les jours. <sup>1498</sup> »**

Le désir de ressusciter l'instant antérieur en reliant le passé et le futur, est une marque

<sup>1493</sup> TR, p. 375. Le commentateur de la Pléiade remarque à propos de l'expression « la douce France » qu'on la trouve déjà sous la forme « France dulce » dans la Chanson de Roland, et qu'au début du XXe siècle, elle a été remise au goût du jour par un livre de lectures scolaires de René Bazin, intitulé La Douce France (TR, p. 1232-1233, note 6). Il est possible que Proust connaisse cette origine de l'expression, car il prête à Charlus les mots suivants : « Le château expliquait l'église, qui elle-même, parce qu'elle avait été un lieu de pèlerinages, expliquait la chanson de gestes. » (TR, p. 374).

<sup>1494</sup> Voir « John Ruskin », in CSB, p. 129-131.

<sup>1495</sup> TR, p. 374. Il est évident que Proust ironise sur la réaction de Barrès à la destruction de la cathédrale de Reims par la guerre.

<sup>1496</sup> Corr., t. VI, p. 193. La lettre est adressée à Mme Straus et datée de mai 1918. C'est nous qui soulignons.

<sup>1497</sup> « Marcel Proust », op. cit., p. 309.

<sup>1498</sup> TR, p. 375.

indélébile de l'espérance en l'avenir que nourrit le narrateur au cours de son enfance et de sa jeunesse. Georges Poulet conclut son étude ainsi : « Dans la rétrospectivité proustienne se distingue encore la prospectivité retournée. Dans l'homme du souvenir se distingue encore l'homme de l'espoir.<sup>1499</sup> » À la fin du roman, le narrateur voit cet espoir incarné en la personne de Mlle de Saint-Loup : « Je la trouvais bien belle : pleine encore d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma jeunesse.<sup>1500</sup> » La recherche de l'origine proustienne consiste à revivre l'espérance perdue. Cet espoir proustien paraît très proche de ce que Péguy nomme « l'enfant espérance » :

**« C'est elle qui est chargée de recommencer, comme l'habitude est chargée de finir les êtres. [...] Elle est essentiellement et diamétralement la contre-habitude, et ainsi le contre-amortissement et la contre-mort. Elle est le principe, cet enfant est le principe de la recréation. [...] Elle est chargée en un mot, et ici nous retrouvons notre Descartes, elle est chargée du service de la création continuée.**

1501 »

N'est-il pas permis de reconnaître une sorte d'éternel retour dans le dénouement de la Recherche, notamment la renaissance du faubourg Saint-Germain, comme Marie Miguet-Ollagnier<sup>1502</sup> ? Si cela s'avère exact, pour Proust, le retour au passé n'est pas synonyme de fuite dans une vision nostalgique. Écrire comme un mémorialiste ne signifie pas être passéiste. C'est plutôt un recommencement, une renaissance de l'état d'origine — certes, cela n'empêche pas la mélancolie de vivre dans le temps. Pour retrouver son origine, nous le savons, il faut descendre en soi, jusqu'aux ancêtres inconnus.

<sup>1499</sup> « Marcel Proust », *op. cit.*, p. 323.

<sup>1500</sup> *TR*, p. 609.

<sup>1501</sup> *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne, op. cit., p. 1327-1330. Comme Proust, Péguy trouve cette espérance en Saint Louis. Voir « Le Mystère des saints Innocents », Œuvres poétique complètes, introduction de François Porché, chronologie de la vie et de l'œuvre par Pierre Péguy, notes par Marcel Péguy avec, pour « La Ballade du cœur qui a tant battu », la collaboration de Julie Sabian, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1975, 671-824.*

<sup>1502</sup> Marie Miguet-Ollagnier dégage le thème de l'éternel retour chez Proust tout d'abord à propos du réveil d'« un ancien désir » (*Pr.*, p. 913), celui de partir à Venise en vacances de Pâques. La critique considère que cette résurgence du désir de voyage à Venise suggère le « mythe de l'Océan éternel entourant la terre » plutôt que le « symbolisme judéo-chrétien » (Pâques et la pâque hébraïque) (*La Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 308-309). Plus loin, la critique reconnaît l'intention de la « recherche du temps primordial » dans le code impérial de Françoise évoquant l'Ancien Testament, dans les traits physiques de Swann rappelant le temps des prophètes et dans le rajeunissement d'Albertine jusqu'à « l'innocence du premier âge » (*CG, II, II*, p. 662). Dans une dimension historique, cette « recherche du temps primordial » amène à la « résurgence cyclique » d'un événement (par exemple, la destruction de Sodome et Gomorrhe resurgit lorsque Pompéi est avalée par la lave volcanique, puis, lorsque Paris est attaquée par l'armée allemande pendant la Grand Guerre). Également selon la critique, la Venise du temps de Carpaccio, ressuscitée par la robe de Fortuney, s'inscrit dans le thème proustien de l'éternel retour (*La Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 318-321).

---

## CONCLUSION

« Pénétrer au cœur du monde proustien <sup>1503</sup> », pour emprunter l'expression de Walter Benjamin, c'est pénétrer dans un labyrinthe de mots, de pensées et de passions, au risque de s'y perdre. Nous avons l'histoire comme fil d'Ariane. Il est indéniable que Proust se passionne pour l'histoire, mais pourquoi ? Cette interrogation simple nous a guidé jusqu'à la fin de ce travail. Malgré la modeste dimension de cette étude, nous espérons avoir apporté quelques éléments pour répondre à cette question.

Certaines périodes historiques, en particulier le Moyen Âge et l'Ancien Régime, se présentent aux yeux de Proust comme des âges d'or, auxquels l'époque moderne — qui, à cause de son mouvement industriel accéléré, est comparable à un âge de fer, comme la tour Eiffel le symbolise — peut s'opposer. Le romancier ne reste pas dans cette vision passéiste et réactionnaire, il cherche à établir une esthétique adéquate à la modernité, et il s'attache à l'évolution de la société, impliquée dans le mouvement de l'histoire. Ainsi, nous n'avons pas exclu la présence d'une perspective socio-historique chez Proust. Pourtant, l'observation socio-historique n'est pas l'intention du romancier, elle est absorbée dans le roman et dans l'art. En effet, la conception proustienne de l'histoire recèle celle de l'écriture. Héritier du romantisme, en particulier en ce qui concerne sa poétique des ruines et son goût pour l'œuvre historique, et admirateur de l'architecture médiévale, Proust élabore sa théorie sur le rapport entre mémorisation et écriture. L'histoire (comme discipline) est une tentative de reconstituer le passé, de savoir ce que signifie, dans une dimension collective, ce qu'on a déjà oublié, en s'appuyant sur des

<sup>1503</sup> « L'image proustienne », *op. cit.*, p. 149, déjà cité.

restes aussi fragmentaires soient-ils <sup>1504</sup>. Sous cet angle, il nous a été indispensable de relever le thème de l'archéologie chez Proust. Le romancier, comme un archéologue, exhume les vestiges du passé : fouiller la réserve de mémoire, c'est-à-dire l'oubli, correspond à cette transcendance proustienne, la descente en soi. Il s'agit, dans l'écriture, de la lecture du passé. Par là, la restauration d'une église, à laquelle Proust s'est habituellement montré hostile, acquiert un aspect positif : la restauration peut symboliser le travail lecture-écriture. Il faut être à la fois archéologue et restaurateur pour écrire. Amateur de l'histoire, sans pour autant aucune foi vouée au progrès alors qu'il vit dans une époque où l'historicisme l'emporte, Proust puise des enseignements dans l'œuvre historique, y compris les Mémoires, pour que son écriture puisse établir une communication entre passé, présent et futur et entre moi et histoire. De ce point de vue, il nous semble que la lecture de Michelet a joué un certain rôle dans l'élaboration de l'esthétique proustienne. Proust a écrit « "l'affaire Lemoine" par Michelet », il a d'ailleurs introduit dans la *Recherche* des phrases inspirées par l'ouvrage de l'historien qui témoignent de son admiration. Pourtant, à notre connaissance, peu d'études sont consacrées à ce sujet, exceptée l'analyse sur le pastiche. Notre investigation reste aussi très partielle et une recherche intertextuelle entre les deux écrivains pourrait être envisagée <sup>1505</sup>.

Ce qui est dangereux lorsque l'on parle de l'histoire, c'est que l'on risque de tomber dans le piège idéologique. Proust en est certainement conscient. Nous avons dû, nous aussi, nous en méfier. Comme Julia Kristeva le remarque, rester à la fois « en être » et « ne pas en être <sup>1506</sup> », ou encore, si l'on emprunte l'expression d'Antoine Compagnon, rester « entre-deux », sinon simplement rester neutre, c'est ce qui est indispensable pour la lecture proustienne. Si l'on y réussit, Proust nous offre un nouvel horizon, une nouvelle expérience. Pourtant, pour approfondir notre connaissance sur le rapport que Proust noue avec l'idéologie, ou plutôt avec la littérature idéologique de l'époque, il nous a fallu une étude plus fine, philologique et globale, même si l'idéologie n'a rien à voir avec l'art, selon l'esthétique proustienne. Car, si Proust se méfie de la littérature idéologique, socialiste ou nationaliste, c'est parce qu'il en a été affecté dans sa jeunesse <sup>1507</sup>.

Notre étude sur la place de l'histoire chez Proust nous conduit finalement à considérer la notion de filiation. Walter Benjamin écrit à propos de Julien Green :

<sup>1504</sup> Dans cette perspective, le thème de l'allégorie de l'histoire importe, car l'allégorie peut être définie comme quelque chose qui a perdu le sens originel. À ce sujet, Robert Kahn a démontré combien le problème du langage est lié au fond à celui de l'histoire chez Proust ainsi que chez Walter Benjamin (*Images, passage : Marcel Proust et Walter Benjamin, op. cit.*, voir en particulier le chapitre IV, « Le Côté "Benjamin" de Marcel Proust », p. 155-217).

<sup>1505</sup> Cf. Jonathan Paul Murphy, « Proust and Michelet : intertextuality as aegis », in *French Studies*, Oxford University Press, n° 53, avril 1999, p. 417-429.

<sup>1506</sup> *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire, op. cit.*, p. 201.

<sup>1507</sup> « Je sentais que je n'aurais pas à m'embarrasser des diverses théories littéraires qui m'avaient un moment troublé [...] » (*TR*, p. 460). Il s'agit ici en particulier de la théorie socialiste, développée durant l'affaire Dreyfus.

**« La maison paternelle, plongée dans les doubles ténèbres du passé le plus récent et de l'immémorial, est ici, illuminée pour quelques secondes par les éclairs fatidiques, transparente tel un ciel d'orage et une enfilade de cavernes, de chambres et de galeries qui se perdent dans le temps primitif de l'humanité. Ce qui est sûr, c'est qu'un fragment de préhistoire se confond, pour chaque génération, avec les formes de vie de la génération qui la précède directement ; pour les hommes d'aujourd'hui, il s'agit donc du milieu et de la fin du siècle passé. Green n'est pas le seul à sentir cela. [...] l'œuvre de Proust [...] est consacrée au temps perdu et à ses cellules, dans lesquelles nous fûmes enfants. Si Proust convoque l'heure magique de l'enfance, Green, met de l'ordre dans nos terreurs les plus précoces. <sup>1508</sup> »**

La recherche de l'enfance chez Proust n'est pas autre chose que la recherche de l'origine à la fois filiale et préhistorique. L'histoire n'a finalement pas sa place chez Proust à moins qu'elle ne permette de remonter cette filiation. La revivification de la mythologie au sein de l'époque moderne ou bien la poétique des ruines s'articulent autour de cet entrecroisement du passé récent et du passé lointain ou plutôt celui du passé et du présent. La littérature met en œuvre ce type de filiations entre les textes et entre les auteurs comme le montre d'ailleurs Proust en rapprochant Montesquieu et Flaubert <sup>1509</sup>, Racine et Baudelaire <sup>1510</sup>. Il a raison de dire que les artistes meurent « pour que pousse [...] l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement [...] leur "déjeuner sur l'herbe". <sup>1511</sup> » L'abondante descendance de l'œuvre proustienne dans la littérature confirme l'importance de cette communication entre passé, présent et futur <sup>1512</sup>.

Si la littérature réaliste est critiquée par Proust, c'est qu'elle « coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir où elles nous incitent à la goûter de nouveau. <sup>1513</sup> » La communication entre passé, présent et futur, c'est ce que Proust cherche dans l'art. Et, significativement, le narrateur se demande si ses lecteurs se réunissent dans sa cathédrale littéraire, ou, si, comme un monument druidique dans une île isolée, son livre

<sup>1508</sup> « Julien Green », in *Œuvres, op. cit., t. II, p. 178. Il faut dire que Green se présente, aux yeux de Benjamin, comme un écrivain qui puise son inspiration dans l'idée de la « passio » (en latin) en tant que « lien entre souffrance et passion » (ibid., p. 170-171), et comme un auteur tragique comparable à Sophocle.*

<sup>1509</sup> Voir « À propos du "style" de Flaubert », in *CSB* (p. 587-600).

<sup>1510</sup> Voir [Classicisme et romantisme] et « À propos de Baudelaire », in *CSB* (p. 617-618 et 618-639). À ce sujet, voir également, « Racine est plus immoral » et « Mme de Cambremer, née Legrandin, ou l'avant-garde à rebours » d'Antoine Compagnon (*op. cit.*, p. 65-107 et p. 257-298).

<sup>1511</sup> *TR*, p. 615, le texte est déjà entièrement cité.

<sup>1512</sup> Par exemple, en lisant *Le Tramway*, le dernier roman de Claude Simon, cette enfance évoquée dans un hôpital, écrit certainement avec un pressentiment de l'approche de la mort, nous ne pouvons nous empêcher de penser à Proust.

<sup>1513</sup> *TR*, p. 463-464.

est délaissé dans l'oubli <sup>1514</sup>. Le vœu est exaucé, le livre proustien reste toujours à notre chevet, Proust, nous accueille, avec courtoisie et humour. L'envie de déchiffrer les multiples entrecroisements temporels de l'univers romanesque de la *Recherche* nous guide dans son exploration.

---

<sup>1514</sup> *TR*, p. 617-618, le texte est cité.

---

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Œuvres de Marcel Proust

*À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié avec la collaboration de Florence Callu (pour le premier volume), Francine Goujon (pour le premier volume), Eugène Nicole (pour les premier et quatrième volumes), Pierre-Louis Rey (pour les premier et deuxième volumes), Brian G. Rogers (pour les premier, deuxième et quatrième volumes), Jo Yoshida (pour le premier volume), Dharntipaya Kaotipaya (pour le deuxième volume), Thierry Laget (pour le deuxième volume), Antoine Compagnon (pour le troisième volume), Pierre-Edmond Robert (pour les troisième et quatrième volumes), Yves Baudelle (pour le quatrième volume), Anne Chevalier (pour le quatrième volume), Jacques Robichez (pour le quatrième volume), Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 Vol., 1987-1989.

*À la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferre, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 3 vol., 1954.

*Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

*Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

*Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois, Paris, Éditions Gallimard, 1954, rééd., « Folio essais », 1987.

*La Matinée chez la princesse de Guermantes. Cahier du Temps retrouvé*, édition critique, établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Éditions Gallimard, 1982.

*Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Paris, Éditions Gallimard, 2002.

## II. Correspondance

*Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Librairie Plon, 21 vol., 1970-1993.

*Correspondance avec Daniel Halévy*, texte établi, présenté par Anne Borel et Jean Pierre Halévy, Paris, Éditions de Fallois, 1992.

Marcel Proust-Gaston Gallimard, *Correspondance*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.

« Quatorze lettres inédites de Proust à Louis d'Albufera (1<sup>e</sup>-18 janvier) », présentées par Françoise Leriche, in *BSAMP*, n° 48, 1998, p. 8-29.

## III. Études sur Proust

ANGUISSOLA, Alberto Beretta, « Pèlerinages proustiens à Venise », in *BSAMP*, n° 44, 1994, p. 42-58.

BANCQUART, Marie-Claire, « Le Paris de Marcel Proust, capitale des équivalences », in *Paris "Belle Époque" par ses écrivains*, Paris, Paris-Musées et Société Nouvelle Adam Brio, 1997, p. 36-49.

BARATHIEU, Marie-Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust. Une sémantique du déplacement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002.

BARTHES, Roland, « Proust et les noms », in *Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 118-130.

BESA, Charles, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », in *BSAMP*, 1993, n° 43, 1993, p. 103-111.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, *Proust sociologue. De la maison aristocratique au salon bourgeois*, Paris, Descartes & Cie, 1997.

- 
- BIZUB, Edward, *La Venise intérieure, Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991.
- BOREL, Anne, « La datation des cahiers de brouillon de Marcel Proust : une mise en point sur un détail », in *BSAMP*, n° 44, 1994, p. 126-133.
- « Les plaines du temps perdu », in *BSAMP*, n° 43, 1993, p. 112-125.
- BOUILLAGUET, Annick, *Proust et les Goncourt : le pastiche du Journal dans Le Temps retrouvé*, Caen, Lettres modernes Minard, 1996.
- « Marcel Proust devant l'affaire Dreyfus », in *BSAMP*, n° 98, 1998, p. 30-41.
- BOYER, Philippe, *Le Pan de mur jaune. Sur Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- BREEUR, Roland, *Singularité et sujet. Une lecture phénoménologique de Proust*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2000.
- CHENET-FAUGERAS, Françoise, « Du côté de Jumièges... », in *BIP*, n° 31, 2000, p. 143-160.
- CHIROL, Marie-Magdeleine, *L'Imaginaire de la ruine dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Birmingham, Summa Publications, 2001.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- « Un classique moderne », in *magazine littéraire*, hors-série, n° 2, le siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000, 4<sup>e</sup> trimestre, 2000, p. 8.
- « Proust au musée », in *Marcel Proust, l'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque nationale de France, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 67-79.
- COUDERT, Raymonde, *Proust au féminin*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelles / Le Monde de l'éducation, 1998.
- DAVID, H. « Marcel Proust et ses mais antisémites », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 71<sup>e</sup> année, n° 5-6, septembre-décembre 1971, p. 909-920.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, 4<sup>e</sup> édition remaniée, 1976.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.
- DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine, Proust et le sens du social*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- ENNAÏFAR, Elias, « Combray et *Le Roman de Renard* », in *BSAMP*, n° 49, 1999, p. 71-90.
- FAVRICHON, Anne, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.
- FRAISSE, Luc, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Librairie José Corti, 1988.
- *L'Œuvre cathédrale — Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Librairie José Corti, 1990.
- *Proust et le Japonisme*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- « Proust et Viollet-Le-Duc : de l'église de Combray à l'esthétique de la Recherche », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-février 2000, 100<sup>e</sup> année, n° 1, p.

45-90.

- 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, 1979.
- GENETTE, Gérard, « Proust et le langage direct », in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, rééd., « Points », 1979.
- « Combray-Venise-Combray », in *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- GIRARD, René, « Les mondes proustiens », in *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1961.
- GRANDSAIGNE, Jean de, *L'Espace combraysien. Monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1981.
- GURY, Christian, *Le Mariage raté de Marcel Proust et ses conséquences littéraires*, Paris, Éditions Kimé, 2001.
- HACHEZ, Willy, « La chronologie et l'âge des personnages d'À la recherche du temps perdu », in *BSAMP*, n° 6, 1956, 198-207.
- « Retouches à une chronologie », in *BSAMP*, n° 11, 1961, p. 392-398.
- « La chronologie d'À la recherche du temps perdu et les faits historiques indiscutables », in *BSAMP*, n° 35, 1985, p. 363-374.
- HASSINE, Juliette, *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1994.
- HENROT, Geneviève, *Délits / délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova, Cleup Editrice, 1991.
- HENRY, Anne, *Marcel Proust, théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- *Proust romancier : le tombeau égyptien*, Paris, Éditions Flammarion, 1983.
- *La tentation de Marcel Proust*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- JULLIEN, Dominique, *Proust et ses modèles, les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Librairie José Corti, 1989.
- KAHN, Robert, *Temps du langage, temps de l'Histoire : Marcel Proust et Walter Benjamin*, thèse soutenue à l'Université Paris 3 en 1996.
- *Images, passages : Marcel Proust et Walter Benjamin*, Paris, Éditions Kimé, 1998.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1994.
- LAGET, Thierry, « Le vernis d'un autre maître. Proust et la peinture ancienne », in *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque nationale de France, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 23-31.
- LEY, de Herbert, *Marcel Proust et le duc de Saint-Simon*, Urbana, University of Illinois Press, 1966.
- MACCHIA, Giovanni, *L'Ange de la nuit. Sur Proust*, traduit de l'italien par Marie-France Merger, Paul Bédarida et Mario Fusco, Paris, Éditions Gallimard, 1993.
- MAGLLI, Michèle, « Proust et commentaires sur les arts dans À la recherche du temps perdu : étude de style », in *BSAMP*, n° 50, 2000, p. 91-94.

- MEGAY, Joyce, *Bergson et Proust*, Paris, Librairie philosophique J. Verin, 1976.
- MEIN, Margaret, *Proust et la chose envolée*, Paris, A.-G. Nizet, 1986.
- MEUNIER, Claude, *Le Jardin d'hiver de Madame Swann. Proust et les fleurs*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1995.
- MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles-Lettres, 1982.
- *Gisements profonds d'un sol mental : Proust*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2003.
- « Adrien et Marcel Proust devant l'anthropologie et l'ethnologie », in *Littérature et médecine*, 1999, p. 185-195.
- MILLER, Milton L., *Psychanalyse de Proust*, traduit de l'américain par Marie Tadié, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1977.
- MILLY, Jean, *Les Pastiches de Proust. Édition critique et commentée*, Paris, Armand Colin, 1970.
- « Le pastiche Goncourt dans "Le Temps retrouvé" », in *Revue d'Histoire littéraire et la France*, septembre-décembre, 1971, 71<sup>e</sup> année, n° 5-6, p. 815-835.
- MONNIN-HORUNG, J., *Proust et la peinture*, Genève, Librairie Droz, 1951.
- MURPHY, Jonathan Paul, « Proust and Michelet : intertextuality as aegis », in *French Studies*, Oxford University Press, n° 53, avril 1999, p. 417-429.
- NATHAN, Jacques, *Citations, références et allusions de Marcel Proust dans À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Paris, A.-G. Nizet, 1969.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien*, deuxième édition revue et corrigée, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1999.
- NATUREL, Mireille, « Proust et Flaubert : réalité coloniale et phantasme d'Orient », in *BSAMP*, n° 49, 1999, p. 55-70.
- PÉCHENARD, Christian, *Proust et les autres*, Paris, La Table ronde, 1999.
- POULET, Georges, « Proust », in *Études sur le temps humain 4 : la mesure de l'instant*, Paris, Librairie Plon, 1964, p. 299-336.
- *L'Espace proustien*, Paris, Éditions Gallimard, 1963, rééd., 1982.
- QUÉMAR, Claudine, « L'église de Combray, son curé et le narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de "Combray") », *Études proustiennes I*, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 277-346.
- RACZYMOV, Henry, *Le Paris littéraire et intime de Marcel Proust*, Paris, Éditions Parigramme, 1997.
- RECANTI, Jean, *Profils juifs de Marcel Proust*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1979.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- ROBIN, Chantal, « L'imaginaire du "Temps retrouvé", hermétisme et écriture chez Proust », in *Cahiers de recherche sur l'imaginaire*, n° 7, Paris, Éditions Lettres Modernes, 1977.
- ROGER, G. Brian, « Deux sources littéraires d'À la recherche du temps perdu », in

*Cahier Marcel Proust 12, Études proustiennes V*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p. 53-68.

ROUSSET, Jean, « Proust. *A la recherche du temps perdu* », in *Forme et Signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

SAIKI, Shinichi, *Paris dans le roman de Proust*, Paris, Éditions SEDES, 1996.

STAROBINSKI, Jean, « La littérature et la beauté du monde », in *Diogenes*, n° 160, octobre-décembre 1992, p. 49-62.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, nouvelle édition, 1986.

TÔN-THAT, Thanh-Vân, « Paysages poétiques chez Proust et Péguy », in *L'amitié Charles Péguy*, n° 106, avril-juin, 2004, p. 150-159.

VIARD, Jacques, *Proust et Péguy : des affinités méconnues*, Londres, The Athlone Press of the University of London, 1972.

— « Proust et Péguy ou l'intelligence armée en bataille », in *BSAMP*, n° 23, 1986, p. 1652-1673.

— « Proust, Bernard Lazare, Péguy et Romain Rolland », in *BSAMP*, n° 36, 1986, p. 566-574.

ZIMA, Pierre, *Le Désir du Mythe. Une lecture sociologique de Marcel Proust*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1973.

*Marcel Proust, l'écriture et les arts*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Paris Éditions Gallimard, Bibliothèque nationale de France, Réunion des musées nationaux, 1999.

## IV. Biographies de Proust

DIESBACH, de Ghislain, *Proust*, Paris, Librairie Académie Perrin, 1991.

TAIDÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

## V. Témoignages sur Proust

BILLY, Robert de, *Marcel Proust, lettres et conversations*, Paris, Édition des Portiques, 1930.

GRAMONT, Élisabeth de, *Les Marronniers en fleur, Mémoires II*, Paris, Éditions Grasset, 1929.

BENAÏME, Laurence, *Marie Laure de Noailles. La vicomtesse du bizarre*, Paris, Éditions

---

Grasset & Fasquelle, 2001.

## VI. Œuvres de Charles Péguy

*De la situation faite à l'histoire dans la philosophie générale du monde moderne*, in *Œuvres en prose complètes*, édition présentée, établie et annotée par Robert Burac, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, t. II, 1988, p. 1053-1267.

*Un nouveau théologien, M. Fernand Laudet*, in *Œuvres en prose complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1992, p. 392-592.

*Dialogue de l'histoire et de l'âme charnelle*, in *Œuvres en prose complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 594-783.

*L'Argent*, in *Œuvres en prose complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 785-847.

*Clio, Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, in *Œuvres en prose complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 997-1214.

Note conjointe sur M. Descartes, in *Œuvres en prose complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 1278-1477.

*Le Mystère des saints Innocents*, in *Œuvres poétiques complètes*, introduction de François Porché, chronologie de la vie et de l'œuvre par Pierre Péguy, notes par Marcel Péguy avec, pour « La Ballade du cœur qui a tant battu », la collaboration de Julie Sabian, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 671-824.

## VII. Études sur Charles Péguy

FRAISSE, Simone, *Péguy et le monde antique*, Paris, Librairie Armand, 1973.

#*Péguy et le Moyen Âge*, Paris Honore Champion, 1978.

HALÉVY, Daniel, *Péguy et les cahiers de la quinzaine*, Paris, Éditions Grasset, 1941.

VADÉ, Yves, *Péguy et le monde moderne*, Paris, L'amitié Charles Péguy, 1965.

## VIII. Œuvres de Jules Michelet

*Histoire de France, livre I à IV*, préface de Jacques Le Goff, in *Œuvres complètes*, t. IV,

Paris, Flammarion, 1974.

*Histoire de France, livre V à IX*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Flammarion, 1975.

*Histoire de France, livre X à XVII*, in *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Flammarion 1978.

*Le Peuple*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977.

## IX. Études sur Jules Michelet

BARTHES, Roland, « Michelet », Paris, Éditions du Seuil, 1954, rééd., en 1988.

PETITIER, Paule, « Progrès et reprise dans l'histoire de Michelet », in *Romantique, revue du dix-neuvième siècle*, Paris, Éditions SEDES, XXXe année, n° 108, p. 65-74.

POULET, Georges, « Michelet », in *Études sur le temps humain 4 : la mesure de l'instant*, Paris, Librairie Plon, 1968.

## X. Études sur Honoré de Balzac

GERFBERR, Anatole et CHRISTOPHE, Jules, *Répertoire de la « Comédie humaine » de H. de Balzac*, Paris, Calmann Lévy, 1887.

POULET, Georges, « Balzac », in *Études sur le temps humain 2 : la distance intérieure*, Paris, Librairie Plon, 1952, p. 122-193.

## XI. Œuvres de Walter Benjamin

*Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982.

« L'image proustienne », in *Œuvres*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Ranier Rochiltz et Pierre Rusch, t. II, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 135-155.

« Julien Green », in *Œuvres*, t. II, p. 170-178.

« Paris, capitale du XIXe siècle », in *Œuvres*, t. III, 2000, p. 44-66.

« Le conteur », in *Œuvres*, t. III, p. 114-151.

« Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvres*, t. III, p. 329-390.

« Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, t. III, p. 427-443.

## XII. Études sur Walter Benjamin

- BENSAÏD, Daniel, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique*, Paris, Librairie Plon, 1990.
- DUFOUR-EL MALEH, Marie-Cécile, « Expérience du temps et langage. L'enseignement de Proust », in *Angelus novus. Essai sur l'œuvre de Walter Benjamin*, Bruxelles, Éditions OUSIA, 1990.

## XIII. Études générales sur la littérature

- BANCQUART, Marie-Claire, *Paris "Belle Époque" par ses écrivains*, Paris, Paris-Musées et Société Nouvelle Adam Biro, 1997.
- BORI, Jean, *L'Archéologie de la modernité*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1999.
- CARASSUS, Emilien, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust : 1884-1914*, Paris, Librairie Armand Colin, 1966.
- CITTI, Pierre, *Contre décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- COMPAGNON, Antoine, *La Troisième République des lettres de Flaubert à Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, présenté par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- *Expositions, littérature et architecture au XIXe siècle*, Paris, Librairie José Corti 1989.
- LEJEUNE, Philippe, « Autobiographie et histoire », in *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, nouvelle édition augmentée, 1996.
- MACCHIA, Giovanni, *Paris en ruines*, préface d'Italo Calvino, traduit de l'italien par Paul Bédarida en collaboration avec Mario Fusco, Paris, Flammarion, 1988.
- MILNER, Max et PICHOS, Claude, *Histoire de la littérature française. De Chateaubriand à Baudelaire (1820-1869)*, Paris, Flammarion, 1985, nouvelle édition révisée, 1996.
- MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974.
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain 2 : la distance intérieure*, Paris, Librairie Plon, 1952.
- *Études sur le temps humain 4 : la mesure de l'instant*, Paris, Librairie Plon, 1964.

## XIV. Autres ouvrages littéraires consultés

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I et II, 1975-1976.

BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1895.

CHATEAUBRIAND, René, *Mémoires d'outre-tombe*, édition nouvelle établie d'après l'édition originale et les deux dernières copies du texte avec une introduction, des variantes, des notes, un appendice et des index par Maurice Levillant et Georges Moulinier, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1948.

DAUDET, Léon, *Paris vécu. Rive droite*, Paris, Éditions du Capitole, 1930.

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes*, publiées par Assézat et Tourneux, Paris, Garnier Frères, 20 vol., 1875-1877.

— *Œuvres esthétiques*, textes établis, avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et relevés de variantes par Paul Vermière, Paris, Éditions Garnier, Bordas, 1988.

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris, Didier, 1864.

— *Journal. Mémoires de la vie littéraires*, édition complète établie et annotée par Robert Ricatte, préface et chronologie de Robert Kopp, Paris, Laffont, « Bouquins », 3 vol., 1989.

HUGO, Victor, *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Picon Gaëtan et Pierre Albouy, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1978.

## XV. Œuvres philosophiques

ARENDT, Hannah, *Sur l'antisémitisme*, traduit de l'allemand, Calmann Lévy, 1973, nouvelle édition, Éditions du Seuil, 2002.

DANTO, C. ARTHUR, *Analytique Philosophy of History*, Cambridge University Presse, 1965.

RICŒUR, Paul, « Histoire de la philosophie et historicité », in *L'histoire et ses interprétations. Entretiens autour d'Arnold Toynbee*, éditée par R. Aron, Paris-La-Haye, Mouton, 1961.

— *Temps et récit*, t. I, II, III, Paris, Éditions du Seuil, édition de poche, 1983-1985.

— *L'Idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en

---

français par A. Burdeau, 1890, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

## XVI. Œuvres historiques

ACHILLE, Luchaire, *Les Premiers Capétiens*, le deuxième tome de l'*Histoire de France des Origines à la Révolution*, dirigée par Ernest Lavisse, Paris, Librairie Hachette, 1980 (la première édition a paru en 1911).

BOIGNE, la comtesse de, née d'Osmond, *Mémoires*, édition présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris, Mercure de France, 1971, rééd., 2 vol., 1999.

BRAUDEL, Fernand, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Collin, 1949.

CABOCHE, Charles, *Les Mémoires et l'Histoire en France*, Paris, Éditions Charpentier, 2 vol., 1863.

CHARLE, Christophe, *Paris fin de siècle. Culture et politique*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

FIERRO, Alfred, *Histoire et dictionnaire de Paris*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

FRANCASTEL, Pierre, *Une destinée de capitale*, Paris, Denoël, 1984.

LE GOFF, Jacques, « Michelet et le Moyen Âge, aujourd'hui », préface de l'*Histoire de France, livres I à IV, Œuvres complètes de Michelet*, t. I, Paris, Flammarion, 1974, p.

— *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : dix-huit essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1977.

— *Histoire et mémoire*, Turin, Giulio Einaudi, 1971, pour la version française, Paris, Éditions Gallimard, 1986, rééd., « Folio », 1998.

LANGLOIS et SEIGNOBOS, *Introduction aux études historiques*, Paris, Hachette, 1887, rééd., Paris, Éditions Kimé, 1992.

MARQUIS, le chanoine Joseph, le doyen d'Illiers, *Illiers*, Archives historiques du diocèse de Chartres, 1907.

PERREUX, Gabriel, *La vie quotidienne des civils en France pendant la Grande Guerre*, Paris, Hachette, 1966.

PROCHASSON, Christophe, *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

QUICHERAT, Jules, *De la formation française des anciens noms de lieu*, Paris, Franck, 1867.

VANDAL, Albert, *L'Avènement de Bonaparte*, Paris, Plon-Nourrit, 2 vol., 1902-1903.

WEBER, Eugen, *France fin de siècle*, The Président and Fellows of Havards College, 1986.

## XVII. Œuvres sociologiques

CHESNEAUX, Jean, *Habiter le temps*, Paris, Bayard Éditions, 1996.

DURKHEIM, Émile, *Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912, rééd., Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

LE BON, Gustave, *La psychologie des foules*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

TARDE, Gabriel, *Lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1895.

## XVIII. Études linguistiques

BENVENISTE, Émile, « Le langage et l'expérience humaine », in *Problème du langage*, Paris, Éditions Gallimard, « Diogène », 1966.

## XIX. Études esthétiques

DAIX, Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne. De David à Cézanne*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.

LAFENESTRE, Georges Édouard, *Les Primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

RIEGL, *Le Culte moderne des monuments*, traduit de l'allemand, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

ROBERTS-JONES, Philippe et Françoise, *Bruegel*, Paris, Éditions Flammarion, 1997.

ROSENTHAL, Gabrielle et Léon, *Carpaccio, biographie critique illustrée de vingt-quatre reproductions hors-texte*, Paris, H. Laurens, 1906.

RUSKIN, John, *Les Sept lampes de l'architecture*, traduction de l'anglais, Paris, Les Presses d'aujourd'hui, 1980.

— *Works*, édité par E. T. Cook et Alexander Wedderburn, London, G. Allen, 39 vol., 1903-1912, t. VII (1905) et XXIV (1906).

STAROBINSKI, Jean, *L'Invention de la liberté*, 1<sup>ère</sup> édition, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1964, 2<sup>e</sup> édition, Genève, Éditions d'Art Skira S. A. 1987.

Catalogue de l'exposition présentée à la Galerie nationale du Grand Palais en

---

1998-1999, *Gustave Moreau*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

## XX. Études sur Hubert Robert

CHIPON, Maurice, *Le Cabinet Adrien Paris à l'exposition rétrospective de Besançon : Fragonard, Hubert Robert, Boucher, de Latraverse, A. Vincent, etc.*, Paris, Librairie de l'art, 1906.

GABILLOT, C, *Hubert Robert et son temps*, Paris, Librairie de l'art, 1895.

LECLÈRE, Tristan, *Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle*, Paris, H. Laurens, 1913.

Catalogue de l'exposition présentée au musée de Valence en 1999, *Hubert Robert et Saint-Pétersbourg. Les commandes de la famille impériale et des Princes russes entre 1773-1802*, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

## XXI. Études botaniques

Anonyme, *Sur l'emploi du chrysanthème d'automne*, Besançon, 1890.