

ABSTRACT

Title of dissertation: THE GLASS JARS IN THE VIVONNE :
THE INTERTEXTUAL USE OF *FIN-DE-SIÈCLE* LITERARY GENRES IN *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*

Elena Lozinsky, Doctor of Philosophy, 2008

Directed By: Professor Joseph Brami,
Chair of the Department of French and Italian
School of Languages, literatures and Cultures
College of Arts and Humanities

This study examines the use of *fin-de-siècle* literary genres in *A la recherche du temps perdu* with four questions in mind: where, how, and to what degree do the literary genres associated with symbolism and decadence appear? What is their relationship to earlier Proustian texts? What role do they play in the overall construction of the novel? What is their relationship to earlier literary genres present in the work? In answering these questions, I argue that the complex layers and fragments that the *fin-de-siècle* genres represent are essential to the very existence of the novel. The reading that emerges shows how Proust's intertextual echoes, references, quotes, and allusions work within its primary subject, the literary vocation of the narrator, in whose voice many of the references are made. Intertextuality becomes, in this view, the literary foundation of the work. Along the way, I uncover a fundamental element of Proust's writing process, showing how his work on seemingly disparate fragments from his reading and writing past led to the creation of a single, integrated work. We see how the self-referential

intertextuality so particular to *La recherche* foreshadows the discoveries literary theory would make throughout the second half of the 20th century.

I begin with a discussion of Proust's view of the literary world of the period 1873-1913, especially symbolism and decadence. I then establish a typology of genres typical of this period and present the specific intertextual relations between this literature and *La recherche*. I go on to analyze in detail the role of *fin-de-siècle* theater, especially symbolist drama, in the work. A second in-depth analysis uncovers the genesis and function of Proust's use of the prose poem. Finally, I take a close look at the mythological elements in the novel -- proposing a new interpretation of the title *Within a Budding Grove*, -- analyzing their roots and raising Proustian points of departure from symbolist and decadent aesthetics. In truth, the use of *fin-de-siècle* literary genres must be seen as a point of departure writ large, as it gave rise to a new genre, that of the Proustian novel itself.

LES CARAFES DANS LA VIVONNE :
L'EMPLOI INTERTEXTUEL DES GENRES LITTÉRAIRES *FIN-DE-SIÈCLE* DANS
A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

By

Elena Lozinsky

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2008

Advisory Committee:

Professor Joseph Brami, Chair
Professor Hervé Campagne
Professor Emerita Madeleine Hage-Cottenet
Professor June Hargrove
Professor Pierre Verdaguer

© copyright by

Elena Lozinsky

2008

Acknowledgements

I would like to express my gratitude to my research director, Dr. Joseph Bami, who, through his vast knowledge, expertise, understanding, and patience inspired me to undertake this work and supported me to its conclusion. I would like to thank the members of my dissertation committee, Dr. Hervé-Thomas Campagne, Dr. Madeleine Hage and Dr. Pierre Verdaguer for their brilliant teaching and for setting me on a path of philological research. In particular I want to acknowledge the assistance of Dr. June Hargrove who took time out from her busy schedule to serve as an external member of my dissertation committee.

I must mention the support provided by the Department of Proust Studies in the Institute of Modern Texts and Manuscripts (Ecole Normale Supérieure). M. Bernard Brun, chief of the Department, and Mme Wise, the documentation specialist, both great specialists in Proustian Studies, provided me with advice and help.

Finally, I must acknowledge the generous financial support of the University of Maryland. In summer 2007 the French Department provided me with a Research Scholarship, and in the Fall of 2008 I was awarded the Ann G. Wylie Dissertation Fellowship.

Sigles

Les références aux divers volumes de *A la recherche du temps perdu* sont indiqués par les sigles suivants :

Swann I, I ; Swann I, II ; Swann II ; Swann III : Du côté de chez Swann I (chapitres I, II), II, III ;

JFF I ; JFF II : À l'ombre des jeunes filles en fleurs I, II ;

Guermantes I ; Guermantes II, I ; Guermantes II, II : Le Côté de Guermantes, I, II (chapitres I, II) ;

SG I ; SG II, I ; SG II, II ; SG II, III ; SG II, IV : Sodome et Gomorrhe, I, II (chapitres I, II, III, IV) ;

Prisonnière: La Prisonnière ;

AD I ; AD II : Albertine disparue I, II ;

TR : Le Temps retrouvé.

A la recherche du temps perdu sera abrégé en Recherche, Contre Sainte-Beuve, en CSB, Jean Santeuil en JS, la Correspondance de Marcel Proust, en Corr., Ecrits de jeunesse 1887-1895, en EJ.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre 1 : Marcel Proust et l'esthétique <i>fin-de-siècle</i>	9
1.1. Parler fin-de-siècle : le discours sur l'esthétique dans la Recherche.....	9
1.1.1. Les termes.....	9
1.1.2. Délimiter l'époque.....	16
1.1.3. Les noms.....	17
1.1.4. Les œuvres.....	19
1.2. Respirer fin-de-siècle : Proust et les mouvements littéraires de sa jeunesse.....	20
1.2.1. Quelques définitions.....	20
1.2.2. Proust et l'esthétique symboliste et décadente.....	25
1.2.3. Lycée Condorcet: serre chaude de la nouvelle littérature.....	26
1.2.4. Apprenti et critique: après 1889.....	36
1.2.5. Contre la Décadence, mais pour Montesquiou.....	37
1.2.6. Contre l'obscurité mais pour Mallarmé.....	40
Chapitre 2 : Le dialogue des textes et des genres.....	50
2.1. Intertextualité du roman proustien.....	50
2.1.1. La définition de l'intertextualité adoptée dans mon étude.....	51
2.1.2. Jeux avec les notions intertextuelles dans la <i>Recherche</i>	52
2.1.2.1. Citation.....	52
2.1.2.2. Plagiat.....	55
2.1.2.3. Allusion.....	57
2.1.2.4. Référence dite allusion.....	59
2.1.3. Réseau intertextuel: spécificité.....	64
2.1.3.1. Introspection intertextuelle.....	64
2.1.3.2. Réflexion sur l'intertextualité.....	67
2.1.3.3. Métaphores de l'intertextualité.....	70
2.2. Dialogue des genres dans le roman.....	74
2.2.1. La spécificité générique de la <i>Recherche</i>	74
2.2.1.1. Choisir entre plusieurs genres littéraires.....	77
2.2.1.2. Insérer toute l'expérience littéraire personnelle.....	82
2.2.1.3. La Décadence des genres: fusion et entrelacement.....	82
2.2.2. L'insertion des genres: procédés intertextuels.....	83
2.2.2.1. L'introspection générique.....	84
2.2.2.2. Les genres dits <i>fin-de-siècle</i> dans la <i>Recherche</i>	86
Chapitre 3 : Le drame symboliste <i>mis en abyme</i>	116
3.1. Le roman et la dramaturgie.....	116
3.2. La princesse Ursule et l'âme universelle.....	136
3.2.1. Maeterlinck lu par Proust.....	142
3.2.2. Maeterlinck lu par Tchekhov.....	144
3.2.3. Maeterlinck dans deux miroirs.....	145
3.3. Le deuxième volet du diptyque.....	156
Chapitre 4 : Poème en prose.....	158
4.1. Début littéraire du Narrateur dans le roman.....	158

4.1.1. Lieu du poème en prose	159
4.1.2. Statut générique des <i>Trois clochers</i>	161
4.2. Prose, prose poétique, poème en prose	164
4.2.1. Objet construit: structure et fonctionnement.....	164
4.2.2. Rappel historique	166
4.2.2.1. Rousseau: « les grands souffles du génie ».....	166
4.2.2.2. Chateaubriand: « on sent bien ce que c'est qu'un poète »	168
4.2.2.3. XIXe siècle: l'épanouissement du genre décadentiste.....	172
4.3. Marcel Proust et le poème en prose	183
4.3.1. Le premier essai: <i>Revue Lilas</i>	183
4.3.2. Des <i>Fragments</i> aux <i>Rêveries</i>	192
4.3.2.1. « Fragments de comédie italienne ».....	194
4.3.2.2. « Rêveries couleur du temps »	198
4.3.3. <i>Trois clochers</i>	227
4.3.4. Eglises, fleurs, arbres	237
4.3.4.1. Délimiter le corpus.....	237
4.3.4.2. Observations sur les poèmes en prose inavoués	246
Chapitre 5 : Marcel Proust dans le jardin des Hespérides	261
5.1. La légende des trois jeunes filles	261
5.2. L'univers vespéral décadent	265
5.2.1. L'esprit crépusculaire.....	266
5.2.1.1 Une métaphore de Gautier	266
5.2.1.2. Proust lecteur et critique du texte fondateur de Gautier	268
5.2.2. La Décadence latine et le décadentisme	269
5.2.3. La décadence du monde esquissée par Hésiode	269
5.3. Les Hespérides, mythe fin-de-siècle	270
5.3.1. La tendance de la Décadence à la réécriture du mythe.....	270
5.3.2. Le choix du mythe	270
5.3.3. La Renaissance des Hespérides	272
5.3.3.1. Peinture	272
5.3.3.2. Poésie	282
5.4. Les Hespérides de Marcel Proust.....	287
5.4.1. Mythe comme texte dans le texte.....	287
5.4.2. Le Mythe dans la <i>Recherche</i>	288
5.4.3. Les avatars des Hespérides dans la <i>Recherche</i>	291
5.4.4. Une interprétation du titre <i>A l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>	293
5.5. La vie sous-jacente d'une légende réinventée	298
Conclusion	300
Œuvres citées	304

Introduction

...à la fois «contenant» aux flancs transparents comme une eau durcie, et «contenu» plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant...

(Proust, *A la Recherche du temps perdu*, I: 166)

La recherche présente vise à explorer l'insertion des genres dits *fin-de-siècle* dans le roman proustien. La période *fin-de-siècle* a été choisie puisque c'est en assimilant et en même temps en combattant l'esthétique de sa première jeunesse que Proust a trouvé des éléments de construction pour son œuvre. Sans étude approfondie de cette couche du roman, la compréhension du projet d'écriture de Proust reste incomplète pour deux raisons au moins :

- premièrement, parce que l'esthétique du tournant du siècle a attiré l'écrivain au début de sa carrière littéraire ; c'est alors que des œuvres dites parnassiennes, décadentistes, symbolistes l'ont impressionné et influencé;

- deuxièmement, parce que, en un sens, la littérature des dernières décennies du XIX^e siècle s'avère plus éloignée de nous que les œuvres dites classiques. On étudie à l'école Racine et Molière ; on lit Balzac et George Sand ; mais qui, sauf les spécialistes, se souvient des écrits de Robert de Montesquiou, de *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach, des comédies de Georges de Porto-Riche ? Il faudrait considérer cet élément du roman « 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 » (I : 184). J'ai choisi donc une grille de lecture qui permettrait de restituer la signification des liens

intertextuels unissant la *Recherche* à la littérature de cette période en tenant compte de la transparence de ces liens pour les contemporains de l'écrivain.

Proust a écrit *A la Recherche du temps perdu* toute sa vie : en composant ses poèmes, les récits *des Plaisirs et des Jours*, en travaillant dans le domaine de la traduction et dans le journalisme, il accumulait la matière qu'il a insérée ensuite dans son roman. Il semble que l'analyse consciencieuse de tout texte sorti de sa plume permet de dégager de tels éléments. Aussi, on sait que la *Recherche* a été écrite à une époque où dominait de plus en plus l'idée de refus de la distinction entre genres littéraires. Chez Proust, les choses ne sont pas si nettes sur la question. Car d'une part, on constate que Proust recourt, d'une manière tantôt implicite, tantôt explicite, à la notion de genres dans son roman. D'autre part, on constate tout autant la présence bien distincte de genres littéraires multiples, en de nombreux passages de la *Recherche*.

On parle même d'un nouveau type d'intertextualité dans ce roman, à savoir de relations intertextuelles entre les genres différents mêmes, et non pas seulement entre les oeuvres. Pourtant, Proust n'a pas inventé ce nouveau type d'intertextualité ; il l'a hérité de la création romanesque décadentiste.

Ainsi, je me suis proposée d'organiser ma recherche autour d'une série de questions: où et dans quelle mesure les genres littéraires associés au symbolisme et au décadentisme sont-ils présents dans le roman de Proust ? par quels moyens sont-ils introduits ? dans quelle mesure sont-ils typiques de l'œuvre littéraire antérieure de Proust ? quelle est leur fonction dans la construction du roman ? quelle est leur interférence avec les genres d'époques précédentes, largement présents dans *La Recherche* ?

Vers la fin du XIX^e siècle le système des genres littéraires hérité de la rhétorique classique se dissout, et en même temps de nouvelles ramifications génériques émergent, tels que le poème en prose et le drame symboliste. Ainsi mon objectif sera de dégager au sein de la *Recherche* les vestiges des genres littéraires typiquement *fin-de-siècle* ; je me propose d'analyser les modes de leur insertion, ainsi que d'établir leurs fonctions dans la construction du roman, leur interférence avec l'univers de l'œuvre entière.

Je propose ainsi une lecture du roman proustien fondée sur les particularités thématiques et stylistiques de ces inclusions génériques. Ce mode de lecture permettra, en premier lieu, de relier ces éléments du texte au thème essentiel du roman, la vocation littéraire du héros proustien. En deuxième lieu, le mode de lecture que j'assume laissera voir de près le processus d'écriture proustien : on verra comment le travail de l'écrivain sur des fragments disparates le mène à la création d'une œuvre unie.

Le corpus des textes étudiés comprend les écrits de Marcel Proust ainsi que la littérature des années 1873-1913 lue dans la perspective de la *Recherche*.

Du point de vue méthodologique, ma tâche étant de considérer le fonctionnement concret du texte proustien, je pars toujours d'un *fait littéraire* dans le sens qu'attribuait à ce terme Iouri Tynianov, à savoir, tout fait qui, dans la conscience des contemporains, prend dimension littéraire, appartient à la littérature, et non à la personnalité de l'auteur ou à sa vie de tous les jours (123). Je me propose de mettre ce *fait* dans son contexte historique et esthétique et d'y appliquer une analyse textuelle.

Dans l'analyse générique, je me fonde, dans la plupart des cas, sur les idées proposées par Mikhaïl Bakhtine, Iouri Tynianov et Boris Tomachevski développées par le structuralisme français, Tzvetan Todorov et Gérard Genette avant tout.

En examinant l'élément mythologique, je me réfère aux ouvrages de Pierre Brunel, Pierre Albouy, Marie Miguët-Ollagnier, Jean de Palacio, Joseph Brami.

J'adopte la conception de l'intertextualité développée par Gérard Genette. Pour examiner l'insertion de la variété générique des œuvres littéraires dans le roman proustien, je repère les formes différentes de l'intertextualité sous lesquelles apparaissent ces œuvres dans la texture du roman, suivant en ceci Annick Bouillaguet; dans ma microlecture intertextuelle j'use des méthodes proposées par Michael Riffaterre. Je recours aussi à la notion initialement saussurienne de paragramme, en m'appuyant en l'occurrence sur les idées et les observations respectives de Julia Kristeva et de Michael Riffaterre. Pour relever les principes de l'organisation du texte, je m'astreins à faire l'analyse textuelle à divers niveaux : thématique, syntaxique, sémantique, l'analyse des sonorités et des figures. Mon but reste toujours de dégager ce qu'il y a d'unique dans l'oeuvre étudiée.

Analysée dans cette perspective, la *Recherche* paraît marquée d'une autoréférentialité intense. Je me réfère au travail de Jean-Philippe Jaccard qui a considéré ce phénomène dans le modernisme européen. S'il est vrai que « le texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage » (Riffaterre L'explication du fait littéraire 10), le texte proustien semble parfois dicter son décodage, et non seulement le contrôler. C'est pourquoi l'analyse de procédés littéraires, et surtout de procédés intertextuels, est inévitablement liée pour moi à l'analyse du métatexte qui fait partie du texte même. Parlant de la part de son héros, Proust propose souvent des clés à l'étude de son roman ; mon rôle est alors notamment de recueillir ces clés.

En formulant la notion du symbolisme, du décadentisme, de l'esthétique *fin-de-siècle* adoptée dans ma recherche, je m'appuie sur une littérature critique abondante. Je ne citerai ici que les ouvrages les plus importants : *La Crise des valeurs symbolistes, Vingt ans de poésie française 1895-1914* (1960) de Michel Décaudin ; *Parnasse et symbolisme* (1967) de Pierre Martino ; *Le Symbolisme tel qu'en lui-même* (1995) de Guy Michaud ; *Le mouvement décadent en France* (1886) de Louis Marquèze-Pouey ; *Contre la Décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914* (1887) de Pierre Citti, ainsi que *Symbolism, decadence and the Fin-de-siècle. French and European perspectives* (2000) – volume préparé par Patrick McGuinness. Je m'appuie aussi sur des souvenirs de l'époque, tels que *Pays parisiens* de Daniel Halévy, *Portraits littéraires et mondains* de Jean Lorrain, *La mêlée symboliste* d'Ernest Raynaud.

Mon travail repose également, en grande partie, sur les études proustiennes. On a déjà exploré les liens attachant Proust à l'esthétique de sa jeunesse, mais ces études restent relativement peu nombreuses et leur champ de recherche plutôt limité. « Je ne prétends pas avoir traité méthodiquement les rapports de Proust avec son époque », dit à ce propos Antoine Compagnon (*Proust entre deux siècles* 21); cependant, Compagnon crée les fondements d'une telle étude, et, avant tout, il met en relief la nature mixte, hybride, intermédiaire de l'œuvre proustienne, et définit Proust comme « celui qui fut en même temps le dernier écrivain du XIX^e siècle et le premier du XX^e, intimement attaché à la fin de siècle et cependant miraculeusement échappé » (*Proust entre deux siècles* 14). Par ailleurs, les liens unissant Proust à certains écrivains de la fin de siècle ont donné lieu à un certain nombre d'ouvrages: parmi les parutions récentes, dans les recueils collectifs,

tels que *Proust au tournant des siècles*, premier et deuxième volume, on trouvera les études sur Proust et Huysmans (Daniel-Claude Bélanger), Proust et Mallarmé (Akio Ushiba), Proust et Boylesve (Stéphane Chaudier), Proust et Maeterlinck (Anne Simon). Il faut citer également « Proust et Barrès » de Marie Miguet, « Proust et la décadence: la réhabilitation classique de Robert de Montesquiou » de Marion Schmid, ainsi que la thèse de doctorat de Françoise Leriche *La question de la représentation dans la littérature moderne: Huysmans – Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*, une étude profonde et détaillée consacrée aux problèmes de la quête esthétique décadente dans la *Recherche* et du contexte décadent du projet proustien. Tous ces auteurs, et bien d'autres, ont traité du rapport de l'œuvre proustienne au symbolisme et au décadentisme dans la perspective du parallèle établi avec l'auteur ciblé.¹

Je me propose donc d'étudier ce rapport dans une autre perspective, à savoir, considérer toutes les oeuvres de la période dite *fin-de-siècle* insérées dans la *Recherche*, réparties d'après leur appartenance générique, et relever les liens intertextuels unissant ces œuvres au roman proustien pour mettre en évidence leur rôle d'éléments constitutifs de l'œuvre entière. C'est justement l'objectif de l'étude présente.

Ma thèse contient cinq chapitres.

Le premier chapitre traite des rapports de Proust avec la réalité littéraire *fin-de-siècle*. J'établis la part de la littérature de cette époque dans la *Recherche* ; à travers le texte, j'étudie la position de Proust par rapport aux repères esthétiques de la période

¹ Quand cette thèse était déjà soumise, on a signalé la parution d'un livre qui embrasse le champ resté, semble-t-il, sous-estimé jusqu'ici: Marion Schmid, *Proust dans la décadence*. Paris: Champion, Recherches proustiennes, 2008. Dans le résumé de cette étude, M. Schmid met en relief l'influence profonde du mouvement décadentiste sur Marcel Proust ; en plus, elle indique que son livre « trace non seulement le parcours intellectuel qui mena Proust de la décadence vers la modernité, mais réévalue le rôle déterminant du décadentisme dans l'émergence du modernisme européen. »

choisie. Je précise aussi la signification pour Proust des termes *symbolisme*, *décadent*, *décadence*, *fin-de-siècle*.

Le deuxième chapitre explore l'aspect intertextuel du roman en mettant en relief les emprunts qui se rapportent à la littérature 1873-1913. Il s'agit, en outre, de passer en revue le répertoire générique des textes de cette époque et d'établir leur relation avec le roman proustien.

Le troisième chapitre établit d'abord la part de la dramaturgie 1873-1913 dans la *Recherche* ; ensuite, je propose l'analyse du drame symboliste inséré dans le roman. La comparaison avec l'insertion d'une autre œuvre dramatique symboliste dans *La Mouette*, pièce d'Anton Tchekhov, permet de repérer et de mettre en lumière quelques traits novateurs dans l'œuvre de deux grands écrivains, et d'envisager ces traits dans le contexte esthétique du tournant du siècle.

Le quatrième chapitre analyse dans cette perspective le poème en prose, sa naissance dans les écrits de jeunesse de Proust, le fonctionnement du poème en prose réinventé dans le roman.

Dans le cinquième chapitre, mon objectif est de dégager l'élément mythologique typiquement *fin-de-siècle* dans la *Recherche* et de le considérer sur fond de l'esthétique symboliste et décadentiste.

En fin de compte, l'intertextualité, c'est la mémoire de la littérature (Samoyault 6), tout emprunt étant une sorte de souvenir. Il en va de même dans l'œuvre proustienne. Le Narrateur dit : « tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux, – entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre

personne de qui je les avais appris – 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"» (I : 184). Ce sont ces souvenirs qu'il s'agit d'examiner.

Chapitre 1 : Marcel Proust et l'esthétique *fin-de-siècle*

1.1. Parler *fin-de-siècle* : le discours sur l'esthétique dans la *Recherche*

1.1.1. Les termes

« Les artistes de grande personnalité succédant à l'esprit d'une époque en apportent un autre », a dit Pierre Reverdy (*Self Defence*). Quand Marcel Proust a commencé le travail sur son roman, probablement en 1908, il avait, sans doute, hérité de l'esprit d'une certaine époque, bien compliquée, sinon équivoque, et bien remarquable: l'esthétique *fin-de-siècle*. Elle était déjà tombée en désuétude, mais elle était le passé récent et, bien que souvent refoulé, aucunement oublié. Le discours sur cette esthétique est présent dans la *Recherche*, dans le texte comme dans l'avant-texte, et même les termes *symbolisme*, *symboliste*, *décadent*, *fin de siècle* sont parsemés tout le long du roman, ainsi que les références aux œuvres et aux auteurs dits décadentistes et symbolistes.

J'en citerai plusieurs exemples dès le début, pour démontrer la diversité de leur fonctionnement. Ainsi dans la deuxième partie de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, quand la représentation d'une pièce *symboliste* déclenche la «période dramatique» de la liaison de Saint-Loup et Rachel:

Cette période dramatique de leur liaison [...] avait commencé un soir chez une tante de Saint-Loup, lequel avait obtenu d'elle que son amie viendrait pour de nombreux invités dire des fragments d'une pièce symboliste qu'elle avait jouée une fois sur une scène d'avant-garde et pour

laquelle elle lui avait fait partager l'admiration qu'elle éprouvait elle-même. (II: 142 ; *JFF II*)

Ou encore, dans la deuxième partie de *Sodome et Gomorrhe*, c'est tout un vocabulaire critique de l'époque, centré sur le *symbolisme*, qui surgit dans un monologue de Brichot, universitaire pédant, professeur à la Sorbonne:

« Je ne voudrais pas blasphémer les Dieux de la Jeunesse, dit-il en jetant sur moi ce regard furtif qu'un orateur accorde à la dérobée à quelqu'un présent dans l'assistance et dont il cite le nom. Je ne voudrais pas être damné comme hérétique et relaps dans la chapelle mallarméenne, où notre nouvel ami, comme tous ceux de son âge, a dû servir la messe ésotérique, au moins comme enfant de chœur, et se montrer déliquescent ou Rose-Croix. Mais vraiment, nous en avons trop vu de ces intellectuels adorant l'Art, avec un grand A, et qui, quand il ne leur suffit plus de s'alcooliser avec du Zola, se font des piqûres de Verlaine. Devenus éthéromanes par dévotion baudelairienne, ils ne seraient plus capables de l'effort viril que la patrie peut un jour ou l'autre leur demander, anesthésiés qu'ils sont par la grande névrose littéraire, dans l'atmosphère chaude, énervante, lourde de relents malsains, d'un symbolisme de fumerie d'opium.» Incapable de feindre l'ombre d'admiration pour le couplet inepte et bigarré de Brichot, je me détournai ... (III: 346 ; *SG II*, II)

La tirade anti-symboliste de Brichot vise, de toute évidence, à anéantir le Narrateur à qui il est fait implicitement allusion dans cette référence au symbolisme. La réaction du Narrateur est non moins évidente: « je me détournai ». C'est que, dans le

roman, il se détourne toujours au moment où il faut faire face à une impression trop forte (devant les aubépines) ou trop désagréable : « je me détournais pour cacher mes larmes ».

À part cette occurrence, les termes *symboliste*, *symbolisme* apparaissent toujours dans le langage du Narrateur. Ainsi dans la deuxième partie d'*Albertine disparue*, quand Bloch, ami équivoque du Narrateur, blâme son article paru dans *Le Figaro*, celui-ci caractérise le style de sa critique rude et partielle comme typique de ceux qui ont abandonné l'école symboliste dont ils avaient été adhérents, et il le fait en employant, à son tour, le vocabulaire esthétique de l'époque symboliste:

« J'ai su que toi aussi, me dit-il, avais fait un article. Mais je n'avais pas cru devoir t'en parler, craignant de t'être désagréable, car on ne doit pas parler à ses amis des choses humiliantes qui leur arrivent. Et c'en est une évidemment que d'écrire dans le journal du sabre et du goupillon, des *five o'clock*, sans oublier le bénitier.» Son caractère restait le même, mais son style était devenu moins précieux, comme il arrive à certains qui quittent le maniérisme quand, ne faisant plus de poèmes symbolistes, ils écrivent des romans-feuilletons. (IV: 170 ; *AD II*)

Notons ici l'opposition des genres qui va de pair avec l'opposition des attitudes: le poème symboliste – le roman feuilleton. Le style « moins précieux » de Bloch est, selon le Narrateur, toujours précieux, mais le genre de cette préciosité est maintenant différent.

Dans l'exemple suivant il ne s'agit plus aucunement du symbolisme littéraire, ni de la littérature en soi, mais de la guerre dont Saint-Loup parle au Narrateur dans une

lettre écrite au front. L'évocation d'une pièce *symboliste* par le Narrateur dans *Le Temps retrouvé* sert dans ce cas-là d'illustration d'un comportement oratoire:

... Saint-Loup [...] me citait certains tableaux que nous aimions l'un et l'autre et ne craignait pas de faire allusion à une page de Romain Rolland, voire de Nietzsche, avec cette indépendance des gens du front qui n'avaient pas la même peur de prononcer un nom allemand que ceux de l'arrière, et même avec cette pointe de coquetterie à citer un ennemi que mettait, par exemple, le colonel du Paty de Clam, dans la salle des témoins de l'affaire Zola, à réciter en passant devant Pierre Quillard, poète dreyfusard de la plus extrême violence et que, d'ailleurs, il ne connaissait pas, des vers de son drame symboliste: *La Fille aux mains coupées*. (IV: 334)

Ainsi Saint-Loup cite le pacifiste Romain Rolland et l'allemand Nietzsche, tandis que antidreyfusard le colonel du Paty de Clam cite le dreyfusard Pierre Quillard, notamment son drame symboliste. Il est curieux que le dreyfusisme et le symbolisme dans ce contexte perdent presque toute leur signification politique et littéraire proprement dite pour devenir les éléments d'une comparaison compliquée: un militaire, exactement comme un autre militaire, est tellement indépendant qu'il n'a pas peur de citer un ennemi. Proust, donc, emploie le vocabulaire littéraire pour permettre au Narrateur d'exprimer les observations politiques et psychologiques.

L'adjectif *décadent* est inséré également dans le langage des personnages du roman. Appliqué à Swann dans *Un amour de Swann*, ce terme semble être synonyme de tout ce qu'il y a de recherché, d'esthétisant:

Jusque-là, comme beaucoup d'hommes chez qui leur goût pour les arts se développe indépendamment de la sensualité, une disparate bizarre avait existé entre les satisfactions qu'il [Swann] accordait à l'un et à l'autre, jouissant, dans la compagnie de femmes de plus en plus grossières, des séductions d'œuvres de plus en plus raffinées, emmenant une petite bonne dans une baignoire grillée à la représentation d'une pièce décadente qu'il avait envie d'entendre ou à une exposition de peinture impressionniste, et persuadé d'ailleurs qu'une femme du monde cultivée n'y eut pas compris davantage, mais n'aurait pas su se taire aussi gentiment. (I: 242)

Par contre, le passage suivant de *La Prisonnière* montre l'équivalence existant, pour certains «journalistes philosophes», entre le comportement vicieux, du moins «équivoque», et l'art décadent, qu'on va supprimer bientôt en France:

[...] les journalistes philosophes tirent argument des dessous équivoques de ces manifestations officielles pour trouver quelque chose de décadent à l'art qu'elles glorifient, et qui bien souvent est le plus austère de tous. (III: 768-769)

L'esthétique *fin-de-siècle* en général est plusieurs fois mise en perspective dans le roman, pour une raison ou pour une autre. Ainsi dans *Un amour de Swann*, Mme Cottard, en parlant à Swann d'une peinture d'Elstir, alias Biche, lui dit, avec une ingénuité voulue:

– [...] Évidemment elle [la peinture de Jules-Louis Machard] ne ressemble pas aux femmes bleues et jaunes de notre ami Biche. Mais je dois vous l'avouer franchement, vous ne me trouverez pas très fin de siècle, mais je le dis comme je le pense, je ne comprends pas. (I: 369)

C'est-à-dire, être très *fin-de-siècle* signifie, selon l'opinion commune, non seulement la compréhension de l'art contemporain, mais aussi la feinte, le manque de sincérité, la sincérité étant pourtant une qualité dont Mme Cottard se vante. Dans l'extrait suivant de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*, l'opinion commune est incarnée par les habitants de l'hôtel à Balbec qui blâment le comportement *déliquescent* d'un jeune poitrinaire, tandis que les jeunes l'admirent:

Peut-être y avait-il aussi un peu de ce même ennui d'être par erreur crus moins «chic» et de ne pouvoir expliquer qu'ils l'étaient davantage, au fond du «Joli Monsieur!» dont ils qualifiaient un jeune gommeux, fils poitrinaire et fêtard d'un grand industriel et qui, tous les jours, dans un veston nouveau, une orchidée à la boutonnière, déjeunait au champagne, et allait, pâle, impassible, un sourire d'indifférence aux lèvres, jeter au Casino sur la table de baccarat des sommes énormes «qu'il n'a pas les moyens de perdre» disait d'un air renseigné le notaire au premier président duquel la femme «tenait de bonne source» que ce jeune homme «fin de siècle» faisait mourir de chagrin ses parents. (II: 37-38)

La phtisie, elle-même, s'avère dans ce contexte un trait décadent: ainsi, bien que ce thème surgisse d'une manière frappante dans le roman d'Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, adapté ensuite par l'auteur pour le théâtre, ce n'est que plus tard, dans la littérature proprement décadente, que ce thème se remplit du sens nouveau: ainsi, d'après Jean de Palacio, la maladie, qui est le thème favori des *décadents*, n'ayant pas en soi valeur de décadence, apparaît telle lorsqu'il ne s'agit plus de l'état de santé proprement dit, mais d'un symbole de déchéance, lié surtout à l'écriture (*Figures*

deuxième série 10). Le jeune homme « fin de siècle » va réapparaître plusieurs fois dans les pages de la *Recherche*; il est rapproché de Jean Cocteau (II: 1357; note 1).

Legrandin, esthète, snob, parleur, à l’instar de la simplette Mme Cottard, prétend ne pas être assez *fin-de-siècle*. Selon lui, ce qui s’oppose au goût *fin-de-siècle* est *franc* et *honnête*, les qualités qu’il attribue à son nouveau roman:

Pour vous prouver que je fais cas de vous, je vais vous envoyer mon dernier roman. Mais vous n'aimerez pas cela; ce n'est pas assez déliquescent, assez fin de siècle pour vous, c'est trop franc, trop honnête; vous, il vous faut du Bergotte, vous l'avez avoué, du faisandé pour les palais blasés de jouisseurs raffinés. (II: 452; *Guermites I*)

Alors que Brichot se permet même de jouer avec cette expression déjà consacrée de *fin-de-siècle* en la transposant dans une autre époque historique et en l’attachant à... Talleyrand: « Je citai à Monsieur, dit Brichot, un mot que vous connaissez bien, de celui qui est à mon avis le premier des « fins de siècle » (du siècle XVIII s'entend), le prénommé Charles-Maurice, abbé de Périgord (III: 275, *SG II*) ».

Parmi les occurrences de ces termes citées ci-dessus que j’ai pu repérer dans le roman, « fin-de-siècle », l’expression vague et dénuée du sens strictement littéraire, n’apparaît que dans les paroles d’autres personnages que le Narrateur (Mme Cottard, Legrandin, Brichot) et (une fois seulement) dans la phrase au style indirect libre, c’est-à-dire qui, tout en appartenant au Narrateur, rend plutôt la voix des habitants de l’hôtel. (Et la *doxa* a raison, puisque le jeune gommeux s’avère vraiment un écrivain *fin-de-siècle*; on saura plus tard qu’il a créé « des œuvres de génie » (IV: 184 ; *AD II*). Cette expression fait donc partie du langage commun des personnages du roman et prend chez eux une

valeur plutôt négative, avec un accent d'hypocrisie, de tricherie. En revanche, prononcés par le narrateur les termes *symboliste* et *décadent* sont employés dans des buts multiples: pour fournir les renseignements sur les autres personnages, sur leurs préférences esthétiques (Rachel, Swann), pour relever les traits typiques du discours (Bloch, Saint-Loup), pour expliquer la perception de l'art dans le monde du journalisme. Le mot *symbolisme*, d'ailleurs, surgit une fois dans la tirade dénonciatrice de Brichot citée ci-dessus, quand celui-ci se moque de tout le mouvement symboliste en général, à partir de ses chefs de file.

À tout prendre, il n'y a pas de différence fonctionnelle entre l'emploi dans le roman des termes *symboliste* et *décadent*, d'une part, et *classique* ou *romantique*, de l'autre. Proust, en général, insère souvent dans son texte les notions et même la terminologie de la critique littéraire (telle que métaphore, comparaison, épithète) pour relever « les grandes lois morales », la « vérité de nos caractères »; il en est ainsi pour les mots en question. En même temps cela prouve que les termes concernant l'esthétique *fin-de-siècle* sont inclus dans le champ de réflexion de Proust.

1.1.2. Délimiter l'époque.

On sait que la plupart des citations, allusions et références dans la *Recherche* se rapportent au XVII^e siècle; le XIX^e siècle est aussi présent, mais moins que le XVII^e; le XVIII^e n'y est présent que très peu (Bouillaguet *Jeu* 12, 16). Il semble nécessaire de considérer la part des années 1880-1913, c'est-à-dire de la période vaguement définie *fin-de-siècle*, suivie de la période postérieure qui est encore marquée du goût de l'époque précédente. Il serait plus juste pourtant de situer l'époque en question à partir de 1873, où paraissent *Les Amours jaunes* de Tristan Corbière, *Le Coffret de Santal* de Charles Cros

et *Une Saison en Enfer* de Rimbaud. 1913 qui marque la fin de la période choisie pour mon étude est l'année qui clôt toute une période historique; c'est aussi l'année de la parution du premier livre de la *Recherche*. La présence des noms des auteurs et des emprunts intertextuels se rapportant aux années 1873-1913 est considérablement plus modeste dans la *Recherche* que celle du XVII^e et du XIX^e siècle; c'est pour cette raison qu'on n'y avait jamais, semble-t-il, prêté assez attention.

Néanmoins, parmi les quelque deux cent vingt hommes de lettres réels mentionnés dans la *Recherche*, selon mes relevés, il y en a à peu près quatre-vingt-dix auteurs d'expression française dont les années de vie et de travail correspondent, en partie, à cette période. A ce propos, Antoine Compagnon, dans *Proust entre deux siècles*, donne une définition spirituelle de cette même époque en disant que « l'âge du classicisme bourgeois s'étend de 1870 à 1914 » (26). Ce qui est bien juste, puisque la création symboliste et décadentiste coexiste avec un grand nombre d'œuvres, surtout de romans et de pièces de théâtre, qui ne sont aucunement marqués de l'esthétique strictement symboliste ou décadentiste, mais en même temps sont plus ou moins imprégnées du goût de la même époque et jouissent du succès auprès du public bourgeois attiré vers les courants esthétiques de son temps (donc, correspondent très bien à ce terme ironique de classicisme bourgeois). Ces courants comportent non seulement le symbolisme ou le décadentisme *purs*, mais aussi les éléments de l'esthétique parnassienne et naturaliste qui fusionnent et créent l'atmosphère de toute cette période.

1.1.3. Les noms

Parmi les auteurs contemporains présents dans le roman proustien, on trouve un nombre considérable de noms qui ont constitué la littérature symboliste et décadente

d'expression française: (dans l'ordre alphabétique) Barrès, Bourget, Claudel, Coppée, Gregh, France, Heredia, Jammes, Maeterlinck, Mallarmé, Maurras, Mendès, Montesquiou, Noailles, Péladan, Quillard, Régnier, Rimbaud, Sully Prudhomme, Verlaine. Pourtant, il faudrait peut-être briser le cadre chronologique établi, et commencer cette liste par Charles Baudelaire qui inaugura dans la littérature française l'ère décadentiste et à qui tous les *décadents* ne cessaient de se référer. Il est autant nécessaire de la compléter par Théophile Gautier qui a lancé dans le discours littéraire et critique ce terme de *décadence* à propos du style baudelairien justement. L'œuvre de ces deux auteurs précède la période en question, ce qui ne les empêche pas de l'influencer d'une manière profonde.

En observant cette série de noms, on trouve, pourtant, quelques absences inattendues, par exemple Huysmans qui est cependant présent dans la correspondance de Marcel Proust, ainsi que dans son œuvre critique où Proust se réfère à lui en le citant deux fois (*CSB* 128; *John Ruskin*; *ibid.* 498; *Les Beaux-arts et l'Etat*). De même pour Marcel Schwob qui figure pourtant dans la correspondance de Proust, Remy de Gourmont dont on ne trouve le nom que dans la correspondance; Valery, mentionné dans les écrits critiques et la correspondance; et d'autres encore (Edmond About, Alain-Fournier, Roland Dorgelès, Pierre Drieux La Rochelle, Georges Duhamel etc.). Ainsi, l'univers des écrivains contemporains, représentés ou mentionnés dans le roman, n'est transposé automatiquement ni du milieu littéraire que Marcel Proust fréquentait, ni du domaine de sa réflexion critique. Le choix est défini par des besoins du roman justement.

On a beaucoup réfléchi sur le rôle des noms propres dans l'œuvre de Proust. Selon Roland Barthes, dans la *Recherche* « le Nom est en quelque sorte la forme

linguistique de la réminiscence » (*Proust et les noms* 121). Il est évident que l'emploi du nom d'une personne réelle fournit une dimension historique à l'œuvre. Et pourtant, liée, bien sûr, à sa composante historique inévitable, mais sans s'y réduire, comment fonctionne le nom propre dit *fin-de-siècle* dans la texture du roman ?

Il y a deux manières d'insérer les noms propres dans l'œuvre pour qu'ils y apportent l'atmosphère *fin-de-siècle*, dont la première est d'en choisir, selon le goût de l'époque, les plus précieux et extravagants; ainsi Jean-Yves Tadié cite ceux des *Plaisirs et les Jours* et de *Jean Santeuil* comme les spécimens de « la fausse poésie "fin de siècle" »: Baldassare Silvande, Violante, Parthénis, Olivian, Laléande, Alériouvre, Rustinlor (*Proust et le roman* 81). Dans la *Recherche*, ce n'est pas le cas, ou presque, sinon à des fins parodiques. L'autre manière, plus fine peut-être, est d'accumuler un nombre de noms significatifs de créateurs de l'époque en question, ce qui forme une sorte de champ sémantique *fin-de-siècle* qui s'étend sur l'œuvre entière. D'après Barthes, « Chaque nom a ainsi son spectre sémique, variable dans le temps, selon la chronologie de son lecteur, qui ajoute ou retranche de ses éléments » (*Proust et les noms* 123); donc, pour les premiers lecteurs, cette abondance de noms d'écrivains contemporains, ainsi que le choix de ces noms, ajoutaient à la recherche esthétique du héros une authenticité, et à sa vision subjective – une certaine objectivité.

1.1.4. Les œuvres

Tout ce qui est dit vaut aussi bien pour les titres des œuvres. Il y a un grand nombre d'œuvres littéraires et artistiques mentionnées, citées ou sous-entendues dans la *Recherche*, appartenant à tous les domaines de la création artistique: la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture, le journalisme, la philosophie etc. D'après *l'Index*

des œuvres littéraires et artistiques (Recherche IV: 1684-1700), il y a 401 œuvre littéraire d'expression française (romans, épopées, poèmes, nouvelles, pièces de théâtre, mémoires, essais et traités esthétiques) présente, d'une manière ou de l'autre, dans la *Recherche*. Parmi toute cette richesse littéraire, 62 œuvres sont présentes qui ont été créées entre 1873 et 1913.

Parmi les titres se rapportant à la période en question, il y a un nombre considérable d'œuvres complètement oubliées aujourd'hui qui, d'ailleurs, sont mises par Proust dans un contexte qui n'atteste pas leur grande valeur littéraire. Par conséquent, pour la plupart, ce n'est pas le Narrateur qui s'y réfère. Pourtant ce qui rend leur présence nécessaire dans la *Recherche* c'est le fait que tout le monde les connaît. C'est une partie considérable et un élément important du langage de l'époque. Souvent ces œuvres n'appartiennent aucunement au mouvement symboliste ni décadent. Mais leur appartenance à l'esthétique *fin-de-siècle* est incontestable. Les autres titres comme ceux du poème de José Maria de Heredia (IV: 380; *TR*) ou de la tragédie de Leconte de Lisle (II: 67-68; *JFF II*) ou des deux poèmes de Mallarmé (IV: 39; *AD*) sont cités par le Narrateur qui les admire.

1.2. Respirer *fin-de-siècle* : Proust et les mouvements littéraires de sa jeunesse

1.2.1. Quelques définitions

Ici il est temps de préciser l'emploi des termes *décadentisme* (la décadence, le décadisme), *symbolisme*, *fin-de-siècle*. Il semble qu'il ne s'agisse pas de termes bien précis; dès le début, il y a une grande incertitude quant à leur signification exacte et leur emploi.

Vu dans la perspective chronologique, le décadentisme, semble-t-il, précède de près le symbolisme. Ainsi l'étude de Suzanne Bernard met en relief la succession et l'approfondissement du langage poétique propre aux deux mouvements littéraires :

En ce qui concerne l'expression, comme en ce qui concerne la conception de l'art poétique, le mouvement Décadent – tout éphémère et de transition – ne fit guère que préparer les voies au Symbolisme. Les Décadents ont senti que le langage poétique devait être différent du langage courant, du langage chargé communément d'exprimer les idées ou les faits – et que la différence ne devait pas provenir seulement de l'emploi, en poésie, de la forme versifiée. Mais c'est par des procédés trop extérieurs, trop artificiels: emploi d'un vocabulaire « déliquescent » jusqu'à l'extravagance, recours à un « décor de crépuscule, de rêverie langoureuse, de parcs en automne », qu'ils ont cherché (le plus souvent en vain) à créer une poésie suggestive, chargée d'émotion et de musique. Les Symbolistes, eux, comprendront la nécessité d'une réforme plus profonde et plus complète: [...] ils tâcheront de purifier et d'enrichir tout ensemble le langage poétique, et de tirer parti mieux que leurs prédécesseurs de toutes les ressources sonores et rythmiques du parler français. (Bernard 393)

Au fond, pour les symbolistes comme pour les décadents, la tâche majeure semble être le travail sur le langage poétique; les repères littéraires semblent être les mêmes pour les uns comme pour les autres. D'après Louis Marquèze-Pouey, comme les deux mouvements, poursuivant, avant tout, le même but du renouvellement de la poésie,

étaient attachées aux noms de Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, les décadents se sont avérés héritiers de Verlaine, et les symbolistes, de Mallarmé:

Sans aller jusqu'à identifier les deux maîtres des points de vue de l'œuvre et de la pensée, on ne discerna pas que les deux esthétiques étaient à l'opposé l'une de l'autre; il est pourtant clair, à la simple lecture, que la négligence voulue de Verlaine et la rigueur exigeante de Mallarmé, l'affectivité de l'un et l'intellectualisme de l'autre définissent deux poésies contraires; et ces deux poésies sont précisément le décadisme et le symbolisme. (Marquèze-Pouey 273)

Tout en précisant le paysage littéraire *fin-de-siècle*, cette affirmation semble pourtant le simplifier. De toute façon, la frontière entre le symbolisme et le décadentisme reste vague, et Pierre Citti le confirme en rappelant des faits étonnants:

Le Figaro du 18 septembre 1886 présente le manifeste symboliste comme définissant "l'école décadente". *La Décadence artistique et littéraire*, ayant pour secrétaire de rédaction René Ghil, se propose de publier les "productions de l'Ecole Symbolique et Harmoniste" ». (49)

S'il y a néanmoins une différence, elle relève plutôt, comme le montre Patrick McGuinness dans l'introduction du recueil collectif *Symbolism, decadence and the Fin-de-siècle. French and European perspectives*, du plan social que littéraire, et cela s'est produit, d'abord, à cause des noms des deux mouvements: le *décadentisme* était moins attirant pour le grand public, en revanche, les symbolistes étaient mieux enracinés et installés dans la vie littéraire (8) .

En fait, il n'y a jamais eu, peut-être, de symbolisme uni et unique.

Selon Bertrand Marchal, on peut dégager trois conceptions essentielles du symbolisme. D'abord, c'est le symbolisme *stricto sensu*, « mouvement poétique lancé par le manifeste de Jean Moréas dans *Le Figaro* du 18 septembre 1886 et qui fait du symbole le signe de ralliement d'une réaction idéaliste contre le matérialisme littéraire du naturalisme et du Parnasse » (5). Ce mouvement ne dura qu'une dizaine d'années, ou même moins, si on admet que sa fin a correspondu au début de l'Ecole romane en 1891 et dont les représentants sont les mêmes que les combattants du parti symboliste (Moréas, Gustave Kahn, René Ghil, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Charles Morrice). Cette période coïncide avec les années d'études de Marcel Proust, années de ses lectures passionnées, de ses premiers essais littéraires, de sa sensibilité exacerbée aux styles et formes littéraires.

Une autre vision du symbolisme est la plus vaste, de Nerval à Valéry, « une appellation commode pour nommer la modernité poétique entre le romantisme et le surréalisme » (Marchal 5). Mais pour les buts pratiques de la recherche littéraire Marchal propose la troisième notion, généralement la plus adoptée:

Enfin, entre les deux, il est une troisième conception du symbolisme, un symbolisme de l'air du temps qui embrasse, à l'exception du naturalisme, l'essentiel de la production non seulement littéraire mais picturale et musicale entre 1880 et 1914, de Villiers de L'Isle-Adam à Barrès et à Proust, de Gustave Moreau, Puvis de Chavannes ou Odilon Redon à Gauguin ou Rodin, de Wagner à Debussy et Richard Strauss. Ce symbolisme vague, aussi impalpable que l'air du temps, donne d'ailleurs

lieu plus souvent à des collections de monographies qu'à des études d'ensemble. (6)

C'est justement la conception que j'adopterai dans mon étude, sans faire de différences entre *décadentisme* et *symbolisme* autres que celles déterminées par les besoins imposés par le contexte de tout fait littéraire lié d'habitude davantage à l'un ou l'autre terme: ainsi Robert de Montesquiou représente pour nous le décadentisme, et Stéphane Mallarmé le symbolisme.

D'ailleurs, dès le début, Proust lui-même et ses camarades du lycée Condorcet ne distinguent pas entre les deux termes, bien que Stéphane Mallarmé, symboliste modèle, y soit professeur d'anglais. Ainsi dans l'éditorial de la *Revue littéraire et Artistique* manuscrite que Proust avec les amis faisait en 1887, on lit: « Monsieur Mallarmé ne comprend que le décadentisme » (*EJ* 93).

Quant à la définition de la notion *fin-de-siècle*, la plus indéfinissable de toutes les notions se rapportant à l'époque en question, je m'appuierai, encore une fois, sur l'article déjà cité de McGuiness. Ce terme, donc, implique, d'abord, tantôt une idée d'épuisement et de déclin, tantôt une autre d'anarchie et d'activité contre-culturelle; en fait, ce n'est plus la désignation d'une époque, mais plutôt la désignation d'un état d'esprit d'une époque. Cette définition vague et presque métaphorique me semble la plus exacte de toutes. Parmi les modèles et métaphores se rapportant à la *fin-de-siècle* McGuiness met en relief ceux de poètes et artistes du *Chat Noir*, d'Oscar Wilde qui insistait que l'artiste doit vivre son art au lieu de le produire, de Robert Louis Stevenson qui dans un essai sur Walt Whitman présente le parcours du XIX^e siècle comme un mouvement circulaire.

« These models and metaphors – circles and pyramids, rising and setting suns, Paris and

Rome – seem to hesitate between a sense of return, a sense of the cyclical, and a sense of culmination and finality” (McGuinness 9-10).

Il semble que l'esthétique de la période *fin-de-siècle*, tout en gardant sa composante de « l'âge du classicisme bourgeois » a assimilé une certaine thématique, un certain vocabulaire décadent et symboliste, ainsi que parnassien, et un nombre d'images et de références culturelles préférées de cette littérature, qui, loin de se limiter à la poésie, se sont étendus assez vite à la prose, au théâtre et aux genres secondaires. En ce sens, la notion *fin-de-siècle* englobe tous les traits disparates et souvent contradictoires de l'esthétique de cette période.

Je m'appuierai donc sur ces trois notions, définies ainsi, tout au long de mon travail.

1.2.2. Proust et l'esthétique symboliste et décadente

On avait établi même auparavant une certaine parenté entre le roman proustien et le mouvement symboliste et décadentiste en général. Ainsi, d'après Guy Michaud, « Proust, après avoir pris ouvertement parti contre le Symbolisme, avait peu à peu redécouvert un certain nombre de vérités que le Symbolisme proclamait » (326). J'ajouterai, pour ma part, qu'il ne les avait probablement jamais oubliées. Marquèze-Pouey place Proust dans la même lignée que Jean Lorrain et Edmond de Goncourt à titre d'écrivain esthète, figure-clé de l'époque décadente (37), ce qui n'est pas probablement tout à fait juste non plus, parce que du temps de la parution de l'œuvre majeure de Proust, c'est-à-dire de 1913 à 1927, l'esthétique décadente était déjà perçue comme dépassée. Je m'appuierai plutôt sur l'avis de Luc Fraisse qui note la parenté plus profonde du roman

proustien avec l'esthétique de sa jeunesse, cette parenté étant enracinée dans la structure même de son œuvre. La *Recherche*, dit-il,

pouvait passer pour l'ultime réalisation du courant *fin-de-siècle*, qui avait fleuri durant les décennies précédentes: la prose surchargée et la phrase sinieuse de Proust, mises au service d'analyses subtiles, introduisaient le lecteur du temps dans la psychologie d'un être solitaire, mais évoluant, aux antipodes du roman naturaliste, au sein des hautes sphères de la société contemporaine, dans une atmosphère épurée de tout détail documentaire superflu. (*Emile Mâle et le secret perdu de la « Recherche »* 9)

De toute façon, mon intention n'est pas de montrer que le texte de Proust s'inscrit dans le cadre de la production décadente et symboliste des années 1873 – 1913. En revanche, je crois important de repérer l'élément décadentiste, ou symboliste, présent dans la *Recherche*. Ce serait profitable, premièrement, pour mieux comprendre la structure de ses personnages marqués, pour la plupart, du goût de leur époque; ensuite, pour suivre, d'une manière approfondie, la quête esthétique du Narrateur qui constitue l'essence même du roman, ainsi que pour montrer une partie importante du dialogue entre la *Recherche* et la création littéraire et artistique du XIX^e et XX^e siècle; enfin, pour examiner, dans cette perspective, le processus de l'écriture proustienne. Je commencerai d'abord par étudier l'attitude de Proust envers l'esthétique décadente / symboliste dès les premiers textes qu'on connaît de lui.

1.2.3. Lycée Condorcet: serre chaude de la nouvelle littérature

Enfin, pour m'exprimer d'une manière plus concise, ne serait-il pas facile de prouver, par une comparaison

philosophique entre les ouvrages d'un artiste mûr et l'état de son âme quand il était enfant, que le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants ?

Baudelaire, *Paradis artificiels*

D'après le roman, le jeune Narrateur de *Combray* ne témoigne pas beaucoup d'intérêt pour la littérature contemporaine. On peut supposer que c'était le cas de Proust enfant et adolescent aux premières années de ses études au lycée Condorcet (1882 – 1889): ainsi à quatorze ou quinze ans, c'est-à-dire en 1885 ou en 1886, en répondant au questionnaire d'Antoinette Faure, il ne donne pas de noms d'auteurs contemporains parmi ses écrivains et poètes favoris (CSB 335); quelques-unes des lettres que nous connaissons datant de cette période n'en portent pas de traces non plus.

Selon le roman, le Narrateur collégien (parce que Bloch est son condisciple) se passionne pour la poésie romantique (Musset) et, plus tard, parnassienne (Leconte de Lisle), mais non pour le symbolisme. En revanche, autant qu'on puisse en juger d'après la correspondance de Proust collégien et les écrits de ses condisciples, il est plongé dès 1887 dans la littérature contemporaine et devient un « décadent » reconnu comme tel, du moins, par ses professeurs et ses camarades de lycée.

En 1887 il réfléchit déjà sur la nature de la Décadence. Ainsi dans un article critique, *Causerie littéraire*, paru dans la revue manuscrite *Le Lundi*, avec le sous-titre « Revue artistique & littéraire », Proust dit au sujet du roman de Théophile Gautier *Le Capitaine Fracasse*: « Gautier est un décadent dans le bon sens – un byzantin, un artiste paresseux [...] » (EJ 106). Cet article présente la réaction de Proust à l'article de

Brunetière paru le 1^{er} décembre 1887 dans *La Revue des Deux Mondes*, où celui-ci fait remonter la généalogie littéraire de Gautier à Malherbe, et semble approuver l'opinion de E. Faguet, à savoir, que « sous prétexte de style, Gautier a trop manqué d'idées » (*EJ* 108-109; note 4). Ainsi, Proust adolescent prend parti pour le récit poétique, pour la rêverie dans la littérature, contre l'approche positiviste de Brunetière:

si j'osais, je le comparerais [Gautier], à Malherbe ? non pas, mais à France, non plus que lui, il n'a d'idées, comme lui, il n'a que la grâce. Si je fondais jamais une république à la manière de Platon, je la fonderais en pleine décadence; les idées en seraient bannies, les citoyens regarderaient le ciel et songeraient. (*EJ* 106)

Pour Proust lycéen la décadence est donc associée avec l'état de rêverie (la paresse, le songe) et avec le nom d'Anatole France, qui sera longtemps un de ses écrivains préférés et fournira plus tard des traits à Bergotte.

1888 semble être une année d'explosion « symboliste » et « décadente » dans la vie du lycéen Marcel Proust. Au printemps les élèves du lycée Condorcet préparent un spectacle d'après *Le Baiser* de Théodore de Banville, pièce de théâtre qui venait d'être publiée justement en mai 1888. Son camarade de Condorcet Daniel Halévy doit tenir le rôle de Pierrot dans ce spectacle. La *Lettre de recommandation à Madame Urgèle, fée, pour M. Daniel Halévy, artiste dramatique*, écrite par Proust entre le 16 mai et le 13 juin 1888, est un vrai manifeste de jeunes déclarant leur soutien à l'art d'aujourd'hui, à la littérature nouvelle: Proust cite à ce propos Banville, parnassien reconnu, mais aussi Catulle Mendès, parnassien lui aussi, et surtout Stéphane Mallarmé, chef de file de l'école symboliste (et professeur dans ce même lycée). C'est aussi, de la part des jeunes,

une déclaration d'amour au théâtre contemporain (à ce propos Proust se réfère à Sarah Bernhardt) (*EJ* 43-47).

Il faut peut-être ajouter que la fantaisie et le goût porté vers la suggestion rapprochent la comédie de Banville du décadentisme, d'abord, à cause de son contenu et de ses personnages fantastiques favoris de la Décadence, Pierrot et la fée. Il est aussi significatif que la pièce a été représentée au Théâtre Libre, laboratoire de l'art moderne en France (fondé juste un peu auparavant, en 1887): ce théâtre, qui propageait, avant tout, l'art naturaliste (Zola), était aussi ouvert à l'esthétique symboliste et avant-gardiste en montant des œuvres de Mendès, Claudel, Villiers de L'Isle-Adam, Loti, Mirbeau.

En annotant ce petit texte de Proust, Anne Borrel met en relief, avec justesse, l'élément parodique de cette « prose caricaturant les outrances parnassiennes, symbolistes et décadentes » (*EJ* 45). Par ailleurs, il ne s'agit pas d'une simple caricature, d'une simple parodie de la part de l'auteur; dans cette même lettre Proust proclame aussi ses propres valeurs esthétiques et prend parti pour l'art contemporain contre les formes dépassées.

On retrouvera les traces de ce spectacle scolaire dans la *Recherche*, notamment, dans *Un Amour de Swann*. Entre deux accès de jalousie, Swann accepte d'aller au théâtre pour voir la pièce de Théodore Barrière *Les Filles de marbre*. Pourtant, dans le manuscrit, avant de mettre *Les Filles de marbre* de Théodore Barrière, Proust a mis *Le Baiser* de Théodore de Banville. Et la plaisanterie grossière de Mme Verdurin: « Prends garde, je saurai te dégeler, tu n'es pas de marbre » (I, 354) n'est qu'une substitution postérieure de la phrase initiale: « Prends garde, je vais te redonner un baiser » (I, 1245), biffée par Proust. Il en est ainsi plusieurs fois dans la *Recherche*: une réminiscence provenant de la littérature *fin-de-siècle* vient au premier abord; ensuite elle est remplacée

par une autre, qui répond mieux au besoin du texte. Dans ce cas-là, le jeu de mots frivole de Mme Verdurin semble quand même moins déplacé, s'il s'agit du marbre, et non d'un baiser. On dirait que la réminiscence de Banville déclenche l'imagination, alors que plus tard, pour préciser son idée, l'auteur est obligé de sacrifier cette réminiscence justement. Ce procédé sera réitéré plusieurs fois au cours du travail sur le roman; c'est un cas spécifique de la réécriture de la littérature *fin-de-siècle* dans le roman proustien.

Ainsi en 1888 Proust se considère, selon toute apparence, comme partisan du mouvement décadentiste. Mais bientôt, dans une autre lettre à D. Halévy, datée de la fin de juin 1888, Proust va préciser son attitude envers la poésie moderne (ainsi qu'envers son camarade de lycée G. Bizet: les troubles d'amour vont de pair avec la création littéraire et les réflexions sur la littérature, juste comme ceux du Narrateur dans le roman). Cette lettre semble si importante, puisque Proust y nomme ses « phares », que j'en citerai un extrait assez long:

Je ne suis pas *décadent*. Dans ce siècle, j'aime surtout Musset, le père Hugo, Michelet, Renan, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Halévy, Taine, Becque, France. Je me plais beaucoup à Banville, à Heredia et à une certaine anthologie idéale, composée de morceaux exquis de poètes que je n'adopte pas en entier: «La Création des Fleurs » de Mallarmé [il s'agit du poème « Les Fleurs », comme l'indique A. Borrel (*EJ* 61)], des *Chansons* de Paul Verlaine etc. etc. Mais j'ai horreur des critiques qui ont une attitude ironique vis à vis des décadents. Je crois qu'il entre dans leur cas beaucoup d'insincérité, mais inconsciente ou au moins sans clairvoyance. Les causes de cette insincérité sont, si tu veux, la religion

des belles formes de langage, une perversion des sens, une sensibilité malade qui trouve des jouissances très rares dans de lointaines accordances, dans des musiques plutôt suggérées que réellement existantes.

Quant au style Mendès, Silvestre, Banville en prose, je crois qu'il mène à l'insincérité qui est le commencement de la banalité [...]. (*EJ* 58)

Ainsi Proust met sur la même liste les poètes parnassiens tels que Banville et Heredia, et deux parangons de la poésie décadente et symboliste, Mallarmé et Verlaine. Ce qui est peut-être d'une grande justesse, parce que, même si les manifestes littéraires d'écoles et de mouvements différents considérablement, certains traits unissent les œuvres créées à peu près en même temps: c'est la thématique *fin-de-siècle*, l'imaginaire *fin-de-siècle*, ainsi que les références historiques, esthétiques, mythologiques *fin-de-siècle*.

Notons, d'ailleurs, le mot *l'insincérité*: c'est la même qualité que les personnages de la *Recherche* attribueront aux *décadents*, comme on a vu plus haut; or, en 1888 déjà, Proust avait réfléchi sur la nature de cette qualité qui n'est aucunement une tricherie ordinaire, mais plutôt un excès de sensibilité.

Plus tard, dans une lettre d'août 1888 à son camarade de lycée Robert Dreyfus, en se solidarissant avec lui et avec d'autres collégiens et en recourant, encore une fois, au pronom « nous » pour opposer les jeunes à la génération âgée, aux professeurs, Proust écrit:

...Mais ce que nous avons de commun avec quelques autres, c'est que nous connaissons un peu la littérature d'aujourd'hui et que nous l'aimons, que nous avons d'autres façons d'entendre l'Art... (*Corr.* I: 105)

Ainsi selon cette lettre, même les meilleurs professeurs ne comprennent rien à l'art contemporain et blâment le style « décadent » chez leur élève; cependant, les camarades, au contraire, imitent ce style volontiers, attirant des ennuis à Marcel de la part de ses professeurs:

J'ai fait des devoirs qui n'en avaient pas du tout l'air. La conséquence, ça a été qu'au bout de deux mois une douzaine d'imbéciles écrivaient au style décadent, que Cucheval [le nom du professeur de Condorcet] m'a considéré comme un empoisonneur, [...] que je me suis fait passer auprès de quelques-uns pour un poseur. (*Corr.* I: 105)

En fin de comptes, une certaine ironie apparaît dans la voix de Proust envers ces termes s'avérant tantôt mot de passe de la jeune génération, tantôt reproche: ainsi dans une lettre de Proust du septembre 1888, avant de passer, d'un ton léger, à la discussion de « l'esthétique parisienne en 1888 », il dit: «Je voudrais me donner la comédie. [...] J'aimerais dire à J[acques] B[izet] que j'adore et à X que je suis décadent » (*EJ* 64) .

Somme toute, les années du lycée, surtout 1888, l'année de rhétorique, ont profondément influencé les goûts littéraires de Proust. C'est alors qu'il a apprécié et aimé les précurseurs et les icônes du décadentisme tels que Poe, Baudelaire, Verlaine. Dans les articles de Bourget et Barrès il a pu puiser les idées tout nouvelles concernant la littérature contemporaine. L'influence de Mallarmé a été cruciale (même si celui-ci n'a jamais été son professeur, puisque Proust, au lycée, étudiait l'allemand). En voici le témoignage de Halévy: « Mallarmé – non plus notre cher professeur d'anglais, Mallarmé poète et mage – nous recommandait Wagner, Shelley, Baudelaire, Edgar Poe, Verlaine [...] » (116-117).

Tous ces écrivains, ou presque, sont présents dans le roman de Proust; toutes ses impressions dont parle Halévy se reflèteront plus tard dans la *Recherche* d'une manière tantôt évidente et profonde, tantôt implicite.

En 1888 Proust fut sensible de même à la poésie de Charles Cros, *grand poète*, selon ses propres mots. Ce *poète maudit*, selon la définition de Verlaine, a incarné pour ses contemporains les traits les plus importants du décadentisme:

Charles Gros, poète merveilleux, [...] décadent-type, modèle privilégié, incarnation providentielle. Charles Cros n'est pas décadent. C'est mieux: il est LE décadent. [...] Charles Cros fut un «passant» majestueux: il traverse Verlaine et sa mémoire, Tailhade et ses souvenirs, rien ne demeure de lui jusqu'à nous. Pour ses contemporains, il s'enfonce dans un oubli vert comme l'absinthe... (Hubert 25)

Charles Cros *traverse* aussi la *Recherche*. Mais d'abord, Proust lui consacra un passage touchant et en même temps très intelligent dans une lettre à Halévy datant d'octobre 1888:

Comme il convient de faire des notices sur les gens que l'on aime, je te dirai que Charles Cros était l'auteur de beaux poèmes réunis dans le *Coffret de Santal* [...] Ce pauvre Cros me plaît. Ses fragiles chansons seront très vite oubliées. Pauvre observateur du monde extérieur qu'il voyait avec ses yeux troubles d'ivrogne, il tira la poésie de lui-même. La matière était mince. Il ne sut pas la faire valoir, par l'art achevé. Pourtant je trouve là de la musique et du sentiment. (EJ 143-144)

Proust cite donc de mémoire dans cette lettre un poème de Cros, *L'Archet*, non entièrement, mais juste une vingtaine de vers retenus par cœur. Ce poème est composé de 13 tercets, précisément 13 strophes de 3 vers rimés, en octosyllabes réguliers. Proust appelle cette forme strophique « les tierces rimes », ce qui s'avère, comme le note A. Borrel dans son commentaire, un terme erroné, puisque ce ne sont pas les *tierces rimes*, comme dans la *Comédie divine* (AbA bCb CdC etc.), mais des *tercets*. Ce qui devait tromper Proust, c'est, probablement, ce que Charles Cros lui-même dans le même livre a mis sous le titre des « Six tercets » les tercets rimés d'après le schéma aBB aCC et non AAA bbb, comme dans *L'Archet*. Proust avait peut-être cherché un autre terme pour désigner une autre forme strophique; pourtant, la désignation de *tercet* s'applique, de règle, dans les deux cas. En fait, il est vrai que la forme strophique AAA bbb etc. est assez rare dans la poésie française moderne, elle est plutôt typique de la poésie populaire ou médiévale, telles certaines chansons de toile. Il est à noter, cependant, que *Les Fleurs du mal* comprennent un poème de ce même modèle strophique et rythmique, *Franciscae meae laudes* (Baudelaire 66), écrit, en plus, en latin. Dans *Le Coffret de santal*, le recueil de 1873 où figure *L'Archet* (repris en 1888 dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, numéro consacré à la mort du poète, la lettre de Proust étant, probablement, écrite après la lecture de ce numéro), il y a seulement quatre poèmes composés sous cette forme inhabituelle: *L'Archet* donc, ensuite *Nocturne*, *Conclusion* et *Promenade*.

Et l'un de ces poèmes, écrits en tercets avec la triple rime, notamment *Nocturne*, est même inséré dans la *Recherche* deux fois. La première fois, c'est Charlus qui l'indique au Narrateur dans l'esquisse #1 d' *Albertine disparue*: « Oui, les poètes sont souvent profonds [...] il y a des vers que je ne peux pas me redire sans avoir les larmes

aux yeux, tant leur musique est douce ». Les vers que cite M. de Charlus, présentent un monologue d'une femme amoureuse adressé à un ami infidèle: « Je lui disais: "Tu m'aimeras / Aussi longtemps que tu pourras" [...] Puisque je n'ai plus mon ami / Je mourrai dans l'étang parmi / Les fleurs sous le flot endormi [...]» (IV: 634).

La deuxième fois, c'est dans le texte définitif d'*Albertine disparue, II*, où le même M. de Charlus cite le même poème (5 vers dont 3 sont les mêmes que dans l'esquisse), à Morel partant pour l'armée (IV: 178).

Dans la citation donnée par Proust dans la lettre de 1888 il y a aussi les paroles d'une femme mourante: « "Fais un archet de mes tresses / pour charmer d'autres maîtresses ". [...] Et dans un long baiser nerveux / Mourut. Il fit l'Archet de ses cheveux » (*EJ* 142). Ce qui réunit ces deux extraits, ce n'est pas seulement le nom de Charles Cros. On y trouve le thème identique ainsi que la musique du vers identique dont Proust parle dans la lettre et M. de Charlus dans l'esquisse du roman: les octosyllabes avec les triples rimes. Et c'est la musique du vers, ainsi que la représentation du renoncement amoureux chez une femme mourante qui attire Proust vers la poésie de Charles Cros. L'insertion des vers de Charles Cros dans la version finale d'*Albertine* s'avère un autre exemple de réécriture d'un texte *décadent*: un poème de Cros est remplacé par un autre, du même auteur, mais la musique du vers et les thèmes – l'amour, la mort, la séparation – restent les mêmes dans le roman comme dans une lettre d'adolescent.

Cependant, l'année de rhétorique est aussi le moment où Proust commence à prendre ses distances par rapport au décadentisme.

Ainsi il corrige le poème *Amour* de son ami Halévy. En relevant ce qui n'a pas réussi au poète, Proust fait la remarque: « Tu n'exprimes jamais ta pensée dans sa sincérité, dans son intégrité. C'est la faute aux décadents. Fais des disc[ours] latins pour dissocier ta pensée d'avec le style décadisant qui te colle » (*EJ* 159).

1.2.4. Apprenti et critique: après 1889

En 1889, Proust termine ses études secondaires; son attitude envers la littérature contemporaine devient toujours plus nuancée. Il est à noter que ce n'est pas seulement avec les amis lycéens que Proust traite le discours *décadent* sur un ton ironique: on s'amuse sur le compte des décadents au sein de la famille. Ainsi le 7 septembre, sa mère, Jeanne Proust, écrit de Salies-de-Béarn à son fils aîné qui effectue son service militaire: « Nous avons retrouvé (cela se retrouve toujours!) le décadent Belge de l'an dernier, qui décade toujours plus bas, et ne s'enflamme que pour Joséphin Péladan » (*Corr.* I:127). On s'en amusera plus tard d'une manière pareille dans la *Recherche*: dans la scène chez la marquise de Villeparisis on se moque de Maeterlinck, symboliste belge, en le confondant avec Sar Péladan (II: 526; *Guermantes I*).

En 1891 Proust est plongé dans les impressions littéraires, théâtrales et artistiques que reflète sa correspondance. Ainsi il parle du banquet en l'honneur de Gauguin, présidé par Mallarmé, qui a eu lieu le 23 mars de cette même année au café Voltaire, de la soirée du 27 mai au bénéfice de Gauguin et de Verlaine qui a eu lieu au Théâtre d'Art de Paul Fort, où on a dit des vers de Verlaine, de Charles Maurice (encore un poète symboliste) et représenté l'acte de *L'Intruse* de Maeterlinck. Dans la même lettre il évoque également Pierre Quillard, « un poète très distingué », déjà mentionné ci-dessus, lui aussi ancien élève du lycée Condorcet, et Henri de Régnier (*EJ* 73-74). Il semble que c'est la première

fois que Proust parle dans une lettre (qui nous est parvenue) de Quillard, Maeterlinck, Henri de Régnier qui ensuite compléteront l'arrière-plan littéraire de la *Recherche*.

A partir de 1892, Proust commence peu à peu à publier ses écrits dans les revues, telles que *Le Banquet*, une édition qu'un groupe d'amis, dont Proust, ont fondé à leur propre compte (mars, avril, mai 1892), *Littérature et Critique*, *Gratis-Journal* (juillet 1893), *Le Gaulois* (mai 1894) etc. Sa position envers la littérature, et particulièrement, envers le décadentisme, se précise, ses jugements s'approfondissent. Cela se laisse voir, en particulier, d'après ce qu'il écrit sur Robert de Montesquiou.

1.2.5. Contre la Décadence, mais pour Montesquiou

C'est en 1893, le 13 avril, chez Madeleine Lemaire, que Proust fait connaissance de Montesquiou. Le premier recueil de poèmes de celui-ci, *Les Chauves-souris*, a paru en 1892, le suivant, *Le Chef des odeurs suaves*, va être publié en 1894. Vers la même époque Proust, fasciné par la poésie de Montesquiou et par sa personnalité, propose à *La Revue blanche* et ensuite à *La Revue de Paris* un article sur lui intitulé *De la simplicité du comte de Montesquiou* (CSB 895; note 1). Cet article ne sera pas accepté, ainsi que les deux suivants, consacrés aux *Perles rouges* (1899), autre recueil poétique du même auteur.

Par rapport à Montesquiou, qui, comme on sait, a servi de modèle à Huysmans pour des Esseintes, héros d'*À Rebours*, et à Edmond Rostand qui l'a caricaturé dans *Chantecler*, et deviendra plus tard le modèle de Charlus, Proust tient, je dirais, deux discours différents dont l'un, précieux, vraiment *décadent*, apparaît surtout dans un grand nombre de lettres adressées à Montesquiou, et l'autre, beaucoup plus précis et sobre, est

construit dans son premier texte critique sur ce poète, intitulé *Le Souverain des choses transitoires*.

Et c'est à Théophile Gautier que Proust retourne encore une fois à propos du décadentisme; mais cette fois, à l'opposé de 1886, il ne se réfère plus au *Capitaine Fracasse*, mais à sa préface des *Fleurs du mal*, un texte fondamental sur la Décadence dans les lettres françaises. Proust maintenant trouve les théories avancées par Gautier « singulièrement surannées » (CSB 406). Il ne s'agit plus du *Gautier décadent dans le bon sens – un byzantin, un artiste paresseux*. Proust soumet à la critique sévère les traits de l'esthétique baudelairienne mis en lumière dans cette préface et rejette décidément les métaphores développées de pourriture, du déclin, du factice, de la dépravation, développées par Gautier: il y voit, de la part de celui-ci, le souci de « créer autour de la réalité géniale de Baudelaire une obscurcissante légende qui ne s'est pas dissipée aujourd'hui encore »; et, ajoute Proust, « M. Robert de Montesquiou est en train d'être victime d'une légende identique » (CSB 407).

On peut considérer cette réflexion de Proust comme une « réhabilitation de Montesquiou », selon l'expression de Marion Schmid qui montre cette « ambiguïté de Proust vis-à-vis du mouvement décadent, la tension déjà mentionnée entre fascination et répulsion » (4). Proust croit maintenant que tout grand écrivain est classique, fût-ce Racine, Baudelaire ou Montesquiou; le décadent, c'est, avant tout, un épigone. Si les décadents, dit Proust, manquent de volonté, Montesquiou au contraire en est doué par excellence; le décadent typique est ignorant, tandis que « M. de Montesquiou est profondément nourri des littératures classiques » (CSB 408). Il semble que Proust rejette le terme, l'étiquette du décadentisme, dont se vantent ses contemporains, les auteurs du

deuxième ordre (d'ailleurs, Proust ne donne pas de noms) sans sacrifier les auteurs tels que Montesquiou qui pourtant aujourd'hui, dans notre perspective, incarne le décadentisme.

Dans le texte suivant, se rapportant au recueil *Perles Rouges* (publié en 1899), intitulé *Robert de Montesquiou à Versailles*, Proust renonce à l'attitude du critique au profit de celle d'un poète. Deux petites pages de cet article sont pleines de citations de Montesquiou, et l'écriture de Proust est plutôt celle d'un morceau de prose poétique que d'une réflexion critique: Proust parle par métaphores pour mettre en relief la force suggestive de la poésie de Montesquiou tout en l'imitant: « ces vers [...] les compagnons inséparables de nos impressions les plus fortes, les hôtes augustes de notre mémoire » (CSB 411).

Dans le troisième petit texte sur le même auteur, *M. de Montesquiou, historien et poète*, Proust peint Montesquiou, d'une part, comme l'égal de Chateaubriand, Lamartine, Goethe, mais de l'autre, confirme sa valeur poétique par l'autorité des poètes contemporains, eux-mêmes appartenant à l'esthétique *fin-de-siècle* (Verlaine étant une icône de la Décadence): « Tout ce qui domine ce temps, de Leconte de Lisle à Verlaine, l'a aimé et distingué » (CSB 412). Ainsi ce n'est pas l'esprit, mais la lettre, c'est-à-dire ce n'est pas le courant esthétique, mais l'étiquette appliquée aux épigones, que renie Proust en parlant de Montesquiou.

Dans la *Recherche* c'est Swann (dont le Narrateur admire le goût) qui défend M. Robert de Montesquiou auprès de M. Verdurin (I: 890; Esquisse LXXI); d'ailleurs, comme on a déjà vu, Swann apprécie l'art décadent en général. Dans une rédaction préalable du début du chapitre I de *Sodome et Gomorrhe* Swann en personne est comparé

à Robert de Montesquiou (III: 1314; Notes). Ainsi du passage du chapitre II du même volume: Swann, tout comme Montesquiou, reste incompris de son entourage (III: 1590; variante a).

I.2.6. Contre l'obscurité mais pour Mallarmé

Ensuite Proust formulera son attitude par rapport au symbolisme dans ses deux textes critiques sur ce sujet, *Contre l'obscurité* paru 15 juillet 1896 dans la *Revue blanche* et *La jeunesse flagornée*, note inachevée rédigée après 1891. C'est Mallarmé qui représente le symbolisme pour Proust, mais dans ses articles critiques celui-ci vise ses disciples, sans parler de leur maître. L'attitude de Proust s'avère compliquée: il voit que l'esthétique nouvelle permet d'explorer plus profondément le cœur humain, mais il se rend compte également que cette approche tend à être trop abstraite, trop « cérébrale ». Si la faute des décadents consistait, selon Proust, en leur « maladie de volonté » et en leur ignorance, les symbolistes, eux, sont coupables d'abuser de clichés (« une certaine rhétorique ambiante »): « les "princesses", les "mélancolies", "accoudées" ou "souriantes", les "béryls" » (CSB: 394). Proust insiste:

Qu'il me soit permis de dire encore du symbolisme, dont en somme il s'agit surtout ici, qu'en prétendant négliger les « accidents de temps et d'espace » pour ne nous montrer que des vérités éternelles, il méconnaît une autre loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou éternel, mais seulement dans des individus. Dans les œuvres comme dans la vie les hommes, pour plus généraux qu'ils soient, doivent être fortement individuels (cf. *La Guerre et la Paix*, *Le Moulin sur la Floss*), et on peut

dire d'eux, comme de chacun de nous, que c'est quand ils sont le plus eux-mêmes qu'ils réalisent le plus largement l'âme universelle.

Les œuvres purement symboliques risquent donc de manquer de vie et par là de profondeur. Si, de plus, au lieu de toucher l'esprit, leurs «princesses» et leurs «chevaliers» proposent un sens imprécis et difficile à sa perspicacité, les poèmes qui devraient être de vivants symboles, ne sont plus que de froides allégories. (CSB: 394; *Contre l'obscurité*)

Mallarmé, comme l'indique Anne Henry (*Théories pour une esthétique* 55-65), a pris la critique de Proust à son compte, bien que son nom n'ait pas été prononcé. Son article *Le mystère dans les lettres* publié dans la même *Revue Blanche* fut sa réponse immédiate à Proust. « Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire », dit Mallarmé en se défendant; pourtant, Proust justement savait lire très bien: « de son groupe Proust entendait le mieux Mallarmé », souligne A. Henry (64), et vraiment, dans la *Recherche* il a proposé une lecture de Mallarmé peu orthodoxe, peut-être, mais bien profonde. *Contre l'obscurité*, comme le démontre A. Henry, « consacre ainsi extérieurement une rupture avec le symbolisme depuis longtemps consommée sur le plan des convictions intérieures. [...] La poétique proustienne ne devra rien à ce mouvement » (65). **La poétique proustienne, vraiment, ne s'appuie pas sur le symbolisme ; mais son écriture sera toujours enracinée dans ce mouvement.**

Dans le roman, en fait, il n'y a pas de critique des symbolistes, ni du symbolisme de la part du Narrateur; Mallarmé n'y figure pas comme personnage, il n'y est pas mentionné de la même manière que Montesquiou, c'est-à-dire, comme une personne réelle; mais, en revanche, sa poésie y est présente, au contraire de celle de Montesquiou.

Avant tout, son nom deux fois sert de terme de comparaison au Narrateur: d'abord, quand il parle des goûts littéraires de Mme d'Arpajon et les autres dames de la haute société:

[...] toutes les femmes si distinguées qui dans leurs ravissantes lettres citent avec tant de savoir et d'à propos Sophocle, Schiller et *l'Imitation*, mais à qui les premières poésies des romantiques causaient cet effroi et cette fatigue inséparables pour ma grand'mère des derniers vers de Stéphane Mallarmé. (II: 782 ; *Guermantes II*, II)

Il s'agit ici de la dimension historique et en même temps psychologique de la réflexion: les lecteurs, même les meilleurs, sont à peine capables d'apprécier la nouvelle poésie et restent renfermés dans les limites de goûts littéraires de leur jeunesse: c'était le cas de Hugo, c'est ainsi avec Mallarmé. Mais, d'une manière indirecte, c'est la dimension littéraire qui est en cause: Mallarmé ici est comparé, par sa valeur littéraire, aux romantiques, et avant tout, à Hugo dont deux vers sont cités sur la même page.

Cet emploi du nom d'un poète contemporain crée la relation de connivence entre le personnage (le Narrateur dans ce cas) et le lecteur dont l'acceptation de cette valeur est sous-entendue.

Encore une fois le nom de Mallarmé est employé en qualité de terme de comparaison dans un contexte quelque peu ironique, en parlant de la duchesse de Guermantes, et de nouveau il s'agit de l'acceptation de la nouvelle poésie.

J'écoutais sa conversation comme une chanson populaire délicieusement et purement française, je comprenais que je l'eusse entendue se moquer de Maeterlinck (qu'elle admirait d'ailleurs, maintenant, par faiblesse d'esprit de femme, sensible à ces modes littéraires dont les rayons viennent

tardivement), comme je comprenais que Mérimée se moquât de Baudelaire, Stendhal de Balzac, Paul-Louis Courier de Victor Hugo, Meilhac de Mallarmé. (III: 543; *Prisonnière*)

Toujours la même relation de connivence: grâce à l'énumération de plusieurs noms d'écrivains dont le dernier est celui de Mallarmé, le Narrateur et le lecteur de la *Recherche* savent pourquoi la duchesse de Guermantes n'accepte pas Maeterlinck. Mais cette fois la série de comparaisons mène à une réflexion sur l'essence et la pureté de la langue: « Je comprenais bien que le moqueur avait une pensée bien restreinte auprès de celui dont il se moquait, mais aussi un vocabulaire plus pur » (III: 543-544).

Cette référence à Mallarmé ajoute, en plus, une dimension linguistique à la dimension historique. Ainsi paradoxalement, pour apprendre toute la richesse du français et puiser à ses couches les plus profondes, l'écrivain doit entendre parler Mme de Guermantes, ou Françoise, bref, ceux, ou celles, qui ne sont pas sensibles au langage de la poésie nouvelle.

Mais Mallarmé est aussi cité dans le roman et non seulement mentionné. Les citations apparaissent dans la lettre que le Narrateur écrit à Albertine ne sachant pas qu'elle est morte (IV: 39; *AD I*); Anne Chevalier, dans ses notes d'*Albertine disparue*, indique que la lettre du Narrateur est, en partie, une reprise littérale de la lettre de Proust à Agostinelli, le jour même de sa mort, ce qui prouve « à quel point Proust s'est servi de faits et d'écrits de sa propre vie pour nourrir son roman » (IV: 1055; note 1).

Dans la lettre du Narrateur il y a un mélange terrible de marchandage et de poésie sublime. L'amour est associé à l'un et à l'autre en même temps. La première citation, absolument exacte, présente le deuxième quatrain du sonnet *Le vierge, le vivace et le bel*

aujourd'hui, et c'est par défi, pour blesser Albertine, que le Narrateur promet de faire graver ces quatre vers qu'elle aime sur le bord du yacht qu'il ne lui offrira pas.

L'interprétation première s'impose: c'est le yacht que représente le cygne resté dans *le transparent glacier*. Mais cet emploi de la citation n'est que la première couche du symbole (puisqu'il s'agit, évidemment, d'un symbole). Car Albertine, qui a été prisonnière tout à l'heure, comme ce cygne mallarméen, a justement, contrairement à ce cygne, *déchiré avec un coup d'aile ivre ce lac dur oublié*, ou, tout simplement, elle est partie. Mais ce *cygne* est vraiment le *signe* compliqué, à plusieurs signifiés, puisque le Narrateur lui-même est pensé comme le cygne mallarméen d'après son attitude prise envers la fuite d'Albertine; en ce sens, les derniers vers du sonnet pourraient lui être appliqués: « Il s'immobilise au songe froid de mépris / Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne ». L'interprétation multiple est possible justement parce que c'est Mallarmé, et probablement le Mallarmé de la dernière période: d'après Paul Bénichou, « la gravité sereine du ton et l'objectivité stricte d'une représentation symbolique dont le sens n'est pas dit » permettent d'attribuer le poème à 1885 (244). D'après l'étude de ce poème, proposée par Bénichou, le thème du sonnet est la relation du Poète avec l'idéal; « il y a donc bien ici symbole, rapprochement métaphorique de deux entités différentes, Cygne et Poète » (Bénichou 245); et si, selon la tradition du symbole littéraire, deux termes de comparaison apparaissent en deux discours successifs, dont le second dévoile la signification du premier, Mallarmé des années 1880

entremêlait figurant et figuré, faisant prévaloir l'évidence de leur similitude sur tout projet de comparaison rhétorique [...] Cette façon d'esquiver le double discours comparatif est un des moyens dont

Mallarmé use pour n’être pas trop clair, la pensée qui est, malgré tout, l’âme du symbole n’étant qu’à demi dite. [...] Le *Cygne* est le premier cas, dans la poésie de Mallarmé, d’un symbole ainsi traité ». (245)

Et c’est cette pluralité fuyante, évasive du symbole qui rend sa profondeur extraordinaire à la citation insérée dans la lettre: les quatre vers mettent en évidence le contraste, sinon la déchirure irréparable, entre la compréhension absolue unissant le Narrateur et Albertine par rapport au sens et à la valeur du poème impliqué, d’une part, et l’impossibilité pour eux de se comprendre, d’autre part, l’un étant immobilisé *au songe froid de mépris*, et l’autre ayant déchiré les entraves *avec un coup d’aile ivre*.

Quant à la deuxième citation présente sur la même page, dans la même lettre, celle-ci, à l’opposé de la première, n’est pas exacte: en citant des deux tercets du sonnet *M’introduire dans ton histoire*, Proust a, d’abord, confondu l’ordre de deux premiers vers du premier tercet, et ensuite, légèrement changé les deux premiers vers du deuxième. L’interprétation première de ces six vers est évidente, même malgré une certaine *obscurité* (le sens de deux quatrains de ce même sonnet est pourtant assez clair): les tercets créent dans le contexte du roman, non dans le poème en soi, l’image d’une automobile, puisqu’il s’agit de la Rolls-Royce que le Narrateur voulait offrir à Albertine. Il est vrai que cette interprétation n’a pas été impliquée par le poète. Il est aussi vrai que *le char vespéral*, selon la tradition poétique, représente tout simplement le soir, le coucher du soleil; mais le char est en même temps un moyen de transport, avec les roues et même les moyeux. Ainsi, la métaphore créée par Mallarmé, est basée sur la métaphore traditionnelle, dont le sens propre dans la lettre du Narrateur est réinvesti par son emploi

à l'endroit de la Rolls-Royce. Cette métaphore est, donc, remotivée, ce qui redouble sa force expressive: la même figure désigne le coucher du soleil, mais aussi une auto.

Cependant, il faut le répéter, c'est seulement la première couche de l'implication de cette citation. Pour l'interpréter d'une manière plus complète, il faut revenir au poème entier qui, selon le contexte, est bien connu d'Albertine comme du Narrateur; d'ailleurs, celui-ci explique les deux tercets à celle-là en soulignant leur obscurité: « ces autres vers du même poète, que vous disiez ne pas pouvoir comprendre » (IV: 39; *AD I*).

Dans les quatrains du sonnet il s'agit, somme toute, d'un amoureux trop timide et d'une amante trop sévère, « glaciale », qui ne lui permet pas de *s'introduire dans son histoire*. Il est à noter que le *glacier* du sonnet précédent, celui qui retenait le cygne emprisonné, réapparaît dans le deuxième, maintenant au pluriel: ce sont les *glaciers* de l'indifférence féminine auxquels il n'est pas permis d'attenter au *je* lyrique du poème.

On peut déduire du contexte de la lettre que le sens des quatrains est clair pour Albertine; ce sont les tercets qui lui posent problème. Selon Bénichou (je m'appuierai entièrement sur son interprétation), ces tercets

décrivent un spectacle de feu dans le ciel, avec un grande luxe de métaphores, sans dire de quoi il s'agit; nous savons seulement, dès le début, que ce spectacle est pour le poète une occasion de joie. [...] la joie dont il l'informe [à savoir, la dame destinatrice du sonnet] est une revanche du triste régime qu'elle lui impose [...] ce que le poète voit remplace ce que la dame lui a refusé. (254)

Donc, le triste régime signifie ici la fuite d'Albertine; la joie du poète devient dans le contexte du roman non seulement la joie de quelqu'un devant la beauté de la

nature, mais aussi la joie vengeresse du Narrateur devant le spectacle d'une auto luxueuse qui a été destinée à une amante infidèle.

Dans les deux cas le jeu de significations est possible grâce à la spécificité des métaphores mallarméennes. L'interprétation s'étend en impliquant toute la gamme de sentiments, de l'ironie, même de raillerie, jusqu'à la vengeance et jusqu'au tragique (Albertine est morte). Comme on voit, *l'obscurité* n'empêche pas nécessairement *de réaliser l'universel ou éternel dans des individus; un sens imprécis* n'empêche pas la *profondeur*. Ainsi, dans son roman Proust a trouvé les moyens de conférer une force suggestive et poétique au texte prosaïque grâce aux vers les plus obscurs de Stéphane Mallarmé.

Il est évident que l'écrivain ne renonce pas, jusqu'à la fin, à son expérience décadentiste et symboliste. La note faite par sa main dans *le Temps retrouvé* le confirme: « Allusion au premier livre de l'auteur, *Les Plaisirs et les Jours* ». Cette note se rapporte à la phrase suivante: « J'avais de la facilité, jeune, et Bergotte avait trouvé mes pages de collégien "parfaites" » (IV: 618). En effet, en 1896 paraît, chez Calmann-Lévy, le premier livre publié par Proust, *Les Plaisirs et les jours*. Les textes que Proust y a réunis comportent plusieurs éléments annonçant son roman; en même temps c'est son apprentissage décadentiste et symboliste qui se laisse voir tout le long de ce recueil. Je m'arrêterai sur l'étude de ce livre plus tard, surtout dans le chapitre sur le poème en prose. Notons pourtant tout de suite la courte préface d'Anatole France précédant ce volume: sans coller d'étiquettes, le maître y suggère un mode de lecture dit *décadentiste*, dicté par les mots-clés de cette esthétique et par les thèmes et les images, typiques de la poésie décadentiste, qui se cachent derrière ces mots-clés devenus clichés de l'époque. Il

suffit de citer, de cette préface, « des sourires lassés », « des attitudes de fatigue qui ne sont ni sans beauté ni sans noblesse », « la splendeur désolée du soleil couchant », « une atmosphère de serre chaude », « étrange et maladive beauté », et le nom de Pétrone (*JS* : 3-4). Les images de la fatigue, de la maladie, du couchant, ainsi que le nom de Pétrone, renvoient au texte déjà mentionné de Gautier sur Baudelaire, et les serres chaudes à Maeterlinck, dont le recueil poétique de ce titre était paru en 1889.

J'arrêterai ici ce survol de l'apprentissage décadent et symboliste de Proust: en 1896, après avoir publié *les Plaisirs et les jours* il n'est plus apprenti; il commence à écrire la première version du roman (intitulée aujourd'hui *Jean Santeuil*) qu'il ne finira pas, il est vrai, mais, tout de même, cette étape signifie que le jeune écrivain s'est approché déjà de la forme qui sera la sienne. D'autre part, les temps ont changé. D'après Michel Décaudin, être symboliste au seuil de l'année 1895,

c'est tout d'abord le sentiment d'appartenir à une communauté triomphante. [...] On a le sentiment que *l'école nouvelle* s'est maintenant imposée et qu'elle porte la vérité; il n'est plus besoin de lutter contre les parnassiens; on reconnaît au contraire les mérites de ces représentants d'une esthétique révolue; quant aux poètes romans, on les considère plus en amis avec qui il est possible de discuter de diverses questions qu'en adversaires. (17)

La quête esthétique de Proust devait donc nécessairement aller dans une autre direction. A partir de ce moment, il restera, même par sa pensée et par sentiment, hors de tout groupe littéraire, hors de tout courant ou mouvement. Il ne dira plus « nous » (*nous avons d'autres façons d'entendre l'Art...*), il choisira lui-même ses jalons et sera seul à

s'y tenir. Cependant, bien que l'esthétique symboliste et décadente tombe en désuétude assez vite, Proust ne la rejettera pas. Ainsi en avril 1913 il écrira avec tristesse dans une lettre à Antoine Bibesco: « [...] avec instabilité du goût actuel, en voyant les "jeunes" traiter déjà avec tant de mépris Maeterlinck et Régnier, si jamais on doit me trouver un peu de talent, il vaut mieux que ce soit le plus tard possible (*Corr.* XII: 123). Il est peiné de ce que le public semble avoir perdu l'intérêt pour la littérature qu'il apprécie tant et qui a nourri son œuvre.

Les réflexions sur le symbolisme et le décadentisme de la fin des années 1880 et du début de 1890, et même les impressions préalables, tirées des lectures et des écrits de 1886 et de 1887, serviront de base de réécriture par la suite; maintes réflexions, observations et même épisodes de la *Recherche* en résultent.

Chapitre 2 : Le dialogue des textes et des genres

2.1. Intertextualité du roman proustien

Mon objectif étant, donc, de découvrir la composante *fin-de-siècle* de l'œuvre proustienne, il s'agit, évidemment, de relever la multitude de textes antérieurs, précisément de la production littéraire *fin-de-siècle*, qui est, d'une manière ou d'autre, présente dans le roman, ou qui y est reflétée.

La présence de ces œuvres dans le roman proustien, telle la pièce de Maeterlinck ou les poèmes de Mallarmé, atteste de liens intertextuels de la *Recherche* avec l'esthétique de ses contemporains et de ses prédécesseurs immédiats. D'autre part, la densité de liens intertextuels est elle-même un trait important de l'esthétique du tournant de siècle. Ainsi d'après Jean de Palacio,

Par une sorte de cercle vicieux ou de parasitisme littéraire, par goût de ne se nourrir que de sa propre substance, la Décadence tend à travailler éternellement sur la même écriture. Il serait tout à fait inadéquat de parler de «plagiat», [...]. Il s'agirait plutôt d'une écriture d'appropriation, presque d'une écriture cannibalique, impliquant un ressassement, une prolifération et une ingestion qui disent assez leur nature pathologique. Non seulement un livre se trouve contenu dans un autre, mais une écriture étrangère y fait surface, affleure, s'insère dans une autre écriture, littéralement démarquée, transplantée au vu et au su du lecteur, avec un royal dédain des guillemets et de la référence ! (*Figures* deuxième série 196)

2.1.1. La définition de l'intertextualité adoptée dans mon étude

La *Recherche* a hérité de l'esthétique décadentiste cette interaction avec les oeuvres antérieures. A cause du nombre considérable et de la diversité des liens unissant l'œuvre proustienne avec des textes antérieurs, il est facile de comprendre pourquoi la *Recherche* a incité si souvent les études intertextuelles. Pour ne citer que les fondateurs de la notion de l'intertexte dans la critique littéraire, évoquons, par exemple, le livre de Julia Kristeva *Le temps sensible* (surtout les pages 20-36), et *Palimpsestes* de Gérard Genette, dont maintes pages sont consacrées à la *Recherche*. J'adopterai le paradigme terminologique établi dans *Palimpsestes* où Genette propose de distinguer « la coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre » (8), ce qu'il appelle *intertextualité*, et la transformation ou l'imitation d'un texte antérieur par un autre texte ce qui est défini par lui comme *hypertextualité* (13). Je considérerai, suivant Genette, la *citation*, le *plagiat* et *l'allusion* comme formes de l'intertextualité, et la *parodie* et le *pastiche* comme formes de l'hypertextualité.

J'inclurai, en plus, la *référence* dans la typologie des pratiques intertextuelles, en suivant alors Annick Bouillaguet:

La citation a été définie comme un emprunt littéral et explicite. [...] Qu'il soit à la fois explicite et non littéral, on l'appellera référence. Non littéral comme cette dernière et non explicite comme le plagiat il devient allusion. [...] La référence se distingue de l'allusion par son caractère explicite. [...] Au sens le plus large, on pourra faire entrer dans cette rubrique toute référence à une inscription de l'oeuvre dans une époque, un genre, une tradition, dès lors qu'ils y sont mentionnés comme tels [...]. (*Jeu intertextuel* 81-82)

2.1.2. Jeux avec les notions intertextuelles dans la *Recherche*

Puisque ma tâche est d'étudier les moyens d'insertion de catégories tels que genres littéraires et leurs éléments intrinsèques dans l'écriture proustienne, il semble nécessaire, dès le début, de considérer quelques traits spécifiques des procédés intertextuels employés dans le roman. Je montrerai aussi que dans l'écriture proustienne le recours aux emprunts intertextuels va de pair avec la réflexion sur la nature de ces emprunts.

2.1.2.1. Citation

La pratique citationnelle de Proust a été analysée par Annick Bouillaguet qui répond aux questions suivantes: qui cite dans le roman? quelles sont les sources des citations? quelle est la manière de les insérer? (*Jeu intertextuel* 19-73); Bouillaguet montre que l'œuvre de Proust est « multicationnelle » (*Jeu intertextuel* 34). Pourtant, ce que je voudrais mettre en relief ici c'est que non seulement la citation est souvent insérée dans le discours des autres personnages et du Narrateur (par exemple, les vers cités plus haut), mais elle devient aussi l'objet de la réflexion de celui-ci: il la nomme, il la met en lumière comme telle, il la met en abyme (comme c'est le cas dans l'anecdote sur les citations grecques citée ci-dessous), il analyse les citations d'autrui.

Cela ne concerne pas seulement la citation, mais aussi d'autres termes intertextuels. Le Narrateur, en général, pense l'homme selon les catégories littéraires, d'où l'abondance de termes proprement littéraires parsemés tout au long du roman. En ce qui concerne la citation, le plagiat et l'allusion, on dirait que l'auteur lui-même suggère le vocabulaire intertextuel à ses critiques futurs.

Ainsi pour la *citation*; le Narrateur indique explicitement ce procédé conversationnel de Norpois: « Après avoir jeté cette citation, M. de Norpois s'arrêta pour nous regarder et juger de l'effet qu'elle avait produit sur nous... » (I: 453, *JFF I*); de la duchesse de Guermantes: « ... la duchesse allait chercher (fort rarement car elle détestait le pédantisme) quelque citation de Victor Hugo ou de Lamartine ... » (II: 506, *Guermantes I*); du duc de Guermantes, mis en relief par les guillemets: « ...le duc avait un petit carnet rempli de « citations » et qu'il relisait avant les grands dîners... » (II: 534, *Guermantes I*); même du jeune valet de pied de la grand-mère qui lisait des vers « par admiration pour les poètes qui les avaient composés, mais aussi afin, pendant l'autre partie de son temps, d'émailler de citations les lettres qu'il écrivait à ses amis de village » (II: 618, *Guermantes II*, I); même une anecdote sur les citations est présente dans le roman, racontée par le Narrateur qui l'avait apprise d'un « philosophe norvégien » qui, à son tour, l'avait entendue de M. Boutroux (une personne réelle) à qui, enfin, l'avait racontée Bergson; mais l'emboîtement est encore plus profond, parce que Bergson ne rend que l'histoire rapportée par « un de ses collègues »:

«Bien entendu, aurait dit M. Bergson à M. Boutroux, à en croire le philosophe norvégien, les hypnotiques pris de temps en temps, à doses modérées, n'ont pas d'influence sur cette solide mémoire de notre vie de tous les jours, si bien installée en nous. Mais il est d'autres mémoires, plus hautes, plus instables aussi. Un de mes collègues fait un cours d'histoire ancienne. Il m'a dit que si, la veille, il avait pris un cachet pour dormir, il avait de la peine, pendant son cours, à retrouver les citations grecques dont il avait besoin. Le docteur qui lui avait recommandé ces cachets lui assura

qu'ils étaient sans influence sur la mémoire. "C'est peut-être que vous n'avez pas à faire de citations grecques", lui avait répondu l'historien, non sans un orgueil moqueur.» (III: 373, *SG II*, III)

Ce jeu de citations est renforcé par la ponctuation: ainsi l'anecdote sur les citations grecques est mise entre guillemets et présente elle-même une citation, insérée par le philosophe norvégien dans l'entretien avec le Narrateur. Il cite des paroles de M. Boutroux, qui, à son tour, cite, aussi, entre les guillemets, les mots exacts de l'historien.

Il faut aussi, peut-être, ajouter, que, sauf le dernier exemple, toute citation définie comme telle par le Narrateur est attribuée aux personnages dans les buts satiriques et leur sert d'outil de tricherie et de snobisme; l'exception de cette règle est Mme de Sévigné citée plusieurs fois par la grand-mère qui ainsi s'appuie sur l'autorité morale de son auteur préféré. Une autre exception, liée à la précédente, est la mère du Narrateur, qui cite sa mère défunte qui aurait cité Mme de Sévigné, comme c'est le cas dans la *Prisonnière*:

Parmi les causes qui faisaient que maman m'envoyait tous les jours une lettre, et une lettre d'où n'était jamais absente quelque citation de Mme de Sévigné, il y avait le souvenir de ma grand'mère. Maman m'écrivait: «Mme Sazerat nous a donné un de ces petits déjeuners dont elle a le secret et qui, comme eût dit ta pauvre grand'mère, en citant Mme de Sévigné, nous enlèvent à la solitude sans nous apporter la société.» Dans mes premières réponses, j'eus la bêtise d'écrire à maman: « A ces citations, ta mère te reconnaîtrait tout de suite. » Ce qui me valut, trois jours après, ce mot: « Mon pauvre fils, si c'était pour me parler de ma mère, tu invoques bien mal à propos Mme de Sévigné. Elle t'aurait répondu comme elle fit à

Mme de Grignan: « Elle ne vous était donc rien ? Je vous croyais parents.»

(III: 526-527)

Ce qui m'intéresse en premier lieu, c'est la citation littéraire (puisqu'il s'agit, avant tout, de relever les rapports du roman proustien à une certaine esthétique, celle de *fin-de-siècle*). Je laisse de côté, donc, les cas où les personnages citent d'autres personnages, bien que ce mode d'emploi atteste une fois de plus de l'élément autoréférentiel présent dans la *Recherche*. Ainsi Annick Bouillaguet note la présence du verbe « citer » dans le roman et caractérise son emploi:

Rien de surprenant à ce que le verbe "citer" (plus que le substantif "citation") soit fréquemment employé dans le texte, qu'il soit le fait du scripteur, du narrateur ou des personnages, même les plus épisodiques et dans les circonstances les plus anodines. Ainsi, Mme Cottard: "vous a-t-on dit que l'hôtel particulier que vient d'acheter Mme Verdurin sera éclairé à l'électricité ? Je ne le tiens pas de ma petite police particulière, mais d'une autre source:c'est l'électricien lui-même, Mildé, qui me l'a dit. Vous voyez que je cite mes auteurs !" (I: 596). (*Jeu intertextuel* 38)

2.1.2.2. Plagiat

Le terme *plagiat* ne trouve sa place dans la *Recherche* qu'avec la connotation négative, liée à son sens juridique, bien que gardant des rapports certains à la pratique intertextuelle. Ce terme apparaît dans le langage du Narrateur, employé dans le sens métaphorique: « Le plagiat humain auquel il est le plus difficile d'échapper, pour les individus (et même pour les peuples qui persévèrent dans leurs fautes et vont les

aggravant), c'est le plagiat de soi-même... » (IV: 19; *AD I*). Le plagiat ici signifie le manque d'originalité, la répétition ou l'imitation qui a lieu dans le comportement humain comme dans la littérature. La vie des individus et même des peuples égale ainsi la création des textes. Pourtant, cette généralisation dans le roman sert de conclusion à un exemple concret du *plagiat de soi-même*: le Narrateur a écrit à Albertine une lettre pareille à celles qu'il avait écrites à Gilberte.

Ce type de *plagiat de soi-même*, aussi cynique qu'il soit, employé par le Narrateur dans ce cas-là, s'avère, sur le plan de l'écriture, un procédé littéraire bien répandu auquel recourt presque tout écrivain, et Proust, en particulier, en use constamment: c'est la pratique d'autocitation, d'autoréférence, d'autoallusion.

Mais parfois le mot *plagiat* est employé aussi dans son sens plus restreint, désignant la pratique conversationnelle, faussement attribuée à un personnage par les autres dans le salon des Verdurin:

Malheureusement pour Saniette, quand ces «à peu près» n'étaient pas de lui et d'habitude inconnus au petit noyau, il les débitait si timidement que malgré le rire dont il les faisait suivre pour signaler leur caractère humoristique, personne ne les comprenait. Et si au contraire le mot était de lui, comme il l'avait généralement trouvé en causant avec un des fidèles, celui-ci l'avait répété en se l'appropriant, le mot était alors connu, mais non comme étant de Saniette. Aussi quand il glissait un de ceux-là on le reconnaissait, mais, parce qu'il en était l'auteur, on l'accusait de plagiat. (III: 328; *SG II*, II)

L'emprunt du bon mot de Saniette par quelqu'un des *fidèles* reste littéral, mais perd son caractère explicite, donc, il est devenu plagiat, bien que cela se passe dans une conversation et non dans un texte écrit; le bavardage de salon s'avère, de même, équivalent du texte écrit.

Mais le terme *plagiat* n'apparaît jamais dans le langage du Narrateur là où il s'agit d'un vrai emprunt inavoué de sa part, comme, par exemple, dans *Combray* où toute une phrase de Thierry, auteur préféré de Proust adolescent, est citée presque littéralement, entre guillemets, dans les paroles du Narrateur sans référence à son auteur (I: 61; *Swann*, I, II).

2.1.2.3. Allusion

En revanche, le terme *allusion* apparaît souvent dans le roman sans connotation proprement littéraire, dans sa signification première: « Manière d'éveiller l'idée d'une personne ou d'une chose sans en faire expressément mention; parole, écrit utilisant ce procédé » (*Le Petit Robert*). C'est que dans l'univers de la *Recherche* tout se passe à travers le sous-entendu, l'à-peu-près, la suggestion, l'allusion. Pourtant, étant donné que ce terme ne devient intertextuel que dans le cas où ce qui est éveillé appartient au domaine des *textes*, à savoir de la littérature ou de l'art, on constate l'abondance d'emploi du mot allusion dans le roman dans le sens justement *intertextuel*.

Ainsi parfois le mot *allusion* désigne dans le texte une vraie allusion au sens strict du terme adopté par nous; je n'en ai relevé que trois occurrences. Pourtant, quand ce terme apparaît dans sa signification *intertextuelle*, on est frappé de la justesse de son

emploi. C'est toujours le Narrateur qui l'applique aux emprunts des autres personnages du roman, par exemple, de Mme Cottard:

Mme Cottard [...] ne laissa-t-elle pas échapper le mot de salade que venait de prononcer Mme Verdurin.

– Ce n'est pas de la salade japonaise? dit-elle [...].

Et ravie et confuse de l'à-propos et de la hardiesse qu'il y avait à faire ainsi une allusion discrète, mais claire, à la nouvelle et retentissante pièce de Dumas, elle éclata d'un rire charmant d'ingénue [...]. «Qui est cette dame? elle a de l'esprit», dit Forcheville. (I: 251-252; *Swann*, II)

Ici le Narrateur trouve un mot exact, du point de vue de la critique littéraire d'aujourd'hui, pour qualifier l'emprunt: Mme Cottard fait une allusion justement dans le sens intertextuel (*discrète, mais claire*: emprunt conscient, mais non explicite et non littéral) puisque c'est Alexandre Dumas fils qui a contribué à faire connaître cette salade en 1887 en introduisant sa recette dans sa comédie *Francillon*, au Théâtre-Français (I: 1215; note 1). A cette époque, tout interlocuteur cultivé mondain devait comprendre cette allusion.

De même dans les paroles de Jupien qui emploie une vraie allusion, à savoir un emprunt non littéral et non explicite, au titre du livre traduit par le Narrateur:

« Vous parlez de bien des contes des *Mille et une Nuits*, me dit-il. Mais j'en connais un qui n'est pas sans rapport avec le titre d'un livre que je crois avoir aperçu chez le baron (il faisait allusion à une traduction de *Sésame et les Lys*, de Ruskin, que j'avais envoyée à M. de Charlus). Si jamais vous étiez curieux, un soir, de voir, je ne dis pas quarante, mais une

dizaine de voleurs, vous n'avez qu'à venir ici; pour savoir si je suis là vous n'avez qu'à regarder là-haut, je laisse ma petite fenêtre ouverte et éclairée, cela veut dire que je suis venu, qu'on peut entrer; c'est mon Sésame à moi. Je dis seulement Sésame. Car pour les Lys, si c'est eux que vous voulez, je vous conseille d'aller les chercher ailleurs. » (IV: 411; *TR*)

Dans l'extrait suivant il s'agit aussi d'une allusion de Saint-Loup:

Pour me faire comprendre certaines oppositions d'ombre et de lumière qui avaient été « l'enchantement de sa matinée », il me citait certains tableaux que nous aimions l'un et l'autre et ne craignait pas de faire allusion à une page de Romain Rolland, voire de Nietzsche [...]. (IV: 333-334; *TR*)

Dans les trois cas, Mme Cottard comme Jupien et Saint-Loup, c'est un personnage qui fait allusion à un texte antérieur (à la pièce de Dumas fils, à la traduction du Narrateur, en fait, de Proust lui-même, à Romain Roland et Nietzsche), mais c'est le Narrateur qui relève l'allusion et la définit comme telle; ce dernier aussi donne une référence exacte, c'est-à-dire rend l'emprunt explicite.

2.1.2.4. Référence dite allusion

Mais, en outre, le mot *allusion* dans le roman est associé constamment au type d'emprunt défini ci-dessus comme *référence*.¹ Le rôle de la référence est d'une grande importance, puisque dans l'univers du roman il est plus facile, pour les personnages et pour le Narrateur lui-même, d'exprimer ou de formuler quoi que ce soit à l'aide d'un

¹ Cela explique, probablement, pourquoi Genette, créateur de la nomenclature intertextuelle, n'a pas mis la référence parmi d'autres types d'emprunts: il devait suivre en ceci le héros proustien.

texte auquel on se réfère que de le dire ou penser explicitement, sans appui sur les paroles d'autrui.

Il est vrai que le terme *référence* dans son sens littéraire et théorique est absolument étranger au Narrateur. En revanche, le terme *allusion* prend parfois un sens proche de celui de *référence*; ainsi selon le Narrateur, Swann dans le passage suivant dégage dans une peinture, précisément dans «cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine» (I: 219; *Swann II*) une ressemblance avec Odette de Crécy. Ainsi l'obsession de Swann pour la femme qu'il aime s'exprime à travers une *référence* (il se réfère à une œuvre d'art). D'ailleurs, à la même occasion, le Narrateur note que Swann aimait, en général, établir les parallèles entre les visages de ses connaissances et les peintures de Rizzo, Ghirlandajo, Tintoret. Cela étant, si l'on demeure dans le paradigme accepté ci-dessus, on qualifiera les mentions de tous ces peintres et peintures de *références* et non d'*allusions*, les deux types d'emprunt étant non littéraux, dont la *référence* étant explicite (Swann se réfère au nom de l'auteur et même à l'œuvre) et l'*allusion* implicite; pourtant, en interprétant l'attitude de Swann, le Narrateur recourt au terme *allusion*:

Peut-être ayant toujours gardé un remords d'avoir borné sa vie aux relations mondaines, à la conversation, croyait-il trouver une sorte d'indulgent pardon à lui accordé par les grands artistes, dans ce fait qu'ils avaient eux aussi considéré avec plaisir, fait entrer dans leur œuvre, de tels visages qui donnent à celle-ci un singulier certificat de réalité et de vie, une saveur moderne; peut-être aussi s'était-il tellement laissé gagner par la frivolité des gens du monde qu'il éprouvait le besoin de trouver dans une

œuvre ancienne ces allusions anticipées et rajeunissantes à des noms propres d'aujourd'hui. (I: 219-220; *Swann II*)

Il s'agit ici, au fond, de la part de Swann, du décodage moderne de l'œuvre ancienne, comme si les grands maîtres, pour Swann seul, faisaient vraiment *allusion* au visage d'Odette. On dirait que cette idée semble un vrai sacrilège aux yeux du Narrateur (« s'était-il tellement laissé gagner par la frivolité des gens du monde ... »); cependant, pour le lecteur de Proust c'est justement un lien intertextuel établi entre les œuvres de deux époques, puisque, selon Michael Riffaterre, toute perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie, présente un *intertexte* (*Production*, 9; « L'explication des faits littéraires »).

Encore un exemple d'emploi du mot *allusion* (dans le sens d'une *référence* à une époque), associé à une *référence* (cette fois-ci aux musiciens), dans *Un amour de Swann*: « Le pianiste ayant terminé le morceau de Liszt et ayant commencé un prélude de Chopin, Mme de Cambremer lança à Mme de Franquetot un sourire attendri de satisfaction compétente et d'allusion au passé » (I: 326).

L'œuvre d'art ici, juste comme dans l'extrait précédent, est sujet d'une référence; seulement dans ce cas la référence n'est pas *anticipée*: elle se rapporte au passé, à l'époque de Chopin et de Liszt, et aux musiciens eux-mêmes.

Telles sont aussi les allusions que croit percevoir le Narrateur admirant le carrosse d'Odette dans les dernières pages de *Noms de Pays: le Nom*, « 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 » (I: 411).

La référence à l'esthétique des temps révolus est fondée sur la forme du carrosse, mais, en plus, la victoria elle-même est « emportée par le vol de deux chevaux ardents, minces et contournés comme on en voit dans les dessins de Constantin Guys » (la référence à une œuvre d'art, précisément aux dessins de Constantin Guys, est présente dans la même phrase que le mot *allusion*); et la référence aux arts plastiques est, en plus, suivie d'une allusion littéraire, justement à Balzac: « un énorme cocher fourré comme un cosaque, à côté d'un petit groom rappelant le "tigre" de "feu Baudenord" » (I: 411).

Il peut aussi y avoir un cas compliqué, dans lequel le mot *allusion* est accompagné d'une référence dédoublée, ou, autrement dit, une référence *en abyme*: en écoutant le récit de Swann, le Narrateur, par analogie, se réfère mentalement à Racine qui, à son tour, devant le roi se réfère à Scarron; l'anecdote sur Racine se référant à Scarron aide le Narrateur à comprendre la raison d' «une grande mauvaise humeur» de Swann:

« [...] Pour les gens nerveux il faudrait toujours qu'ils aimassent comme disent les gens du peuple, "au-dessous d'eux" afin qu'une question d'intérêt mît la femme qu'ils aiment à leur discrétion.» A ce moment Swann s'aperçut de l'application que je pouvais faire de cette maxime à lui et à Odette. Et comme même chez les êtres supérieurs, au moment où ils semblent planer avec vous au-dessus de la vie, l'amour-propre reste mesquin, il fut pris d'une grande mauvaise humeur contre moi. [...] Quand Racine [...] fit allusion à Scarron devant Louis XIV, le plus puissant roi du monde ne dit rien le soir même au poète. Et c'est le lendemain que celui-ci tomba en disgrâce. (I: 553 ; *JFF*, I)

Encore une référence emboîtée, définie, d'ailleurs, encore une fois comme allusion par le Narrateur, apparaît dans l'observation de celui-ci concernant les mots de Charlus dans *Sodome et Gomorrhe*; Charlus se réfère à Balzac qui se réfère à Hugo (*Tristesse d'Olympio*): « Au mot tiré du grec [« que sais-je » de Socrate] dont M. de Charlus, parlant de Balzac, avait fait suivre l'allusion à la *Tristesse d'Olympio* dans *Splendeurs et Misères*, Ski, Brichot et Cottard s'étaient regardés avec un sourire peut-être moins ironique qu'empreint de la satisfaction [...] » (III: 440; *SG II*, III).

Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* c'est M. Nissim Bernard qui fait une référence qualifiée d'allusion par le Narrateur; ce qu'il faut noter dans ce cas-là, c'est que non seulement l'allusion / référence est, probablement, involontaire, mais il est même possible qu'elle passe inaperçue pour le locuteur qui n'avait peut-être aucune intention de se référer au poète allemand Chamisso. En fait, le texte de Proust reste incertain: c'est, probablement, une *fausse* allusion, et alors, en réalité, il s'agit d'un jeu de mot inventé par le Narrateur, d'un calembour justement, où le mot Schlemihl rappelle au Narrateur le roman de Chamisso, tandis que pour le juif peu assimilé tel que M. Nissim Bernard (et même pour Bloch) c'est tout simplement un sobriquet juif qui s'applique aux gens maladroits, balourds:

[...] la cadette [sœur de Bloch] demanda à son frère [...]: «Est-ce un coco vraiment étonnant, ce Bergotte. Est-il de la catégorie des grands bonshommes, des cocos comme Villiers ou Catulle.» «Je l'ai rencontré à plusieurs générales, dit M. Nissim Bernard. Il est gauche, c'est une espèce de Schlemihl.» Cette allusion au comte de Chamisso n'avait rien de bien grave, mais l'épithète de Schlemihl faisait partie de ce dialecte mi-

allemand, mi-juif, dont l'emploi ravissait M. Bloch dans l'intimité, mais qu'il trouvait vulgaire et déplacé devant des étrangers. Aussi jeta-t-il un regard sévère sur son oncle. (II: 132; *JFF II*)

Au cas où le locuteur ne connaîtrait pas *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* de Chamisso, ce n'est que grâce à la référence littéraire du Narrateur que le calambour est actualisé. Mais une autre interprétation de ce passage est possible également: dans ce cas-là, non seulement le Narrateur, mais aussi les autres participants de la conversation, c'est-à-dire M. Nissim Bernard et Bloch, se souviennent de l'œuvre de Chamisso ainsi que de l'étymologie du nom Schlemihl, et alors c'est seulement la connotation juive de ce nom qui agace Bloch et amuse le Narrateur.

2.1.3. Réseau intertextuel: spécificité

2.1.3.1. Introspection intertextuelle

Une telle richesse et diversité de procédés intertextuels apparaissant dans le texte et souvent définis comme tels par le Narrateur témoigne, tout d'abord, de la densité de liens intertextuels dans la *Recherche*; mais, plus important encore, il s'agit de l'intertextualité qui s'observe, d'une intertextualité consciencieuse et intentionnée. Plusieurs, sinon tous les personnages du roman citent, font des allusions, des références, parfois aussi du plagiat; mais c'est le Narrateur qui relève dans leurs énoncés et les siens propres des citations, du plagiat, des allusions, des références. Cette attitude du Narrateur l'oppose à celle de tous les autres personnages. Etant donné que le Narrateur est toujours le sujet parlant, «un monsieur qui raconte et qui dit: Je» dans le roman, je qualifierai son attitude d'*introspection intertextuelle*. Par introspection intertextuelle j'entends une fonction spécifique du Narrateur : il existe, entre l'auteur et le lecteur, une instance, et ce

rôle est attribué au Narrateur justement, qui, d'une part, est personnage essentiel du texte présent, et d'autre part, fait le premier décodage du même texte, dans la perspective intertextuelle, en observant ainsi, au fur et à mesure du développement narratif, le processus de l'écriture. C'est presque comme si l'écriture s'observait elle-même. Non seulement c'est le Narrateur qui fait les emprunts intertextuels; mais c'est toujours lui qui les reconnaît dans le langage des autres et les munit de son commentaire.

Pour en fournir une comparaison avec d'autres œuvres de la période antérieure, dans *À rebours* de Joris Karl Huysmans (1884), le roman fondateur du décadentisme français, les emprunts intertextuels sont aussi présents avec abondance: on y trouve un grand nombre de citations, allusions et références aux œuvres littéraires, aux genres, aux époques; d'autre part, les réflexions sur les auteurs et sur les textes sont parsemées tout au long du texte. Cependant, dans le vocabulaire du roman, riche en termes littéraires, tels que *rime*, *poème*, *prose*, *métaphore* etc., il est impossible de relever les termes *citation*, *référence*, ou *allusion*.

De même, dans *Sixtine* de Remy de Gourmont (1890), le roman *symboliste* type, le mot *allusion* est présent, il est vrai, mais seulement dans un sens dénudé de toute connotation littéraire. Et pourtant, dans *Sixtine* il s'agit de la littérature; presque tous les personnages sont des hommes de lettres, qui développent un discours incessant sur la littérature, et, somme toute, ce roman, à partir de son titre, est rempli de citations, allusions et références littéraires et artistiques.

Mais c'est justement dans la *Recherche*, le roman d'écriture, que la création littéraire est liée dès le début à l'introspection intertextuelle du héros.

L'introspection intertextuelle du Narrateur peut être considérée comme partie d'un phénomène beaucoup plus compliqué et plus général typique de cette époque: au tournant du siècle, la littérature européenne commence à prendre conscience d'elle-même. Cela se fait sentir, en particulier, en ce que, dans le discours sur la littérature, la perception de la forme comme partie du contenu se substitue à l'opposition forme / contenu. Ainsi Richard Schryock analyse trois romans symbolistes et en dégage le procédé d'autoréférentialité comme caractéristique justement de ce type de « texte-limite du discours décadent-symboliste » (75). Jean-Philippe Jaccard, dans l'article intitulé *De l'Autoréférentialité ou Comment la littérature a échappé au silence*, affirme que « cette nouvelle conscience de la forme est d'une importance capitale, dans la mesure où elle ouvre sur une des leçons essentielles de la Modernité » (117).

D'après Jaccard, dans les œuvres du début du XX^e siècle, « il y a d'abord un *signifié premier* (dont la perception est *immédiate*), qui peut être multiple: ce sera l'histoire racontée, la réalité représentée (dans les descriptions), le sentiment évoqué, etc. C'est ce signifié qui entraîne le type d'analyse qui a été longtemps privilégié par la critique, et c'est à ce signifié qu'est liée la réception de l'œuvre par le lecteur « ordinaire ». [...] . Mais il y a également un *signifié second*, dont l'objet est *toujours* la littérature elle-même ("L'art ne reçoit de loi que de lui-même"; "L'art n'exprime jamais autre chose que lui-même", disait Oscar Wilde). Qu'il y ait volonté ou non de l'auteur, ce signifié est toujours présent. Si la mise en abyme est certainement le cas le plus évident, ce n'est certainement pas le seul: les rapports intertextuels, les tropes et tous les procédés participent de ce jeu de miroirs, ou de discours de la littérature sur elle-même. » (117).

Ainsi l'introspection intertextuelle propre au Narrateur s'avère une étape importante dans le développement de l'autoréférentialité au sein de la littérature *fin-de-siècle*. Ici comme ailleurs, l'apport de Proust est remarquable et novateur: son héros commente le texte dont il est personnage principal, dans une perspective nouvelle et d'une manière inattendue, et met en relief les traits de ce texte qui n'ont pas été, avant Proust, sujet d'autoréférentialité.

2.1.3.2. Réflexion sur l'intertextualité

On a vu que le Narrateur développe le discours intertextuel explicitement, moyennant la terminologie exacte; mais, sans se contenter de dégager et d'identifier les emprunts intertextuels dans les paroles des personnages, comme on a vu plus haut, il propose une sorte de philosophie d'intertextualité. Il est vrai qu'il n'aborde dans cette réflexion que le domaine des références aux arts plastiques, mais qui remplissent dans le roman, somme toute, les mêmes fonctions que les références à la musique, à la littérature, aux arts mineurs: « La référence aux arts plastiques établit donc dans le roman des relations d'un ordre authentiquement intertextuel » (Bouillaguet *Jeu intertextuel* 127).

Les références dans la *Recherche* sont nécessairement liées à l'esthétisme dont le roman est marqué: c'est la perception de la vie à travers l'art et la littérature qui impose les réminiscences de l'ordre artistique aux personnages. Il est vrai que parmi les personnages l'esthétisme du roman proustien est, on le sait, incarné avant tout dans la figure de Swann et celle de Charlus. Cependant, lorsque le Narrateur dépeint le souci de l'esthétisation de la vie, c'est la grand-mère qui lui sert d'exemple, et non pas Swann. Celui-ci, dandy et esthète, n'est dans ce passage que le médiateur entre la vieille dame et

l'univers des beaux-arts. L'intervention de Swann assure seulement la valeur esthétique de l'oeuvre d'art. Le photographe anonyme représente l'esprit commercial (et technologique) envahissant l'univers des arts, et l'intervention de celui-ci réduit, donc, cette valeur. Ainsi l'honneur de la recherche esthétique est attribué à la grand-mère justement:

Elle essayait de ruser et sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer pour la plus grande partie de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs «épaisseurs» d'art: au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. Mais si le photographe avait été écarté de la représentation du chef-d'œuvre ou de la nature et remplacé par un grand artiste, il reprenait ses droits pour reproduire cette interprétation même. Arrivée à l'échéance de la vulgarité, ma grand'mère tâchait de la reculer encore. Elle demandait à Swann si l'œuvre n'avait pas été gravée, préférant, quand c'était possible, des gravures anciennes et ayant encore un intérêt au delà d'elles-mêmes, par exemple celles qui représentent un chef-d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui (comme la gravure de la Cène de Léonard avant sa dégradation, par Morgan). Il faut dire que les résultats de cette manière de comprendre l'art

de faire un cadeau ne furent pas toujours très brillants. L'idée que je pris de Venise d'après un dessin du Titien qui est censé avoir pour fond la lagune, était certainement beaucoup moins exacte que celle que m'eussent donnée de simples photographies. (I: 39-40 ; *Swann I, I*)

Ce passage semble le dévoilement ironique et en même temps admiratif du procédé intertextuel auquel recourt la grand-mère et qui consiste à enchaîner à l'infini les références artistiques. Au cours de la transmission du message artistique, sa valeur esthétique s'accroît, mais l'information sur la réalité du monde sensible que les images sont censées transmettre se réduit proportionnellement par rapport à la puissance de la valeur esthétique.

Ainsi si on considère une œuvre d'art mentionnée comme un texte engagé dans le jeu intertextuel, on peut raisonnablement y appliquer le schéma de Roman Jakobson. Le message que veut transmettre, en fin de compte, la grand-mère à son petit-fils, égale, dans ce cas, un acte linguistique. Alors, « la fonction poétique » du message accroît avec chaque « degré d'art de plus », lorsque « la fonction référentielle » s'affaiblit avec chacune de « plusieurs "épaisseurs" d'art » qui remplacent la réalité par sa représentation.

Ainsi, malgré son âge respectable, la grand-mère est orientée, somme toute, dans la même direction que tout art contemporain vers la fin de siècle: de la représentation réaliste vers la vision individualisée fondée sur une erreur optique (« certainement beaucoup moins exacte »).

Cette réflexion sur l'art de faire des cadeaux, qui est, en fait, une réflexion sur l'intertextualité, présente encore un aspect de l'introspection intertextuelle dans la

Recherche; seulement, au lieu de définir les procédés (citation, allusion), le Narrateur décrit une mise en abyme inventée par sa grand-mère.

2.1.3.3. Métaphores de l'intertextualité

Annick Bouillaguet a déjà constaté la présence des métaphores de l'intertextualité dans la correspondance de Proust (des lettres à Jean de Gaigneron, à Paul Souday etc.): « La référence prend sa pleine valeur intertextuelle dans le paratexte lorsqu'elle se fait métaphorique » (*Jeu intertextuel* 128). Mais ce n'est pas nécessairement dans le paratexte que surgissent les métaphores de l'intertextualité: on peut, semble-t-il, les trouver aussi dans le texte.

On a vu que le Narrateur perçoit la réalité comme un texte et que pour étudier cette réalité il développe le discours intertextuel explicite, moyennant la terminologie exacte (citation, allusion, plagiat). Mais, en outre, on peut discerner chez lui la même vision à travers le travail métaphorique qui se produit surtout dans *Combray*, la première partie la plus poétique du roman.

Le passage suivant pourrait, semble-t-il, être déchiffré comme une métaphore de l'intertextualité:

Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière, où elles sont à leur tour encloses, à la fois «contenant» aux flancs transparents comme une eau durcie, et «contenu» plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table

servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir. (I: 166 ; *Swann I*, II)

Ce qui frappe au premier abord dans ce passage, c'est le terme poétique *allitération*, employé ici au sens figuré. *Le Petit Robert* définit ainsi ce terme: «Répétition des consonnes initiales (et par extension des consonnes intérieures) dans une suite de mots rapprochés.» La relation entre l'eau et le verre est, donc, métaphoriquement désignée par le terme *allitération*. C'est-à-dire, l'eau et le verre forment une entité dans laquelle se répètent certains éléments, tout comme les consonnes dans un texte littéraire. Evidemment, ces éléments répétés seraient la transparence, la fraîcheur, les reflets etc. Il est permis de supposer que cette métaphore *littéraire*, fondée sur un terme de la théorie littéraire, suggère un mode de lecture du passage entier dans une perspective *littéraire* justement.

Tout est dans cette *allitération*: d'abord, il y a de vraies allitérations et assonances dans l'extrait en question – *crystal liquide et courant, délicieuse et plus irritante* (la répétition de *r, l, i, a*); en plus, l'allitération, étant une sorte d'effet phonique, est en même temps une onomatopée du murmure de l'eau courante. Mais, en outre, l'emploi du terme poétique fixe l'attention du lecteur sur la spécificité justement poétique du passage en question. À savoir, *allitération* présente une sorte d'anagramme, c'est-à-dire, un procédé poétique pertinent qui consiste en ce que plusieurs mots (non pas nécessairement présents dans le texte) pourraient être obtenus par transposition des lettres de ce mot-là, notamment: le *lit* (de la rivière), la *terre*, l'*altération*, et, bien sûr, la *lettre* (le mot même *allitération* provenant du latin: *lettera*), et, enfin, la *littérature*.

Evidemment, tous ces mots – lit, terre, altération, lettre, littérature – ne sont pas présents dans le passage en question. Pourtant, je pars ici de la notion saussurienne de l’anagramme qui est rapportée et analysée dans le livre de Jean Starobinski *Les mots sous les mots*. L’anagramme, ou l’anaphonie, puisqu’il s’agit plutôt des correspondances phoniques que graphiques, serait, d’après Saussure, « la simple assonance à un mot donné, plus ou moins développée et plus ou moins répétée » (27); ce *mot donné* qui, lui-même, ne figure pas dans le texte, est l’essence de l’anagramme.

Starobinski montre le travail de Saussure sur un texte latin, d’où ce dernier dégage le *mot donné* qui est le mot-thème du texte: « Les divers mots-thèmes ont ainsi révélé successivement celui qui parle (en l’occurrence le dieu), celui à qui il est parlé (l’imperator), et ce dont il est parlé (la capture de Véies). Développée dans toute son ampleur, l’anagramme devient un discours sous le discours » (79). “Tout se passe donc comme si le mot-thème présent à l’esprit du poète tendait à se reproduire tout en se traduisant ! » (80). Julia Kristeva et Michael Riffaterre définissent à peu près le même phénomène comme *paragramme* (Riffaterre *Paragramme* 76-77; Kristeva *Pour une sémiologie des paragrammes* 123).

Dans le texte proustien, semble-t-il, c’est la métaphore *allitération perpétuelle* qui comporte un réseau de mots-thèmes tels *le lit, la littérature, la lettre, la terre, l’altération*. La métaphore semble tellement hardie (comparer l’eau en contact avec le verre avec un procédé littéraire telle allitération) qu’on est tenté de l’interpréter de toutes façons possibles, en particulier, de trouver les correspondances supplémentaires entre son apparence phonique et la sémantique de la métaphore.

Et, par conséquent, on est en face d'une vraie *altération* (*allitération*, donc, qui a perdu une syllabe): c'est notamment ce qui se produit dans le domaine de la littérature quand on introduit un texte dans un autre texte, une carafe dans une rivière: il y a cette illusion optique, cette fusion partielle (mais jamais complète), cette transparence, cette nouvelle fraîcheur, cette nouvelle image qui naît comme résultat de l'insertion. Les frontières de l'emprunt sont transparentes « comme une eau durcie », son contenu est « plongé dans un plus grand contenant », et l'effet produit est plus fort, plus inattendu que « sur une table servie », dans son contexte premier.

Bien sûr, l'interprétation de la métaphore proposée ci-dessus, est bien arbitraire; ce n'est qu'une hypothèse. Si son comparant (allitération perpétuelle) est évident, le comparé correspondant (le contact de l'eau et du verre, le contraste entre l'eau et le verre) reste sous-entendu, puisque c'est une métaphore *in absentia*, alors que la motivation, probablement, consiste en tout ce qui assure la ressemblance de l'eau et du verre, notamment la transparence, la fraîcheur, les reflets. Mon interprétation implique, donc, une motivation supplémentaire (le procédé intertextuel, la mise en abyme) qui est fondée, d'une part, sur le fait que le comparant présente un terme littéraire, et d'autre part, sur la tonalité poétique du passage qui permet la multiplicité d'interprétations.

Non seulement l'approche intertextuelle est un outil nécessaire pour relever les insertions fin-de-siècle dans le roman, puisque les emprunts intertextuels sont d'une grande densité dans la *Recherche* et qu'ils proviennent souvent de la littérature *fin-de-siècle*, mais de plus, l'introspection intertextuelle du Narrateur lie l'écriture à un autre trait de l'époque, celui de l'autoréférentialité de l'œuvre littéraire.

L'esthétique *fin-de-siècle* s'avère donc bien une donnée de base de l'écriture proustienne, premièrement sous forme de l'intertexte, et deuxièmement, à travers l'attitude du Narrateur qui est attentif au jeu intertextuel dans la *Recherche*. J'essaierai de le montrer d'une manière plus détaillée en me fondant sur l'analyse des genres littéraires présents dans le roman.

2.2. Dialogue des genres dans le roman

Le roman proustien établit, donc, un dialogue avec d'autres œuvres dont il faut noter, tout de suite, la diversité générique. Il semble intéressant, à ce propos, d'étudier d'une manière plus détaillée le problème des genres littéraires par rapport au roman proustien. Que signifient les genres insérés dans le roman dans la perspective de sa construction?

On sait que Mikhaïl Bakhtine discernait les genres du discours simples, ou primaires, tels que la lettre, la conversation quotidienne, qui se sont formés dans la communication immédiate, et les entités génériques secondaires, complexes, autrement dit les genres littéraires, tels que le roman, le drame etc. Les genres primaires, selon Bakhtine, sont absorbés par les genres secondaires et, ayant perdu leur rapport immédiat à la réalité, ils ne gardent leur forme et leur signification que dans le cadre du contenu du roman (430, *Le problème des genres du discours*).

2.2.1. La spécificité générique de la *Recherche*

Serait-il possible que les genres secondaires, à savoir les genres littéraires comme tels, soient absorbés, à leur tour, par le genre *au troisième degré*, celui du roman proustien? Chaque grande œuvre littéraire, dit Youri Tynianov, récrée et modifie le

genre littéraire qui est le sien (*Fait littéraire* 168); ainsi la nature générique inhabituelle et novatrice de la *Recherche* est, probablement, définie, en partie, par cette absorption de genres justement *secondaires* en plus de genres *simples*.

Cette absorption des genres littéraires se fait sentir à travers l'écriture elle-même (tels les fragments du texte marqués du style typique d'un essai sociologique ou philosophique, ou d'un poème en prose, ou d'un carnet mondain). Dans les autres cas elle ressort d'un procédé hypertextuel, tel un pastiche ou une parodie, explicite (journal des Goncourt, par exemple), ou implicite: par exemple, comme l'a montré Anne Henry (Proust romancier 9 sq.), le langage de Norpois est fait du pastiche d'un certain journaliste nommé Francis Charmes qui a publié ces écrits dans *La Revue de Deux Mondes* en 1895. Enfin, parfois elle se produit à travers l'intertextualité, avant tout, moyennant la citation et la référence.

Le système générique en général n'est jamais figé, mais, au contraire, mouvant, instable: les genres se divisent et se ramifient, les variantes nouvelles du même genre apparaissent et se substituent aux espèces vieilles et dépassées (Tomachevski 206-210 ; *Genres littéraires*). Le système générique s'avère ramifié plus que jamais au début du XX^e siècle, et on peut remarquer ce processus tout au long du roman proustien, où une diversité de genres et de leurs avatars fusionne dans le cadre romanesque.

Il est important d'établir le caractère des rapports entre la *Recherche* et les genres *secondaires* qui assurent sa singularité générique et ébranlent l'horizon familier de l'attente des lecteurs.

Parmi les œuvres citées explicitement ou implicitement, ou donnant lieu soit à une citation, soit à une allusion, soit à une référence dans la *Recherche*, on trouve les romans

ressortissant de l'école romantique (*Atala* de Chateaubriand), réaliste (Balzac, Flaubert), naturaliste (Zola), ainsi que les espèces de genres contemporains, plus difficiles à étiqueter, – français (*Parmi les hommes* de Roujon) et étrangers (George Eliot, Tolstoï), la poésie classique didactique (Boileau), la poésie lyrique romantique (Hugo, Musset, Baudelaire), parnassienne (Leconte de Lisle, Sully Prudhomme), symboliste (Mallarmé), les fables (La Fontaine), les tragédies classiques (Racine, Voltaire, Montchrestien), les drames romantiques (*Hernani*, *Ruy Blas*) et les drames contemporains (Borrelli, Rostand, Alphonse Daudet, Alexandre Dumas fils), les comédies classiques (Molière) et naturalistes (*L'Aventurière* d'Emile Augier), les contes (*Mille et Une Nuits*), les écrits philosophiques (Platon, Nietzsche, Taine) etc.

Cette diversité générique contribue à une vision panoramique de la littérature qui s'effectue à travers la *Recherche*, parce que les genres, loin d'être une sorte de nomenclature purement théorique, portent eux-mêmes un message important: d'après la formule de Tzvetan Todorov, ils servent «de clés (au sens musical) pour l'interprétation des œuvres»; le genre devient pour l'écrivain un «modèle d'écriture». Il est important que tout genre soit inscrit dans l'histoire et lie l'œuvre à une époque certaine: «le genre est un type qui a eu une existence historique concrète, qui a participé au système littéraire d'une époque» (*Poétique* 96).

Ainsi en évoquant tantôt le dialogue platonicien, tantôt une tragédie racinienne ou une comédie de l'école naturaliste, tantôt un poème lyrique romantique, Proust passe en revue une multitude d'époques historiques et profite d'une multitude de modèles d'écriture. Il en résulte un livre d'une nature générique étendue, traitant de l'essence de la création littéraire et de la vocation littéraire.

Il est possible de distinguer des genres littéraires présents dans *La Recherche* du point de vue de l'attitude de l'auteur envers ces genres, telle qu'elle se fait voir à travers l'écriture. Ainsi dans le cas de la tragédie racinienne, des mémoires (par exemple de Saint-Simon ou de Chateaubriand), des lettres (de Mme de Sévigné), des romans psychologiques du XIX^e siècle (Balzac, George Sand), il s'agit de la relecture, du changement de point de vue sur une œuvre littéraire bien connue. En revanche, par rapport à la littérature récente, la tâche de l'écrivain est ou bien de s'approprier une œuvre, souvent sous une lumière ironique sinon parodique, ou bien de s'en distancier et, en fin de compte, de surmonter l'esthétique de son temps. Les genres insérés dans le roman nous servent dans ce cas de point de repère esthétique autant qu'historique. D'autre part, ils modifient la nature générique du roman auquel ils sont agrégés.

2.2.1.1. Choisir entre plusieurs genres littéraires

Dès le début, la nature générique du roman proustien n'était pas entièrement claire pour l'auteur. Comme on sait, en 1908, quand Proust commença à écrire *Contre Sainte-Beuve*, il hésita longtemps sur la forme à adopter pour son livre, et ses hésitations aboutirent à un roman dont la structure diffère de la production romanesque de son temps.

Mais au début, donc, Proust pense à un article, dont il confie le projet à Robert Dreyfus (*Corr.* VIII: XV; *Avant-propos*); cependant, bientôt après, le 16 mai 1908, dans une lettre à celui-ci, Proust évoque, sur le même sujet, les genres de la nouvelle et du roman:

[...] dans l'intervalle mon projet se précise. Ce sera plutôt une nouvelle, et alors il y aura le temps de te reconsulter. Mais la même raison qui me fait penser que l'importance et la réalité supra-sensible de l'art empêchent certains romans anecdotiques, si agréables qu'ils soient, de mériter peut-être tout à fait le rang où tu sembles les placer (l'art étant quelque chose de trop supérieur à la vie, telle que nous la jugeons par l'intelligence et la dépeignons dans la conversation, pour se contenter de la contrefaire), – cette même raison ne me permet pas de faire dépendre la réalisation d'un rêve d'art, de raisons elles aussi anecdotiques et trop tirées de la vie pour ne pas participer à sa contingence et à son irréalité . (*Corr.* VIII: 123)

Ainsi il s'agit au début même de *la réalisation d'un rêve d'art*, et évidemment, il est difficile d'en définir le genre. Proust, tout de même, continue à réfléchir sur un « article de revue », sur un essai « de Taine », comme on voit dans la lettre citée ci-dessous. P.L. Rey indique que Proust pense, de toute évidence, à l'article écrit par Hippolyte Taine en 1869, quatre jours après la mort de Sainte-Beuve, et recueilli en 1894 dans ses *Derniers écrits de critique et d'histoire* (DMP, 985); or, Proust avait en vue un modèle d'écriture bien concret et qui n'était pas un modèle romanesque. En décembre 1908, donc, il écrit à Georges de Lauris à ce sujet:

Est-ce que je peux vous demander un conseil ? Je vais écrire quelque chose sur Sainte-Beuve. J'ai en quelque sorte deux articles bâtis dans ma pensée (articles de revue). L'un est un article de forme classique, l'essai de Taine en moins bien. L'autre débiterait par le récit d'une matinée, Maman viendrait près de mon lit et je lui raconterais un article que je

veux faire sur Sainte-Beuve. Et je le lui développerais. Qu'est-ce que vous trouvez le mieux? (*Corr.* VIII: 320)

Lauris lui conseille un article de forme classique, alors Proust qui pressent de toute évidence que le genre définitif de son ouvrage est loin d'être déterminé, répond: « Merci pour votre conseil. C'est le bon. Mais le suivrais-je? Peut-être pas... » (*Corr.* VIII: 323, lettre de la mi-décembre 1908).

A la même époque, Proust interroge semblablement la comtesse de Noailles, en parlant d'une «étude» qu'on peut écrire de deux façons différentes, comme un «essai classique» ou en commençant par « un récit de matin, du réveil » etc. (*Corr.* VIII: 320-321). A-t-il vraiment besoin du conseil de Robert Dreyfus, de Lauris, d'Anne de Noailles ? La forme de l'œuvre future, *la réalisation d'un rêve d'art*, germe déjà dans sa conscience, mais il éprouve des doutes et cherche une impulsion venant du dehors, non nécessairement, peut-être, sous forme d'encouragement.

D'après *Le Carnet de 1908* qui n'est destiné à personne sauf à lui-même, on voit que les hésitations quant au genre de l'œuvre future sont liées chez Proust au doute sur ses dons littéraires:

Peut-être dois-je bénir ma mauvaise santé, qui m'a appris, par le lest de la fatigue, l'immobilité, le silence, la possibilité de travailler. Les avertissements de mort. Bientôt tu ne pourras plus dire tout cela. La paresse ou le doute ou l'impuissance se réfugiant dans l'incertitude sur la forme d'art. Faut-il en faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier? (65)

Dans un brouillon de 1909, ébauche de la préface, qui porte le titre « La Méthode de Sainte-Beuve » (ce titre d'étant pas de l'auteur) Proust dit:

Il me semble que j'aurais ainsi à dire sur Sainte-Beuve, et bientôt beaucoup plus à propos de lui que sur lui-même, des choses qui ont peut-être leur importance, qu'en montrant en quoi il a péché, à mon avis, comme écrivain et comme critique, j'arriverais peut-être à dire, sur ce que doit être la critique et sur ce qu'est l'art, quelques choses auxquelles j'ai souvent pensé. (CSB 219)

Rien n'annonce un roman dans ces phrases initiales: elles semblent évoquer un essai qui se rapporterait au domaine de la critique littéraire; mais déjà il y a un certain souci de généralisation (*et sur ce qu'est l'art*), une promesse d'un traité esthétique peut-être. Ce qui suit, pourtant, étend encore davantage le champ de la recherche proustienne: « En passant, et à propos de lui, comme il le fait si souvent, je le prendrai comme occasion de parler de certaines formes de vie... ». Parler de certaines formes de vie annonce, probablement, une approche sociologique qui, plus tard, aura lieu dans la *Recherche* également. En plus, cette phrase laisse deviner l'annonce des thèmes de l'homosexualité et du sadisme qui, en un sens, sont aussi certaines formes de vie. Mais ce qui vient après est biffé par l'auteur et illisible (CSB 832: note3).

Ensuite, dans le même brouillon, Proust revient à Sainte-Beuve et à son temps, ce qu'on peut considérer comme retour à la critique littéraire: « Je pourrais [dire] quelques mots de quelques-uns de ses contemporains sur lesquels j'ai aussi quelque avis». Une phrase incomplète confirme la promesse d'un essai esthétique qui, cette fois, ne doit pas du tout être centré sur la personne ou l'œuvre de Sainte-Beuve: « Et puis, après avoir

critiqué les autres et lâchant cette fois Sainte-Beuve tout à fait, je tâcherais de dire ce qu'aurait été pour moi l'art, si... » (CSB: 219). Il est également possible de relever dans cette même phrase un appel au genre autobiographique: «ce qu'aurait été pour moi l'art, si...»

Ainsi cette ébauche présentant, au fond, une sorte d'introduction inachevée à l'ouvrage qui n'a jamais été réalisé comme tel, annonce plusieurs thèmes qui devraient être traités, selon « l'horizon d'attente » des lecteurs, dans un article de critique littéraire, et dans un essai sociologique, psychologique, peut-être, esthétique, sans aucun doute; dans un roman autobiographique peut-être. Tous ces thèmes seront déployés ensuite dans la *Recherche*, ce qui assurera inévitablement une incertitude générique et, donc, une forme novatrice de ce roman.

Finalement, le mot *roman* apparaît dans la correspondance de Proust en 1909: fin mai il demande à Georges de Lauris des renseignements sur le nom de Guermantes et, interrogé au sujet de cet intérêt, répond d'une manière évasive: « Non Georges je ne fais pas un roman c'est trop long à vous expliquer [...] Ceci a l'air de signifier que je fais un roman. D'abord je ne *fais* rien. Mais *aimerais* faire » (Corr. IX: 107). Et en juillet Proust s'amuse déjà dans une lettre à Reynaldo Hahn en parlant en vers de son « roman sur le vielch Sainte-Veuve » (Corr. IX: 146). Finalement, dans une lettre d'août 1909 on lit: « Je termine un livre qui malgré son titre provisoire: *Contre Sainte-Beuve, Souvenir d'une Matinée* est un véritable roman [...] » (Corr. IX: 155). Ainsi la complexité générique de la *Recherche* commence dès le projet d'écriture initial.

2.2.1.2. Insérer toute l'expérience littéraire personnelle

Une autre raison de la complexité générique de la *Recherche* est l'expérience antérieure de Proust. En 1909, quand *Contre Sainte-Beuve* se transforme peu à peu en roman, l'écrivain a déjà 38 ans. Il semble que par moments, écrivant son roman, il se retourne pour examiner l'itinéraire littéraire et esthétique qui fut le sien jusque-là. À cette fin, l'écrivain insère dans le tissu de son livre différents textes ressortissant à différents genres littéraires, auxquels il avait accordé la préférence dans sa jeunesse. Ces textes sont présentés selon leur spécificité.

Ainsi la *Recherche* a, pour ainsi dire, englobé toute l'expérience littéraire antérieure de son auteur, c'est-à-dire, la poésie lyrique, la nouvelle, le premier essai du roman, la critique d'art et la critique littéraire, le journalisme, le pastiche, la traduction littéraire.

Aux genres que Proust a pratiqués il faut ajouter ceux qu'il a pastichés et parodiés, tels les mémoires (Saint-Simon), le journal (les Goncourt), le livret d'opéra (*Pelléas et Mélisande*).

2.2.1.3. La Décadence des genres: fusion et entrelacement

Pourtant, cette diversité et l'incertitude générique du roman proustien sont elles-mêmes un trait caractéristique de la littérature *fin-de-siècle*. Selon l'observation de Jean de Palacio, « une poétique de décadence [...] brise les cloisons étanches, compromet les frontières. Non seulement celles du tragique et du comique, mais, de façon plus fondamentale, celles du roman et du théâtre, de la prose et du vers » (*Figures* première série 16-17).

En effet, des rapprochements et la fusion de divers genres littéraires, avant de se manifester dans *La Recherche*, étaient déjà présents, d'une manière bien différente, il est vrai, dans la littérature *fin-de-siècle* à partir des romans qui avaient instauré le paradigme décadentiste / symboliste, à savoir *À rebours* de Huysmans ou *Sixtine* de Remy de Gourmont et tant d'autres.

2.2.2. L'insertion des genres: procédés intertextuels

Un genre littéraire quelconque, ou je dirais plutôt une ombre de genre, peut être introduit dans *La Recherche* moyennant un des procédés nommés ci-dessus; l'entrelacement de genres qui en résulte ajoute au roman une profondeur intertextuelle supplémentaire.

Parmi les procédés intertextuels, c'est justement la *référence* qui sera d'une grande importance pour mon étude, parce que c'est par le biais de ce procédé intertextuel que les limites génériques du roman s'étendent: Proust souvent, implicitement ou même explicitement, se réfère à un genre littéraire donné. Et à ce propos, je citerai également A. Bouillaguet:

Les manifestations textuelles qui s'opèrent par la référence à un genre littéraire, que celle-ci soit directe ou indirecte (référence à une oeuvre précise, mais dans ses caractères représentatifs du genre auquel elle appartient), confèrent à l'oeuvre l'une de ses dimensions intertextuelles: le roman est considéré ici non comme un texte second, à proprement parler, qui absorberait un texte premier, mais comme un genre second qui en contient d'autres, semblables à lui (le genre romanesque) ou différents. A *la recherche du temps perdu*, roman dont il est devenu classique de dire

qu'il n'en est pas un, ou qu'il déborde de beaucoup les limites génériques, devient ainsi le lieu où s'entrecroisent d'autres genres, venus d'ailleurs, et qui font éclater ce que les cadres traditionnellement romanesques ont de trop étroit et de trop restrictif pour permettre au propos d'exister. (Jeu intertextuel 106)

2.2.2.1. L'introspection générique

Il faut encore prendre en considération que les genres littéraires ne s'annoncent pas toujours d'une manière directe.

Ce problème a été étudié par Gérard Genette qui place les genres littéraires, ainsi que les types de discours, les modes d'énonciation, parmi « les catégories générales dont relève chaque texte singulier » et qui tous ensemble constituent l'*architextualité* du texte (*Palimpsestes* 7). L'architextualité est donc une relation entre les textes, souvent non évidente, non explicite, qui aide à référer une œuvre à une de ces catégories générales, en particulier à un genre littéraire quelconque, souvent moyennant les indices paratextuels (titres, sous-titres), souvent implicitement. Genette ajoute encore que si l'appartenance générique de l'œuvre n'est pas identifiée explicitement par l'auteur, «ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance » (*Palimpsestes* 12).

Le héros proustien témoigne souvent d'une attention à la taxinomie générique.

C'est en évoquant ses premières lectures d'enfant que le Narrateur, dans *Du côté de chez Swann*, indique pour la première fois un genre littéraire, à savoir les romans champêtres de George Sand, tout en précisant: « Je n'avais jamais lu encore de vrais

romans. J'avais entendu dire que George Sand était le type du romancier. Cela me disposait déjà à imaginer dans *François le Champi* quelque chose d'indéfinissable et de délicieux » (I: 41). L'horizon d'attente est senti et, en un sens, défini bien que d'une manière vague et en même temps exagérée à cause de l'innocence du garçon.

A un âge plus avancé, il ne perd pas de vue l'aspect générique, et en général architextuel, des œuvres d'art. Seulement, maintenant les catégories mentionnées se rapportent pour la plupart au domaine théâtral. Ainsi le Narrateur est «préoccupé du désir d'entendre la Berma dans une pièce classique»; il se souvient d'«une fois qu'on avait envoyé Françoise voir un mélodrame aux troisièmes galeries».

Les personnages du roman autres que le Narrateur ne sont pas indifférents aux genres théâtraux non plus: « Je déteste le genre moyen, disait-il [Charlus], la comédie bourgeoise est guindée, il me faut ou les princesses de la tragédie classique ou la grosse farce. Pas de milieu, *Phèdre* ou *Les Saltimbanques*» (IV: 409; TR).

Mais, comme toujours dans le cas où il s'agit de notions littéraires, c'est surtout le Narrateur qui y fait attention: ainsi il recourt à celle du genre du poème épique dans l'ancienne poésie pour caractériser le comportement des *jeunes filles en fleurs*:

[...] mes amies, même Andrée qu'à cause de cela j'avais cru le premier jour une créature si dionysiaque et qui était au contraire frêle, intellectuelle, et cette année-là fort souffrante, mais qui obéissait malgré cela moins à l'état de sa santé qu'au génie de cet âge qui emporte tout et confond dans la gaîté les malades et les vigoureux, ne pouvaient pas aller au vestibule à la salle des fêtes, sans prendre leur élan, sauter par-dessus toutes les chaises, revenir sur une glissade en gardant leur équilibre par un

gracieux mouvement de bras, en chantant, mêlant tous les arts, dans cette première jeunesse, à la façon de ces poètes des anciens âges pour qui les genres ne sont pas encore séparés, et qui mêlent dans un poème épique les préceptes agricoles aux enseignements théologiques. (II: 247)

Dans cette comparaison d'un type de comportement humain avec *un poème épique* il y a une sorte d'ontogenèse qui répète la phylogenèse dans la vie comme dans l'histoire littéraire; cependant, par opposition à ce qu'on attendrait, la vie humaine semble se développer en reproduisant les stades du développement de la littérature.

La référence à un genre littéraire insérée comme un terme de comparaison rend à ce terme poétique un statut tout différent, comme si ce n'était pas une notion abstraite, mais un objet ou un phénomène concret.

Il s'agit, probablement, d'une *perception générique*, propre au Narrateur proustien (et, parfois aux personnages autres que lui): on perçoit la vie, et non seulement les œuvres, à travers le système des genres littéraires.

2.2.2.2. Les genres dits *fin-de-siècle* dans la *Recherche*

Si pour une raison quelconque on met le mot Turquie dans un livre, si d'ailleurs on n'en a aucune idée, aucune impression, aucun désir, on ne peut pas dire que la Turquie soit dans ce livre. [...] On ne peut compter en art que ce qui est exprimé ou ressenti. Dire que la Turquie n'est pas absente d'une œuvre, c'est

dire que l'idée de la Turquie, la sensation de la
Turquie, etc. (CSB 236; *Gérard de Nerval*)

Pour étudier justement l'élément *fin-de-siècle*, je me propose de déceler les vestiges de genres de cette époque dissous dans l'œuvre proustienne et, en particulier, de mettre en relief la spécificité de ces insertions.

Pourtant, comme on l'a déjà dit, la période 1873-1913 a engendré les œuvres d'une grande diversité générique et bien hétéroclites.

2.2.2.2.1. Roman *fin-de-siècle*: roman dans le roman

La présence du roman contemporain dans *La Recherche* est d'une importance tout à fait singulière. Est-ce un modèle d'écriture pour Proust ? Est-ce un point de départ ? Un corps étranger ou un élément constitutif ? Que choisit Proust dans la multitude des romans de son époque ? Et quels sont ces romans ?

Dans le domaine du roman *fin-de-siècle*, dans les années 1873-1913 on peut discerner des ramifications génériques telles que *roman naturaliste*, *roman psychologique*, *roman autobiographique*, *roman exotique*, *roman historique*, *roman décadent*, *roman symboliste*, mais toute division paraît bien artificielle: souvent on ne peut que constater la tendance de tel texte à rappeler tel genre, mais presque jamais on ne peut « coller une étiquette ». Cependant, on classe d'habitude *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach comme roman symboliste, *À Rebours* de Huysmans comme roman décadent, les romans de René Boylesve et de Paul Bourget comme psychologiques etc. Les naturalistes continuent à créer: Zola écrit un roman presque chaque année de 1800 jusqu'à sa mort en 1902, Edmond Goncourt écrit *La Faustin* (1882) et *Chérie* (1884).

D'ailleurs, celui-ci s'est distancié de sa manière « naturaliste » dans ses romans des années 1880. On peut, probablement, parler du développement du roman autobiographique (tous les romans de Pierre Loti) ou historique (*Les Dieux ont soif* d'Anatole France, 1912).

Dans la *Recherche* on trouve 26 romans de cette période cités ou mentionnés d'une manière ou d'une autre dans le texte définitif ou dans les brouillons. Etant donné que Proust n'insère dans son œuvre rien « que ce qui est exprimé ou ressenti », quel est justement le rôle de ces insertions ?

Mais, tout d'abord, quelles fonctions porte dans tout roman l'insertion d'un autre roman ? D'après Michael Riffaterre, « On ne peut prouver une influence littéraire, on ne peut proposer de classification historique, que si l'on peut montrer un parallélisme des structures. Il ne faut pas comparer les composantes d'un texte, mais leurs fonctions » (*Pour une approche formelle* 97).

Dans le roman traditionnel la référence ou l'allusion à un autre roman ou une citation tirée de cet autre roman remplit plusieurs fonctions: préciser l'époque où se déroule l'action du roman premier, ainsi que sa mise en scène (les paysages, les intérieurs etc.), c'est-à-dire, compléter les caractéristiques spatio-temporelles du texte; caractériser le milieu dans lequel l'action se déroule; témoigner de l'attitude du narrateur envers la littérature et, par cela même, caractériser le narrateur, sa vie affective et intellectuelle; caractériser le personnage autre que le narrateur, son apparence, ses goûts, ses attitudes, son éducation, ses intérêts, tout cela ou bien à travers le roman qu'il évoque, ou bien en le comparant avec le personnage de ce roman; évoquer un ou plusieurs thèmes du roman

second et les mettre en parallèle avec les thèmes du roman premier; enfin, fournir un parallèle avec un élément de l'intrigue du roman premier.

Il semble utile de relever ces fonctions du roman *fin-de-siècle* inséré dans un autre roman, dans la *Recherche* justement.

Il est à noter que les romans des années 1873-1913 évoqués dans *A la Recherche du temps perdu* sont répartis d'une façon inégale à travers l'œuvre. Dans *Du côté de chez Swann* trois romans de cette période sont présents, notamment, *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), *Le Livre de mon ami* (1885) et *Pierre Nozière* (1899) d'Anatole France.

Présente seulement dans une esquisse, l'insertion de *Sylvestre Bonnard* est pertinente, puisqu'elle concerne le style de Bergotte. D'autre part, parmi les insertions de romans de l'époque en question, c'est un cas assez rare, parce que, si d'habitude Proust se limite à une référence, sinon à une allusion, cette fois il donne une citation du roman de France et se réfère même au numéro de la page citée, ce qui prouve le caractère préparatoire, provisoire de ce passage (I: 782; *Swann* Esquisse XLIV). Proust a besoin de cette citation pour caractériser la manière qu'a Bergotte de mener la conversation, comparable à celle de Sylvestre Bonnard, mais en même temps elle établit les liens entre la conversation de Bergotte et son écriture. Ainsi la parenté entre Anatole France et Bergotte trouve une confirmation de plus. Notons que la même citation resurgira encore dans les *Jeunes filles en fleurs*, également dans une esquisse (I: 1030).

Ce rapprochement entre l'écrivain fictionnel et son modèle réel apparaît dans le texte définitif sous la forme de deux allusions. Deux phrases dites bergottiennes citées dans la *Recherche* (I: 93; *Swann* I, II) sont identifiées par Francine Goujon comme les écho de deux phrases correspondantes tirées de ces deux romans (I: 1147). Ainsi

l'insertion a pris forme de réécriture; c'est le style de France justement qui compte dans ces deux cas.

Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* il y en a deux, notamment, *Trilby* (1894) de Georges Du Maurier et, encore deux fois, *Le Crime de Sylvestre Bonnard*.

En plus de *Trilby*, Proust insère dans le même passage (qui n'a pas été inclus finalement dans le texte définitif de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) les références aux « romans de George Eliot », notamment, à *Adam Bede* et à *Middlemarch*. Le nom de Du Maurier est omis, seul le titre est inséré, de telle manière qu'on pourrait prendre *Trilby* pour une œuvre de plus de George Eliot. Le titre de ce roman figure dans la scène où le Narrateur visite une ville inconnue et semble reconnaître les personnages des romans anglais dans ses habitants (II: 899; *JFF* Esquisse XXXII). C'est donc la mise en scène de cet épisode qui est complétée par l'évocation de *Trilby*, ainsi que les préférences littéraires du Narrateur. Mais, en plus, le contenu du roman anglais devait intéresser Proust pour des raisons différentes: dans *Trilby*, roman culte de l'époque, il s'agit du pouvoir de l'art; ses personnages principaux sont une chanteuse, un peintre, un musicien, l'art change la vie de l'héroïne et finalement la perd, et ce sont, peut-être, cette intrigue et ce thème de l'art qui incitent le Narrateur à se souvenir de *Trilby*. C'est justement cette référence qui permet au Narrateur de « se croire transporté » « dans l'atmosphère si poétique » (II: 899) de la fiction.

Le Crime de Sylvestre Bonnard apparaît donc deux fois encore dans une esquisse, toujours en qualité de note préparatoire, avec l'insertion d'une citation du roman et la référence au numéro de la page citée. C'est encore deux fois avec Bergotte que France est comparé; il s'agit ici encore d'un aspect de l'écriture, précisément, du choix du mot exact

dans la prose de l'un et de l'autre écrivain et de l'expressivité supplémentaire que les mots voisins acquièrent dans un texte poétique, réunis par le même contexte (I: 1029; Esquisse XX et I: 1030; Esquisse XXI).

Dans *Le Côté de Guermantes* quatre romans *fin-de-siècle* sont évoqués. Ce sont *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach, *Le Bel Avenir* (1905) de René Boylesve, *Rival inconnu* (1818) d'Abel Hermant, *L'Orme du Mail* (1897) d'Anatole France et *Anna Karénine* (1873-76, trad. fr.1880) de Tolstoï.

La référence à *Bruges-la-Morte* est restée dans les brouillons, mais une phrase présente dans le texte définitif de *Le Côté de Guermantes* (II: 423; I) contient, probablement, une allusion à ce roman: comme l'indique Thierry Laguet, « La maîtresse de Saint-Loup fait vraisemblablement ce pèlerinage annuel en souvenir du livre de Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* [...], dont elle conseille la lecture à Montargis dans le manuscrit » (II: 1584, note 1).

Tout le passage de la version finale tend à créer le portrait de Rachel « décadente » et « intellectuelle ». Passer tous les ans le jour des morts à Bruges est, en un sens, la même chose qu'aimer Tolstoï et jouer dans une pièce de Maeterlinck. Ce n'est pas pour rien que dans le manuscrit, Rachel recommande à Montargis (premier nom de Saint-Loup dans les esquisses) de lire non seulement *Bruges-la-Morte*, mais aussi *Les Maîtres d'autrefois* d'Eugène Fromentin (1876) et *La philosophie de l'art dans les Pays-Bas* d'Hippolyte Taine (1868) (II: 1583, var. c): il semble qu'elle lui donne une leçon d'esthétique *fin-de-siècle*.

Étant donné la thématique du roman de Rodenbach, l'insertion de son titre obtient, dans la structure de la *Recherche*, une valeur supplémentaire. Le thème du

veuvage qui surgit à la première page de *Bruges-la-Morte* annonce la mort d'Albertine, le sentiment du veuvage chez le Narrateur, et, donc, un des thèmes importants de la *Recherche*. En plus, l'amour du héros de *Bruges-la-Morte* pour une actrice se superpose à l'histoire de l'amour de Saint-Loup et Rachel. Pourtant, cette valeur reste implicite puisque le titre du roman de Rodenbach est effacé de la version finale.

Quant au roman de Boylesve, Thierry Laguet indique que Proust avait destiné auparavant le fragment où se trouve cette référence à son article « Journées de lecture » sur les mémoires de la comtesse de Boigne paru dans *Le Figaro* 20 mars 1907, mais la rédaction l'avait coupé. Il l'a ensuite inséré dans le passage traitant de Mme de Villeparisis et du genre littéraire des mémoires en général (II: 481). Mais ce fragment est absent de la version définitive et figure seulement dans un manuscrit de *Le Côté de Guermantes* (II: 1610; note 1). C'est une réflexion sur le snobisme et, plus important encore, sur les mémoires littéraires et leur rapport à la réalité. Proust donc (et ensuite le Narrateur, dans ce cas-là ils coïncident) compare la réaction admirative (« Ou... uuuu ! » des lecteurs futurs de tels mémoires avec celle de « Mme Dieulafait d'Oudart dans l'admirable *Bel Avenir* de René Boylesve » (II: 1613) quand celle-ci apprend que le fils de son amie pourrait épouser une fille aristocratique. L'adulation, l'envie, l'enivrement sont les mêmes chez la mère snob qui aspire à arranger un mariage avantageux pour son fils, et chez les lecteurs des mémoires où il s'agit de « la reine d'Occident ». Ainsi non seulement l'évocation du *Bel Avenir* caractérise le milieu, à savoir les lecteurs de pareils mémoires, le personnage de la marquise et le Narrateur lui-même, mais aussi la référence à un roman permet au Narrateur de préciser son avis sur un autre genre littéraire, celui des mémoires.

C'est à propos de Bergotte que Proust évoque le *Rival inconnu* d'Hermant: il profite de ce roman pour relever un exemple d'une étrangeté grammaticale intentionnelle commise par un écrivain contemporain et insérée dans son roman. Selon Proust, Hermant écrit: « C'est la même vertu » au lieu de: « C'est la vertu même »; en plus, il écrit: « Les mauvais élèves échappent ce mensonge » au lieu de « échappe à mensonge » [sic ! Proust se dépêche, probablement, en esquissant cette note, donc, elle-même n'est pas tout à fait cohérente] (II: 1697-1698; note 2). Tout cela est une partie, restée dans les brouillons, du travail préparatoire visant la réflexion du Narrateur sur la comparaison du style de Bergotte et de celui d'«un nouvel écrivain» (II: 622-624; *Guermantes II*, I). Le Narrateur cherche à établir la différence entre incohérence et la «nouveau, parfaitement cohérente des rapports que je n'avais pas habitude de suivre». Ainsi le *Rival inconnu* est impliqué dans ce cas-là simplement à titre de roman contemporain, d'écriture contemporaine, étudiés seulement du point de vue linguistique. L'évocation du roman d'Hermant est effacée du texte définitif; on y trouve, en revanche, comme l'indique Brian Rogers (II: 1968; note 1), le pastiche d'une phrase d'un fragment de Giraudoux, «Nuit à Châteauroux » :

Il disait par exemple: « Les tuyaux d'arrosage admiraient le bel entretien des routes » (et cela c'était facile, je glissais le long de ces routes) « qui partaient toutes les cinq minutes de Briand et de Claudel ». Alors je ne comprenais plus parce que j'avais attendu un nom de ville et qu'il m'était donné un nom de personne. Seulement je sentais que ce n'était pas la phrase qui était mal faite, mais moi pas assez fort et agile pour aller jusqu'au bout. (II: 622)

Le roman d'Hermant sert, donc, de point de départ à une analyse linguistique et stylistique proposée par Proust; et même si ensuite l'auteur a substitué l'article de Giraudoux au roman d'Hermant, le sens du passage est resté le même.

L'Orme du Mail (1897) d'Anatole France est cité dans une esquisse caractérisant le « type Guermantes » comme exemple des livres que les Guermantes n'apprécient pas.

Un livre qui parlait de choses qu'on connaît leur paraissait insignifiant. «Cet auteur ne parle que de la vie de campagne, des châteaux. Mais tous les gens qui ont vécu à la campagne savent cela. Nous avons la faiblesse d'aimer les livres qui nous apprennent quelque chose. La vie est courte. Nous n'allons pas perdre une heure précieuse à lire *L'Orme du Mail* où Anatole France nous raconte sur la province des choses que nous savons aussi bien que lui.» (II: 1029; *Guermantes* Esquisse II)

Ce même titre apparaît aussi dans une autre esquisse où les goûts des Guermantes sont encore précisés:

Ils ne perdaient pas leur temps à lire *L'Orme du Mail* puisqu'il parle de la vie de province qu'ils avaient vécue, mais étaient friands des études sur le lac Tchad et sur le Japon. (II: 1284; *Guermantes* Esquisse XXXII)

La référence au roman d'Anatole France sert ainsi pour dépeindre le groupe de personnages (les Guermantes tous ensemble) d'après leur attitude envers la littérature contemporaine et, en même temps, pour dégager les lois psychologiques et sociales qui régissent leur comportement (l'intellectualisme superficiel, le snobisme). Par contraste avec ce que prônent les Guermantes, c'est la méthode créatrice de Proust qui est mise en valeur: lui, justement, ne décrit pas les pays exotiques, mais parle dans la *Recherche* des

choses que tout le monde sait aussi bien que lui, des « choses insignifiantes ». Et c'est ce qu'on lui avait reproché dès le début.

Enfin, *Anna Karénine* de Tolstoï est également évoqué dans une esquisse seulement (II: 1245; *Guermantes* Esquisse XXXII), mais d'une manière qui prouve l'admiration du Narrateur envers ce livre: l'héroïne est citée dans le même contexte que la duchesse de Sanseverina, c'est-à-dire que pour le Narrateur le roman de Tolstoï égale celui de Stendhal. Cette référence rend hommage à l'auteur aimé et à son roman. Notons, cependant, un rapprochement thématique annonçant déjà la mort d'Albertine: l'héroïne de Tolstoï quitte l'homme aimé et meurt.

Dans *Sodome et Gomorrhe* j'ai relevé seulement deux romans contemporains évoqués, à savoir *Les opinions de M. Jérôme Coignard* (1893) et *Les Dieux ont soif*, (1912) d'Anatole France. Ils ont servi de références à Proust dans son travail sur le personnage de Jupien. D'après la manière dont il mentionne dans les ébauches le personnage principal de *Les opinions de M. Jérôme Coignard* sans en donner le titre, et le nom du personnage de *Les Dieux ont soif*, avec l'erreur dans ce nom, (III: 952; *SG* Esquisse IV) il semble que Proust ait pris ses notes pour lui-même, sans intention de citer les œuvres de France dans le texte définitif de la *Recherche*. Plus important, à ce stade de la création, Proust dépeint son personnage de Jupien en profitant de l'imagination romanesque d'un autre écrivain, en réécrivant France. Ou du moins, l'imagination de France déclenche celle de Proust. Il est à noter que les mêmes deux romans de France apparaissent dans les brouillons du *Temps retrouvé*, toujours associés au personnage de Jupien.

Dans *La Prisonnière* on retrouve huit romans évoqués, *Le Pêcheur d'Islande* (1886), de Pierre Loti, et *Deux Yeux bleus* (1873) ainsi que *Jude l'Obscur* (1896) et *La Bien-Aimée* (1897), de Thomas Hardy; en outre, les romans russes: *Crime et Châtiment* de Dostoïevski (1866, la traduction française parait en 1884), *L'Idiot* (1868, trad. fr. 1887), *Les Frères Karamazov* (1880, trad. fr. 1888) et *La Guerre et la Paix* (1868, trad. fr. 1880 et 1885) de Tolstoï¹.

Loti, un des auteurs préférés de Proust dans sa jeunesse, ainsi qu'Anatole France, dont un livre est mentionné à la même occasion, a donné lieu à un malentendu linguistique curieux inséré, cette fois, dans la version finale du roman:

Car livre, au singulier, qui signifie ouvrage imprimé, pour le commun des mortels, perd ce sens pour les Altesses et pour les valets de chambre. Pour les seconds il signifie le livre de comptes; pour les premières le registre où on s'inscrit. (A Balbec, un jour où la princesse de Luxembourg m'avait dit qu'elle n'avait pas emporté de livre, j'allais lui prêter *Pêcheur d'Islande* et *Tartarin de Tarascon*, quand je compris ce qu'elle avait voulu dire: non qu'elle passerait le temps moins agréablement, mais que je pourrais plus difficilement mettre mon nom chez elle.) (III: 701)

Le *Pêcheur d'Islande*, juste comme *Tartarin de Tarascon*, signifient ici tout simplement: mes livres préférés. Le titre du roman sert à caractériser le Narrateur, bien sûr, mais aussi à donner lieu à une réflexion sur les lois linguistiques subordonnées aux lois sociales.

¹ Je place ici *Crime et Châtiment*, *L'Idiot* et *La Guerre et la Paix*, bien qu'écrits avant 1873, puisque les traductions françaises de ces romans de Tolstoï et Dostoïevski parurent après cette date.

Jude l'Obscur, *La Bien-Aimée* et *Deux yeux bleus* apparaissent, également, dans le texte définitif. Le Narrateur recourt aux romans de Th. Hardy pour réfléchir sur l'unité de l'œuvre d'art. Ainsi, selon Pierre-Edmond Robert,

Thomas Hardy fut d'abord architecte. Les personnages des romans que cite Proust dans cette conversation du narrateur avec Albertine sont proches de cette profession: le héros de *Deux yeux bleus*, Stephen Smith, est architecte, son père était maçon; Jude (*Jude l'obscur*) est tailleur de pierres; Jocelyn Pierston (*La Bien-Aimée*) est sculpteur. Proust avait lu ces trois ouvrages dans leur traduction française, *Jude* en 1906, *Deux yeux bleus* et *La Bien-Aimée* en 1910. (III: 1782; note 1).

Le thème architectural apparaît dans *La Prisonnière* au milieu de la conversation entre le Narrateur et Albertine sur l'art. Dans la musique de Vinteuil le Narrateur remarque « d'éblouissantes architectures » qui sont, selon lui, « la preuve la plus authentique du génie », « une réalité cachée révélée par une trace matérielle » (III: 877). L'œuvre romanesque de Th. Hardy, que rappelle le Narrateur, figure parmi plusieurs exemples de l'unité due à la répétition du même élément, « les fragments d'un même monde » dans l'œuvre entière d'un créateur, sur la même ligne que Barbey d'Aurevilly, Stendhal, Vermeer, Dostoïevski. Cette répétition sert, d'après le Narrateur, « à dégager l'impression particulière que la couleur [ou la phrase, le détail, la scène d'un roman] produit » (III: 879). Ainsi chronologiquement, les romans de Th. Hardy sont les derniers parmi les preuves fournies par le Narrateur dans cette conversation sur l'essence de l'art. Les citer comme exemple permet au Narrateur d'étendre les lois de l'« éblouissante architecture » à l'art contemporain, à la littérature contemporaine. La référence aux

romans de Hardy témoigne des goûts du Narrateur, mais sert aussi d'une sorte de métonymie, juxtaposée à la métaphore du Narrateur « la création de l'œuvre d'art = architecture », puisque dans les trois romans de Hardy il s'agit de pierres, d'architecture ou de construction.

La présence de « toutes les œuvres de Dostoïevski » (III: 879), dont trois sont citées par leur titres dans le même épisode, est cruciale, parce que le discours sur les romans de l'écrivain russe se développe sur plusieurs plans, ce que j'essaierai de montrer. Ce qui importe dans cet extrait, c'est la superposition de deux plans: la réflexion sur la littérature et sur l'art commence juste pour changer le sujet de la conversation, pour arrêter les questions du Narrateur et les aveux d'Albertine concernant Gilberte. La tension entre les deux protagonistes reste cependant toujours à l'arrière-plan en aiguisant la discussion littéraire.

Les caractéristiques spatio-temporelles de la *Recherche*, et de cet épisode, en particulier, obtiennent, en présence des romans de Dostoïevski une dimension supplémentaire.

En ce qui concerne le temps, le moment historique de l'action est celui justement où les romans russes sont le sujet de la réflexion, de la préoccupation, même de l'ironie, de la part du public et des auteurs. Ainsi, selon le héros de *Sixtine*,

L'exportation, en France, des romans russes, cela doit être une entreprise des don Juans de la Neva: il faut, à cette heure, être Russe pour plaire. Oh ! que nous soyons russifiés aujourd'hui ou dans un siècle, cela est bien indifférent, puisque nous le serons: Tolstoï est le porte-drapeau et Dostoïevski le clairon de l'avant-garde. » (*Sixtine* 148)

Il y a, également, quelques rapprochements d'espace entre la mise en scène de l'épisode en question de la *Recherche* et de l'épisode correspondant d'un roman de Dostoïevski. Albertine est recluse dans l'appartement du Narrateur, tout comme Nastasia Philipovna chez Rogojine à la fin de *L'Idiot*. Et si le Narrateur admire « le chef-d'œuvre de la maison de l'Assassinat dans Dostoïevski », son admiration comporte une certaine nuance de menace, parce que Rogojine tue Nastasia Philipovna par jalousie, passion qui hante aussi le Narrateur.

Donc, il y a un parallèle thématique très important entre *L'Idiot* et la *Recherche*: ce sont les thèmes de la jalousie et de la réclusion. En même temps, il y a aussi quelques rapprochements de l'intrigue entre ces deux romans. L'amour du Narrateur pour Albertine est une vraie obsession de celui-ci, on dirait typique du « roman russe », eu égard à l'emprisonnement, la fuite, la mort de l'héroïne, et sur le plan de l'intrigue la mort de Nastasia Philipovna fournit un parallèle à la mort déjà proche d'Albertine, bien qu'il ne s'agisse pas d'un meurtre chez Proust.

Mais ce qui importe surtout, c'est le discours sur le roman développé par le Narrateur par rapport à Dostoïevski. La conversation, dont les points de départ sont Hardy et Dostoïevski, lui sert comme occasion pour relever les particularités de l'écriture dostoïevskienne, la « beauté nouvelle et terrible » de ses romans: c'est, premièrement, la femme et sa nature double; deuxièmement, « l'âme » d'une demeure que Dostoïevski sait dépeindre. La nature double d'Albertine est en jeu tout au long de la *Prisonnière*. Il y en a plus: la dureté inattendue de la duchesse de Guermantes au moment où Swann vient lui annoncer sa maladie, le comportement inexplicable de Gilberte. Quant à l'atmosphère d'une demeure, créée par Proust, rien que la phrase célèbre sur les chambres à coucher

dans *Swann* (I: 7-8) trahit toute l'importance que le Narrateur investit dans une telle création.

Par ailleurs, cette même conversation donne lieu aux réflexions sur la forme romanesque qui vont dans deux directions. C'est d'abord la composition qui est mise en relief: « c'est au sein d'un même roman que les mêmes scènes, les mêmes personnages se reproduisent si le roman est très long » (III: 880), souligne le Narrateur, et, dans une certaine mesure, ce même trait pourrait être appliqué à la *Recherche*.

La deuxième particularité, mise en valeur par le Narrateur, est la construction du personnage:


Mme de Sévigné, [...] comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. [...] Nous sommes tout étonnés d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire. (III: 880)

C'est le parallèle hardi entre Dostoïevski et Mme de Sévigné qui arrête tout d'abord l'attention d'Albertine et du lecteur, mais non moins pertinent est celui entre la présentation du personnage chez Dostoïevski et chez Proust impliqué par cette même observation du Narrateur. En vérité, les personnages de Proust, on le sait, se révèlent toujours peu à peu, jamais tout de suite.

Dans *Albertine disparue* je n'ai relevé aucune évocation d'un roman de l'époque en question. En revanche, dans *Le Temps retrouvé* il y en a huit: *La Faustin* (1882) et *Chérie* (1884) d'Edmond de Goncourt, *Jean-Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland, *Aziyadé* de Pierre Loti, (1879), *Trust* de Paul Adam (1910), deux romans de la

trilogie romanesque de Maurice Barrès *Le Roman de l'Energie: Les Déracinés* – 1897, *Leurs figures* –1902, et, une fois de plus, *Anna Karénine* (1873-76, trad. fr. 1880) de Tolstoï.

La référence à *La Faustin* d'Edmond de Goncourt est introduite comme un détail supplémentaire pour renforcer la vraisemblance du pastiche: c'est Goncourt lui-même qui mentionne son roman dans le pastiche que Proust a fait sur lui dans *Temps retrouvé* (IV: 289). *Chérie*, du même auteur, est citée à côté de *La Faustin* (IV: 752; Esquisse II) dans la version antérieure, qui n'a pas été introduite dans le texte définitif; mais *Chérie* ne disparaît pas sans trace. D'après Goncourt, personnage qui cite dans son prétendu *Journal* l'avis de son interlocutrice, « une grande dame russe, une princesse au nom en of qui m'échappe », celle-ci lui jette: « Vous ne pouvez pas comprendre cela, vous autres Occidentaux [...] cette pénétration par un écrivain de l'intimité de la femme » (IV: 289). Cette réplique de la princesse « en of » présente, à mon avis, une allusion à la *Préface* d'Edmond Goncourt, le vrai cette fois et non le personnage factice, de son roman *Chérie*: « je crois pouvoir avancer qu'il est peu de livres sur la femme, sur l'intime *féminité* de son être depuis l'enfance jusqu'à ses vingt ans ». Proust s'amuse à renverser le nom et l'adjectif dans l'expression de Goncourt dans un chiasme implicite: l'intime féminité – l'intimité de la femme. En plus, il confère, par ce renversement renforcé avec le nom *pénétration*, un sens frivole à l'exclamation de la princesse étrangère qui, aussi prétentieuse qu'elle est, ne sent pas les nuances du français.

 Pourquoi Proust a-t-il coupé tout de même le titre de *Chérie* et préféré *La Faustin* ? Probablement, parce que ce roman devait paraître plus important au Narrateur. Dans *Chérie* il s'agit « de la réalité élégante » – dans *La Faustin*, d'une actrice qui a

préféra l'amour à la scène, d'un aristocrate qui a préféré l'amour pour une femme à l'amour homosexuel. Mais, au fond, les deux romans sont présents dans le pastiche, *Chérie* en qualité d'allusion, *La Faustin* en qualité de référence. Seulement, si *La Faustin* remplit les fonctions de caractérisation de deux personnages, du milieu et établit les parallèles avec l'intrigue et les thèmes essentiels de la *Recherche*, *Chérie*, tout en remplissant les deux premières fonctions, n'offre pas de rapprochements thématiques ou d'intrigue.

Jean-Christophe est inséré dans la réflexion du Narrateur sur les changements de vue que crée la guerre, mais seulement dans une esquisse antérieure. La référence à ce roman sert d'exemple qui confirme la thèse de Proust: « A la guerre ils [les gens qui écrivent les livres ou les lettres à la guerre] apportent, ils opposent la culture qu'ils avaient ailleurs » (IV: 772; Esquisse IX).

Dans le texte définitif le passage correspondant se trouve justement placé après la lettre de Saint-Loup écrite au front. La référence à Romain Rolland a été gardée, mais celle à *Jean-Christophe* coupée. En fait, dans la lettre de Saint-Loup il n'y a pas de références ou d'allusion à *Jean-Christophe* justement, bien que l'attitude de Saint-Loup dans cette lettre en général soit bien proche de celle de France exprimée, par exemple, dans *Au-dessus de la mêlée*.

Le roman de Pierre Loti *Aziyadé*, publié anonymement en 1879, est évoqué dans une esquisse seulement; le passage contenant cette référence n'a pas été inséré dans le texte définitif du *Temps retrouvé*; c'est un monologue de Charlus adressé au Narrateur:

Il faut aimer la beauté sous toutes ses formes. Et quelques heures plus tard
comme on éteint la lumière à cause des zeppelins, Paris n'est-il pas une

sorte de Stamboul de Loti où on ne peut deviner dans l'ombre, les femmes cachées comme des femmes turques, à leur balcon pas éclairé. C'est une cause de mécomptes car dans cette nuit noire à peine éclairée de la scintillation d'une lampe voilée on croit deviner le mystère d'une Aziyadé qui regarde dans l'ombre et ce n'est que Madame Verdurin. Mais dans cette nuit que de jolis uniformes bleu ciel, de rencontres qui dans cette nuit ont l'air de se passer loin de Paris, plus loin même que dans l'Orient colonial de Loti, dans le pays de la « chasse à l'homme ». (IV: 787; Esquisse XX)

Cette référence sert à Charlus, en vrai esthète, à exprimer son impression sur Paris durant la guerre et ne mène pas le Narrateur, cette fois non plus, à une réflexion théorique. Le titre du roman de Loti, dans ce contexte, est un signe de l'époque, c'est un terme de comparaison qui décrit la mise en scène et, surtout, c'est un moyen de caractériser Charlus, son imaginaire, ses penchants esthétiques et autres.

A un certain stade du travail Proust a considéré le roman *Trust* de Paul Adam (IV: 799; Esquisse XXIV) comme sujet d'une conversation littéraire. Comme l'indique Brian Rogers, Bloch, devenu écrivain engagé, développe ses idées nouvelles devant le Narrateur. Proust, à ce propos, se réfère non au roman comme tel, mais au compte rendu de *Trust* par un certain Albert Hanotaux, publié dans la *Revue hebdomadaire* de mars 1910 (IV: 1392; note 6). De toute évidence, ce compte rendu devait fournir la matière de la discussion entre Bloch et le Narrateur, pourtant cette discussion n'a pas été insérée dans la version finale du roman. Le développement de l'entretien est parti finalement

dans une autre direction; l'évocation du roman est plutôt un prétexte, un point de départ d'une réflexion qu'une vraie insertion.

Le Roman de l'Energie nationale (1897-1902) de Barrès fournit à Proust un argument dans le discours mené par le Narrateur sur le patriotisme officiel pendant la guerre: celui-ci dénonce l'attitude actuelle de Barrès qui « propose [...] qu'on fasse de la littérature peignant la France en beau. Quelle folie ! » (IV: 845; Esquisse XXX). Faut-il, peut-on, donc, dénoncer le faux patriotisme et la violence humaine pendant la guerre ? L'attitude ultra patriotique de Barrès est détestable, selon le Narrateur, et, pour la réfuter, il rappelle les textes antérieurs du même Barrès, beaucoup plus réalistes. En particulier, il évoque *Les Déracinés*, où Barrès ne cache pas la violence de la vie mais, au contraire, présente « les jeunes assassins » qui « donnent une image douceâtre de l'humanité » [en un sens ironique, bien sûr] (IV:845), et *Leurs figures*, qui, selon Eugène Nicole et Brian Rogers, « caricature les mœurs parlementaires de 1891 à la fin du siècle, ces "figures" étant celles du pouvoir dans ses diverses branches. Cette satire des députés corrompus est d'autant plus violente qu'elle a pour toile de fond le drame de la France au moment de Sedan » (IV: 1416-1417, note 6).

Cette sorte de satire, c'est aussi, en un sens, ce que fait Proust dans la *Recherche* en peignant l'activité patriotique des Verdurin et en caricaturant l'attitude quasi-patriotique des aristocrates du milieu des Guermantes. D'autre part, la violence sans motivation des *déracinés* rappelle les scènes sadiques de la *Recherche*, en particulier, dans le dernier volume où il s'agit de la guerre. Donc, la réflexion sur la position de Barrès aide le Narrateur à préciser la sienne. Les références aux romans de Barrès ne sont pas incluses dans le texte définitif.

Maintenant je tiens à revenir aux fonctions remplies par l'évocation d'un roman dans un autre roman. Tous les 26 romans *fin-de-siècle* évoqués dans la *Recherche* définissent, évidemment, l'époque où se déroule l'action du roman proustien, le situent dans le temps. Et, sans aucun doute, toutes les évocations, même dans le cas où c'est un autre personnage que le narrateur qui se réfère à un roman quelconque, témoignent de l'attitude du Narrateur par rapport à la littérature, montrent ce qu'il accepte et ce qu'il n'accepte pas. L'espace, la mise en scène est caractérisée à travers deux romans (*Trilby*, *Aziyadé*), le milieu social se définit à l'aide de cinq romans (*Bruges-la-Morte*, *Bel Avenir*, *La Faustin*, *Chérie*, *Le Pêcheur d'Islande*). Le personnage est caractérisé moyennant l'évocation de neuf romans, tantôt grâce au roman même que ce personnage évoque – *La Faustin*, *Chérie* (Goncourt, la princesse russe); *Rival inconnu* (le nouvel écrivain); *Aziyadé* (Charlus); *Bruges-la-Morte* (Rachel); *Jean-Christophe* (Saint-Loup), *L'Orme du Mail* (les Guermantes tous ensemble, mais dans ce cas-là on croit reconnaître la voix du duc de Guermantes) – tantôt en le comparant avec le personnage du roman évoqué: *Les opinions de M. Jérôme Coignard* (1893); *Les Dieux ont soif* (Jupien). L'intrigue du roman inséré est mise en parallèle avec celle de la *Recherche* (à un certain degré, mais non d'une manière directe) dans quatre cas (*Trilby*, *Bruges-la-Morte*, *La Faustin*, *L'Idiot*). Enfin, par rapport aux thèmes essentiels du roman, dix œuvres du moins sont rapprochées de la *Recherche* (*Trilby*, *Bruges-la-Morte*, *Bel Avenir*, *Les opinions de M. Jérôme Coignard*, *Les Dieux ont soif*, *La Faustin*, *Chérie*, *Les Déracinés*, *Leurs figures*, *L'Idiot*).

Notons également que le plus souvent, dans seize cas précisément, un roman contemporain est mentionné, d'une manière ou d'une autre, par le Narrateur (*Trilby*, *Bel Avenir*, *Rival inconnu*, *Les opinions de M. Gérôme Coignard*, *Dieux ont soif*, *Deux Yeux bleus*, *Jude l'Obscur*, *La Bien-Aimée*, *Trust*, *Les Déracinés*, *Leurs Figures*, *Le Crime et le Chatiment*, *L'Idiot*, *Les Frères Karamazov*, *La Guerre et la Paix*, *Anna Karénine*). Le Narrateur profite souvent de cette évocation pour réfléchir sur la construction du roman (tous les romans mentionnés de Tolstoï, Dostoïevski, Hardy), sur sa langue (*Rival inconnu*), sur sa thématique (*L'Orme du Mail*), sur l'écriture propre à un certain écrivain (*Le Crime de Silvestre Bonnard*), sur un genre littéraire (*Bel Avenir*).

Le procédé intertextuel essentiel permettant d'évoquer le roman est la référence, excepté seulement trois occurrences de citation (*Bel Avenir*, *Rival inconnu*, *L'Idiot*) et un cas plus compliqué, celui de *Bruges-la-Morte* et de *Chérie*, qui sont réduits au statut d'une allusion dans le texte définitif, mais insérés comme références dans le manuscrit.

Ainsi plusieurs fonctions remplies par l'insertion du roman *fin-de-siècle* dans la *Recherche* sont les mêmes que celles remplies par l'insertion d'un roman dans un roman chez d'autres auteurs et aux époques précédentes. Et ce qui l'en distingue peut être résumé en deux points.

Premièrement, le roman *fin-de-siècle* entre toujours dans la *Recherche* au stade initial du travail sur un épisode, dans les rédactions antérieures, mais disparaît souvent du texte définitif. Ainsi parmi toutes les occurrences considérées, dans le texte définitif on ne trouve que *Le Pêcheur d'Islande*, *Deux Yeux bleus*, *Jude l'Obscur*, *La Bien-Aimée*, *La Faustin*, *Chérie* et *Bruges-la-Morte*, *L'Orme du Mail*, *Anna Karénine*, *Crime et*

Châtiment, L'Idiot, Les Frères Karamazov La Guerre et la Paix (douze occurrences sur vingt-six).

La deuxième différence, la plus pertinente, probablement, consiste en ce que d'habitude l'évocation d'un roman contemporain déclenche la pensée critique de Proust sur un sujet littéraire, fournit un argument au Narrateur dans le discours sur ce qu'est la littérature (le *Bel avenir, Trilby, le Roman de l'énergie nationale, Deux Yeux bleus, Jude l'Obscur, Rival inconnu, Jean-Christophe, les romans de Dostoïevski*); ou (plus rarement) sert de point de départ à la réflexion psychologique et sociologique (*Les opinions de M. Jérôme Coignard, Les Dieux ont soif, Le Pêcheur d'Islande, L'Orme du Mail*).

On voit qu'en plus des fonctions traditionnelles du roman inséré dans le roman, les insertions des romans contemporains chez Proust exercent une fonction supplémentaire liée intimement à l'acte de l'écriture. L'insertion sert de point de départ; ensuite l'écrivain préfère développer l'image ou la réflexion à sa guise.

2.2.2.2.2. Le lyrisme *fin-de-siècle*

Dans la période en question, le mouvement décadentiste, les écoles parnassienne et symboliste privilégient le genre du poème lyrique; le poème en prose se répand de plus en plus et devient un genre important. Mais, si on se limite strictement aux années 1873-1913, neuf poèmes de cette période sont présents seulement, d'une manière ou d'une autre, dans le roman: ce sont une référence au poème de Leconte de Lisle "Le lévrier de Magnus", *Poèmes tragiques*, 1884, (I: 89; *Swann I, I*); un vers du poème de Paul Desjardins "Celui qu'on oublie", ce poème étant publié comme plaquette consacrée à Lamartine en 1883 (I: 118; *Swann I, I*); la citation de deux vers d'Heredia du poème

"Apothéose de Mouça-Al-Kebir", *Les Trophées*, 1893 (III: 1460; *SG II*), restée dans les variantes; une partie d'un vers tiré du poème du même poète « Les Conquérants », du même recueil (IV: 380; *TR*); un vers, bien ironique en soi, cité dans un sens ironique par Charlus, du recueil de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair "Symphonie en vert mineur", *Déliquescences. Poèmes décadents d'Adoré Floupette*, 1885 (III: 99; *SG II*, I), deux citations de Mallarmé déjà mentionnées, "M'introduire dans ton histoire" et « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » (IV: 39; *AD I*); enfin, les citations de « Aux Tuileries » de Sully Prudhomme et « Nocturne » de Charles Cros (IV: 178; *AD II*).

De toute l'abondance de la production poétique de cette époque, neuf poèmes seulement cités ou mentionnés dans sept livres du roman proustien. Il semble, cependant, que leur choix est défini par les préférences de Proust dans l'univers de la poésie lyrique, et que ce choix est pertinent pour la caractérisation de la poésie de l'époque en question. S'il est vrai qu'« Il y a, en effet, "plusieurs familles de poètes" dans le mouvement symboliste » (Delvalle 15), Marcel Proust a fait son choix.

2.2.2.2.3. La dramaturgie

Le théâtre des années 1873-1913 présente une grande diversité générique: Emile Labiche (1815-1888), auteur de vaudevilles innombrables, est toujours célèbre; l'opérette dans le goût d'Offenbach fleurit; les livrets sont écrits souvent par Henri Meilhac (1831-1897) et Ludovic Halévy (1834-1908), celui-ci est d'ailleurs l'oncle de Daniel Halévy, condisciple de Marcel Proust; les mêmes Meilhac et Halévy ont aussi beaucoup de succès dans le genre de la comédie. La comédie elle-même a changé depuis l'époque romantique, maintenant c'est la comédie dramatique à thèse morale, influencée par les

romans de Balzac et représentée par des auteurs tels qu'Emile Augier (1820-1889); pourtant, il n'a pas créé de pièces de théâtre après 1800), créateur de comédies de mœurs, Alexandre Dumas fils (1824-1895), Victorien Sardou (1831-1908), maître dans la création de dialogues et d'intrigues, qui a uni un drame tantôt bourgeois, tantôt historique à la comédie de caractères et de mœurs. Le drame, pénétré également de prédication morale, est représenté par Augier et Dumas fils.

En outre, dans les années 1880 apparaît le drame naturaliste, incarné surtout par Zola, mais aussi Henry Becque (1837-1899) qui a été bien proche du naturalisme. La dramaturgie psychologique est représentée par les drames et les comédies de Georges de Porto-Riche (1849-1930), François de Curel (1854-1929), Henry Bernstein (1876-1953) avec son « théâtre brutal ». Un peu à part on peut situer Edmond Rostand (1868-1918) avec ses comédies et drames dits romantiques, mais au fond purement décadentistes, ainsi que François Coppée et Richepin, tous deux dramaturges, bien que mieux connus aujourd'hui comme poètes. À peu près en même temps le théâtre symboliste surgit, avec le drame symboliste, Maeterlinck après 1890, Claudel après 1900.

Dans la *Recherche*, parmi tous les genres typiques de la période 1873-1913, le genre théâtral occupe la place considérable, si on en juge d'après le nombre d'œuvres de cette époque mentionnées ou citées: on en compte dix-sept. On peut y ajouter également neuf opéras et un ballet. L'insertion de la dramaturgie *fin-de-siècle* sera considérée d'une manière plus détaillée dans le troisième chapitre de l'étude présente.

2.2.2.2.4. Genres autobiographiques

Un certain essor des genres autobiographiques vers la fin de siècle était dû en partie à la crise du roman naturaliste, puisque les mémoires et le journal intime dans la perspective de l'école naturaliste deviennent de vrais *documents humains* dans le sens que donnaient à ce terme Zola et les Goncourt, et ces *documents* tendent maintenant à se substituer à la fiction.

Parmi les journaux intimes de renom de cette époque on citera le journal d'Henri-Frédéric Amiel (1821-1881), découvert et publié en partie après sa mort, ainsi que neuf premiers volumes du *Journal* des Goncourt, qui parurent entre 1887 et 1896, et le journal de Marie Bashkirtseff (1858-1884) publié en 1887. Seul le journal des Goncourt est présent dans la *Recherche* d'une manière explicite (cette insertion dans la *Recherche* a été étudiée en détail dans le livre d'Annick Bouillaguet, *Proust et les Goncourt : Le pastiche du "Journal" dans "Le Temps retrouvé"*, Paris: Lettres Modernes, 1996).

Les mémoires occupent un certain lieu dans le paysage littéraire de la période *fin-de-siècle*, mais dans la *Recherche* leur rôle semble minimal par rapport aux *Mémoires* de Saint-Simon ou aux *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Seuls deux mémorialistes dont les œuvres ont paru dans les années 1873-1913 ont été cités dans le roman proustien. Les mémoires du comte d'Haussonville (1809-1884) intitulés *Ma jeunesse* (1814-1830) ont été publiés en 1885, les mémoires de la comtesse de Boigne née d'Osmond (1781-1866) *Récits d'une tante* en 1907-1908.

L'emprunt aux mémoires du comte d'Haussonville, où il s'agit d'une anecdote de salon (II: 859; *Guermantes II*, II) présente une citation, non littérale, mais assez exacte; dans une lettre à Paul Souday, Proust donne un commentaire curieux: « Ce sont peut-être

les deux seules fois dans toute mon œuvre que je n'ai pas "inventées" de toutes pièces » [la première étant un bon mot de Mme Straus] (cité par Thierry Laget et Brian Rogers; II: 1829; note 1). Le Narrateur use donc d'un *document humain*, pour appuyer son expérience sur un fait réel décrit dans les mémoires.

Les mémoires de la comtesse de Boigne sont présents à un certain stade dans les manuscrits du roman, mais absents du texte définitif (II: 1611-1614, note 1). Leur présence dans le sous-texte se fait sentir seulement dans « cette intelligence, une intelligence presque d'écrivain de second ordre bien plus que de femme du monde » propre à Mme de Villeparisis.

Un journal intime de la période 1873-1913 est inséré dans la *Recherche* d'une manière évidente; la nature de cette insertion est complexe puisque, somme toute, un procédé hypertextuel se superpose à un procédé intertextuel: une certaine technique littéraire – celle du pastiche que Proust avait pratiqué avec succès – se superpose à une autre technique littéraire, celle de la référence à une œuvre contemporaine, bien connue des lecteurs, du *Journal* des Goncourt. Annick Bouillaguet affirme à ce propos: « Le pastiche attribué tient de son statut une double autonomie: fragment nettement délimité, il se caractérise par l'inclusion d'un style dans un style et l'enchâssement d'une fiction nouvelle dans une fiction déjà là. Texte d'emprunt, le pastiche épouse un statut emprunté, celui du *Journal* » (Proust et les Goncourt 53; Statut et structure du pastiche).

Mais est-ce que le journal des Goncourt est le seul exemple de ce genre littéraire qu'on peut découvrir dans la *Recherche* ?

Parmi les journaux intimes connus de l'époque, Proust connaissait et aimait celui de Marie Bashkirtseff. Il l'a lu, influencé par Maurice Barrès: « Paul Bourget (bientôt

Barrès), nous incitait à ouvrir le journal d'Amiel, celui de Benjamin Constant, celui de Stendhal, celui de Marie Bashkirtseff » (Halévy 116-117).

Barrès, en fait, était l'un de ceux qui ont créé la légende de Marie Bashkirtseff. Colette Cosnier, auteur de la biographie de Bashkirtseff, indique qu'en 1890 il lui a consacré une de ses *Trois stations de psychothérapie* où il lui confère une importance *exceptionnelle*:

cette émouvante jeune fille, nous sommes quelques-uns de sa race spirituelle qui la gardons dans notre imagination et s'il est permis, près de notre cœur. Or, après six ans, quand elle a pris dans la mort un recul suffisant, ne convient-il pas pour parfaire cette figure exceptionnelle et pour en dégager toute la valeur symbolique, que nous lui organisions sa légende ? (cité d'après Cosnier 317)

Ainsi Proust devait connaître ce journal; du moins, l'écrivain Henry Bordeaux qui a connu Proust en 1899 le confirme: « Je l'ai rencontré pour la première fois chez Mme Bartholoni, quand nous étions tous les deux en pleine jeunesse. [...] Je nous découvrais beaucoup de goûts littéraires communs, les *Mémoires d'outre-tombe* [...], le *Journal* de Marie Bashkirtseff, en qui il voyait une sorte d'introspection qui le satisfaisait [...] » (Bordeaux 100-102).

D'après ce témoignage, c'est justement l'art de l'introspection que Proust a apprécié dans cette lecture, à savoir la qualité dont il a été doué lui-même au plus haut degré.

En considérant que Proust apparemment a connu et apprécié ce livre, il semble qu'il soit possible de mettre en parallèle un épisode de la *Recherche* avec un épisode crucial du *Journal* de Marie Bashkirtseff.

Dans les dernières pages du journal, Marie, qui meurt de la phtisie, parle beaucoup du peintre Bastien Lepage, son ami, lui aussi mourant du cancer:

Jeudi 16 octobre. – J'ai des fièvres terribles qui m'épuisent. Je passe toute la journée au salon [...] Je ne peux pas sortir du tout, mais ce pauvre Bastien-Lepage sort; alors il se fait porter ici, s'installe dans un fauteuil, les jambes allongées sur des coussins; moi, tout près dans un autre fauteuil et comme ça jusqu'à six heures.

Samedi 18 octobre. – Bastien-Lepage vient presque chaque jour. [...] Potain est venu hier, je ne vais pas mieux. [...]

Lundi 20 octobre. – Malgré un temps magnifique, Bastien-Lepage vient ici au lieu d'aller au Bois. Il ne peut presque plus marcher; son frère le soutient sous chaque bras, il le porte presque. [...] Depuis deux jours mon lit est au salon [...] Il m'est trop difficile de monter l'escalier.
(Bashkirtseff II: 590-591)

C'est la fin du journal; Marie Bashkirtseff est morte onze jours après, le 31 octobre 1884. Dans ces deux dernières pages on peut dégager plusieurs détails frappants:

- les visites qu'un ami, grièvement malade lui-même, rend à une amie mourante;
- cet ami réapparaît auprès d'une mourante, tour à tour avec un médecin célèbre (Potain, qui est aussi mentionné dans la *Recherche*);
- la difficulté de marcher et de monter l'escalier annonce la mort.

On est tenté de rapprocher ces pages d'un extrait de la deuxième partie de *Le Côté de Guermantes*: Bergotte, lui-même malade, « vint passer tous les jours plusieurs heures » avec le Narrateur, pendant la maladie de sa grand-mère, tout à tour avec le docteur Cottard; il venait, donc, « pour garder longuement le silence sans qu'on lui demandât de parler. Car il était très malade: les uns disaient d'albuminurie, comme ma grand-mère; selon d'autres il avait une tumeur. Il allait en s'affaiblissant; c'est avec difficulté qu'il montait notre escalier, avec une plus grande encore qu'il le descendait. Bien qu'appuyé à la rampe il trébuchait souvent [...] » (II: 622; *Guermantes II*, I).

Selon le *Journal*, en septembre encore, c'est Marie qui rendait visite à Bastien Lepage dont l'état était alors plus grave que son état à elle. Le passage, où elle en parle, est marqué d'un détachement étonnant:

Il s'en va et il souffre beaucoup. Quand on est là, on se détache de la terre; il plane déjà au-dessus de nous; il y a des jours où je me sens ainsi. On voit les gens, ils vous parlent, on répond, mais on n'est plus à la terre; – une indifférence tranquille, pas douloureuse, un peu comme un rêve à l'opium. Enfin, il meurt. Je n'y vais que par habitude; c'est son ombre, moi aussi je suis ombre à demi; à quoi bon?

Il ne sent pas particulièrement ma présence, je suis inutile; je n'ai pas le don ranimer ses yeux . Il est content de me voir. C'est tout.

Oui, il meurt, et cela m'est égal; je ne me rends pas compte, c'est quelque chose qui s'en va. (Bashkirtseff II: 588)

Bergotte fait preuve d'un détachement comparable: « Son instinct reproducteur ne l'induisait plus à l'activité, maintenant qu'il avait produit au dehors presque tout ce qu'il

pensait. [...] ses beaux yeux restaient immobiles, vaguement éblouis, comme les yeux d'un homme étendu au bord de la mer qui dans une vague rêverie regarde seulement chaque petit flot » (II: 624).

Quand la vie s'en va, l'habitude se substitue au sentiment. Bashkirtseff: « Je n'y vais que par habitude »; Le Narrateur sur Bergotte: « je crois qu'il serait resté chez lui s'il n'avait pas craint de perdre entièrement l'habitude, la possibilité de sortir ».

Ce n'est qu'un seul épisode du roman, certes, mais un épisode chargé d'un grand pouvoir tragique. Il est aussi important, à mon avis, que dans les deux cas il s'agit de la maladie et de la mort d'artistes: Bashkirtseff et Bastien-Lepage sont peintres, Bergotte écrivain, et bien que celle qui meurt soit la grand-mère, Bergotte reste avec le Narrateur (qui est aussi écrivain et, de plus, lui aussi malade). Tout cela permet d'établir une certaine parenté entre deux épisodes.

Ainsi la littérature *fin-de-siècle* est-elle présente dans la *Recherche* presque sous toutes les formes possibles, explicitement et dans le sous-texte, dans sa diversité générique et thématique. Bien que sa présence soit moins considérable que celle de la littérature du classicisme, ou romantique, son rôle est non moins important, tout d'abord parce que cette littérature a formé l'atmosphère de l'époque où Proust s'est formé. En outre, il a confié une grande partie de son expérience littéraire au Narrateur, donc l'esthétique *fin-de-siècle* a influencé la réflexion et le discours de son héros; mais influencer ne veut pas dire dominer; il s'agit plutôt d'un rapport d'attrait et de rejet.

Chapitre 3 : Le drame symboliste *mis en abyme*

3.1. Le roman et la dramaturgie

Le drame symboliste est un genre typiquement *fin-de-siècle* qui figure dans la *Recherche* à titre d'insertion. Il est vrai que si Proust s'était exercé à des genres différents dans sa jeunesse, il n'a jamais écrit d'œuvres dramatiques (si ce n'est un pastiche, un seul, ou plutôt une parodie de *Pelléas et Mélisande*). En revanche, le théâtre des années 1873-1913 a joué un rôle considérable dans sa vie de tous les jours; en plus des oeuvres classiques, il a lu beaucoup de pièces de son temps; certains de ses amis étaient auteurs dramatiques: Georges de Porto-Riche, par exemple, ou Antoine Bibesco, Gaston de Caillavet et Robert de Flers, François de Curel, Francis de Croisset, et, bien sûr, Jean Cocteau. Dans l'article intitulé *Théâtralisation et modèles dans quelques œuvres de Jeunesse de Proust*, Than-Vân Ton-That indique:

Dans les textes de jeunesse de Proust (*Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil* principalement mais aussi quelques articles et la correspondance), le théâtre occupe une place importante, sous forme de citations, d'allusions, de personnages et de scènes préfigurant la *Recherche*, à une époque où l'écriture romanesque se cherche à travers des modèles subvertis, avec des dérives poétiques (poèmes en prose, prose poétique) et théâtrales (oscillant entre la pure tragédie grecque et la comédie en passant par Shakespeare, Racine et Molière) (216).

L'expérience théâtrale de l'auteur est conférée, en partie, au héros de son roman. Le monde qu'il découvre lui apparaît comme une représentation théâtrale. Comme le note Gérard Macé,

Devant les représentations qu'il se donne à lui-même, tirées de l'histoire ancienne ou de ses souvenirs du monde, le narrateur de la *Recherche* est comme devant les affiches de la Comédie-Française où il n'est encore jamais entré, mais dont les titres lumineux ou obscurs («l'aigrette étincelante et blanche des Diamants de la Couronne », « le satin lisse et mystérieux du Domino Noir») lui permettent d'imaginer «d'une part une pièce éblouissante et fière, de l'autre une pièce douce et veloutée». Autant dire qu'il hésite entre l'observation du jeu social et le rappel d'émotions plus intimes, entre les prestiges du jour et les charmes de la nuit. (Macé 75)

Le garçon croit que le théâtre lui apportera l'apprentissage du monde et l'étude du monde; avant même d'aller au spectacle, le garçon espère y trouver une vérité unique:

A cette époque j'avais l'amour du théâtre, [...] et je me représentais d'une façon si peu exacte les plaisirs qu'on y goûtait que je n'étais pas éloigné de croire que chaque spectateur regardait comme dans un stéréoscope un décor qui n'était que pour lui, quoique semblable au millier d'autres que regardait, chacun pour soi, le reste des spectateurs. (I: 72)

Le théâtre s'avère ainsi un des premiers instruments optiques mentionnés dans la *Recherche* (avec le kinétoscope, par exemple, et la lanterne magique) que le Narrateur, bien avant d'entreprendre l'écriture d'une œuvre romanesque, a découvert pour discerner les traits du monde sensible et, en même temps, ceux de son univers imaginaire.

Plus tard, la perception théâtrale du Narrateur changera et s'aiguïsera; il fera la différence entre le spectacle théâtral et le théâtre de la vie. Pour exprimer cette vision

nouvelle et compliquée, Proust aura besoin de créer une phrase extrêmement longue dont la structure rend cette complexité et cette dualité, met en lumière l'opposition et en même temps la fusion du théâtre et de la vie:

Depuis que les acteurs n'étaient plus exclusivement, pour moi, les dépositaires, en leur diction et leur jeu, d'une vérité artistique, ils m'intéressaient en eux-mêmes; je m'amusais, croyant avoir devant moi les personnages d'un vieux roman comique, de voir, au visage nouveau d'un jeune seigneur qui venait d'entrer dans la salle, l'ingénue écouter distraitemment la déclaration que lui faisait le jeune premier dans la pièce, tandis que celui-ci, dans le feu roulant de sa tirade amoureuse, n'en dirigeait pas moins une œillade enflammée vers une vieille dame assise dans une loge voisine, et dont les magnifiques perles l'avaient frappé; et ainsi, surtout grâce aux renseignements que Saint-Loup me donnait sur la vie privée des artistes, je voyais une autre pièce, muette et expressive, se jouer sous la pièce parlée, laquelle d'ailleurs, quoique médiocre, m'intéressait; car j'y sentais germer et s'épanouir pour une heure, à la lumière de la rampe – faites de l'agglutinement sur le visage d'un acteur d'un autre visage de fard et de carton, sur son âme personnelle des paroles d'un rôle – ces individualités éphémères et vivaces que sont les personnages d'une pièce séduisante aussi, qu'on aime, qu'on admire, qu'on plaint, qu'on voudrait retrouver encore, une fois qu'on a quitté le théâtre, mais qui déjà se sont désagrégées en un comédien qui n'a plus la condition qu'il avait dans la pièce, en un texte qui ne montre plus le visage du

comédien, en une poudre colorée qu'efface le mouchoir, qui sont retournées en un mot à des éléments qui n'ont plus rien d'elles, à cause de leur dissolution, consommée sitôt après la fin du spectacle, font, comme celle d'un être aimé, douter de la réalité du moi et méditer sur le mystère de la mort. (II: 470-471 ; *Germantes I*)

Dans l'épisode de la discussion sur le jeu de la Berma dans *Phèdre*, considéré dans le chapitre précédent, le Narrateur est occupé surtout à dégager dans le spectacle, sans réussir, les éléments connus déjà de la lecture préalable («mythe solaire, pâleur janséniste...»); en revanche, dans le petit théâtre contemporain, en plus *d'une vérité artistique* il perçoit *une autre pièce, muette et expressive, se jouer sous la pièce parlée*. Cette « autre pièce » est plus intéressante que la première, mais aussi infiniment plus tragique, ce que la *phrase-texte* citée ci-dessus reflète: son apodose, qui déploie la brillante dualité théâtrale, est organisé autour du noyau « je m'amusais », tandis que dans la protase il s'agit de désagrégation, de dissolution, de perte et, en fin de compte, du « mystère de la mort ».

Cela signifie que le Narrateur a avancé en âge et en expérience vécue, mais, en outre, cette nouvelle vision prouve aussi l'intimité accrue du héros avec l'environnement théâtral: c'est *grâce aux renseignements que Saint-Loup [lui] donnait sur la vie privée des artistes* que le Narrateur est capable de repérer le jeu de miroirs entre le spectacle théâtral et le spectacle de la vie.

Quel est l'élément justement *fin-de-siècle* du théâtre présenté dans le roman ?

J'ai cité plus haut l'avis d'A. Compagnon que la *Recherche* appartient au XIX^e siècle comme au XX^e. Il faut ajouter que « toutes les écoles poétiques du XIX^e siècle

ont recherché la consécration des succès dramatiques. [...] Comme les Parnassiens, comme les romantiques, comme les classiques, comme les poètes de la Pléiade, les poètes symbolistes mirent leur honneur à faire jouer des pièces conçues suivant leur doctrine d'art» (Martino 173). Guy Michaud rapporte les paroles d'Alfred Valette (directeur du *Mercure de France* et mari de Réjane) adressées à Albert Samain à propos des symbolistes: " Ce qui manque à cette école, c'est un théâtre" (263). Mais les théâtres ne tardèrent pas à émerger:

Quelques théâtres d'avant-garde, entre 1890 et 1900, s'employèrent à faire de l'idéal symboliste une réalité scénique. Ils offrirent aux auteurs un public de jeunes poètes et d'admirateurs convaincus, décidés à tout applaudir dès le début de la représentation, des acteurs en herbe, pleins de bonne volonté et prêts à tenir les rôles les plus difficiles. Auteurs et acteurs ne visaient point au « succès » immédiat; ils bornaient leur ambition à faire tenir les pièces pendant une, deux ou trois représentations. (Martino 175)

C'est, probablement, dans un de ces théâtres que « Rachel jouait un rôle presque de simple figurante, dans la petite pièce » (II: 472).

Mais Rachel n'est pas la seule à représenter le théâtre contemporain dans la *Recherche*. J'ai relevé des références à soixante-sept pièces de théâtre dans le texte et dans les esquisses de l'édition Tadié de la Pléiade. Vingt-et-une de ces pièces ont été écrites et jouées entre 1873 et 1913. Ces œuvres sont: *Les Danicheff* de Pierre de Corvin-Kroukowsky, 1876 (I: 212 ; *Swann II*); les adaptations théâtrales de deux romans de George Ohnet: *Serge Panine*, 1882 (I: 243, 253 ; *Swann II*) et *Le Maître de Forges*, 1885 (I: 253 ; *Swann II*); *Francillon*, d'Alexandre Dumas fils, 1887 (I: 252 ; *Swann II*); *Michel*

Strogoff, adaptation théâtrale de J. Verne et A. Dennery du roman de Jules Verne, 1880, (I: 401 ; *Swann III*); *Le Baiser* de Théodore de Banville, 1888 (I, 1245 ; *Swann II*, variante); *Les Rantzau* , d'Erckmann-Chatrian, 1882, (I: 776, *Swann Esquisse XL*); *Fédora* de Victorien Sardou, 1882 (I:526 ; *JFF I*); *Les Érynnies*, tragédie en deux parties de Leconte de Lisle, 1873 (II: 68 ; *JFF II*); *La Dame de chez Maxim's* de Georges Feydeau, 1899 (II: 322 ; *Guermantes I*); *Les Sept Princesses*, de Maeterlinck, 1891, (II: 526, 546 ; *Guermantes I*); *Alain Chartier* de Raymond Borrelli, 1889 (II: 546; *Guermantes I*); *L'Arlésienne*, drame d'Alphonse Daudet, 1872 (II: 776; *Guermantes II*, II); *Le Passé*, comédie de Georges de Porto-Riche, 1897 (II: 867-868 ; *Guermantes II*, II); *Anna Karénine*, adaptation du roman de Tolstoï pour la scène, mise en scène par Edmond Guiraud, 1907 (III: 326 ; *SG II*, II); *Résurrection*, de Tolstoï, adapté à la scène par Henry Bataille, 1905 (III 326 ; *SG II*, II); *L'Aiglon*, drame d'Edmond Rostand, 1900 (III: 456 ; *SG II*, III); *La Châtelaine* d'Alfred Capus, 1902 (III: 472-473, *SG II*, III); *La Fille aux mains coupées*, mystère, de Pierre Quillard, 1886 (IV: 334 ; *TR*); *Hôtel du Libre-Échange*, comédie, de Feydeau et Maurice Desvallières, 1894,. (IV: 339 ; *TR*); *Briséis*, drame lyrique inachevé d'Emmanuel Chabrier, 1899 (IV: 903 ; *TR Esquisse XLIII*).

Danièle Gasiglia-Laster indique: « Proust fait souvent référence à des textes dramatiques sortis du répertoire mais qui étaient bien connus au début du XX^e siècle. [...] Qui connaît aujourd'hui *L'Aventurière*, comédie d'Emile Augier, ou *La Fille de Roland*, pièce d'Henri de Bornier ? Ces œuvres, très jouées à la fin du XIXe siècle, étaient familières au lecteur contemporain de Proust » (137). Cela est juste pour la plupart des

pièces créées entre 1873 et 1913 et mentionnées dans la *Recherche*. Tout de même, dans la texture du roman, leurs fonctions sont pertinentes et multiples.

On a vu (dans le chapitre II) que l'évocation des romans contemporains permet au Narrateur de réfléchir sur l'essence de la forme romanesque. L'évocation des œuvres dramatiques de la même époque joue un rôle différent; les insertions de ce type, au lieu de déclencher des digressions, participent immédiatement à la narration, en offrant un sujet de conversation aux personnages: c'est pourquoi, probablement, les mentions des romans restent, pour la plupart, dans les esquisses (9 occurrences dans le texte définitif sur 17 restées dans les brouillons), tandis que les mentions des pièces théâtrales figurent dans le texte définitif à très peu d'exceptions (18 occurrences dans le texte définitif sur 3 restées dans les brouillons).

Encore une différence essentielle: dans la plupart des cas, c'est le Narrateur qui évoque les romans contemporains. En revanche, ce sont le plus souvent les personnages autres que le Narrateur qui se réfèrent aux pièces de théâtre, y font allusions, ou les citent. Le Narrateur n'évoque que quatre pièces; les autres sont mentionnées par Swann, Charlus, Saint-Loup, Gilberte, la duchesse de Guermantes, Mme de Verdurin, Mme Cottard, ainsi que par les personnages secondaires, tels que M. de Chevregny (parent de province de M. de Cambremer), M. d'Argencourt (diplomate, parent de Mme de Villeparisis), un valet de chambre dans la maison des parents du Narrateur.

Si le roman contemporain, inséré dans la *Recherche*, fournit les sujets de réflexion et de conversation aux intellectuels, au Narrateur avant tout, la dramaturgie contemporaine appartient à tout le monde, le théâtre faisant partie intégrante de la vie sociale du milieu et de l'époque dépeints. Le Narrateur note lui-même cette accessibilité

de l'art théâtral par rapport aux autres arts. Ainsi dans un entretien avec le directeur du Grand-Hôtel de Balbec qui découpait lui-même des dindonneaux avec beaucoup d'art: « La comparaison avec l'art dramatique (Sarah dans *Phèdre*) fut la seule qu'il parut comprendre » (III: 470).

Il est à noter que le théâtre, à un plus haut degré que la littérature, s'avère le lieu où s'épanche le snobisme. Il s'agit, évidemment, du spectacle et non de l'œuvre littéraire du genre dramatique; c'est dans la salle théâtrale que le snobisme règne:

Un autre cérémonial est celui du théâtre qui joue dans l'élégance parisienne un rôle important. [...] Bien entendu tous les personnages des romans mondains possèdent leurs loges, font étalage de leurs toilettes [...] Dans cette routine théâtrale la dimension littéraire de l'œuvre est, dans l'ensemble, peu affectée par le snobisme. Le snobisme joue d'abord dans la salle par les élégances, par les saluts. (Carassus 232-233)

Cela concerne, bien sûr, avant tout les théâtres réputés, tels l'Opéra, la Comédie Française, l'Opéra Comique. Emilien Carassus indique que « Ce sont, bien souvent, les œuvres les plus traditionnelles qui bénéficient de cet empressement des snobs. Les pièces de V. Sardou [...] les reprises de *Francillon* ou des *Danicheff* [...] » (233). Mais les théâtres d'avant-garde participent aussi au spectacle du snobisme de l'époque:

En revanche, le snobisme a joué d'une manière différente lorsque certaines salles se sont fait une réputation d'avant-garde: à ce titre le Théâtre Libre ou l'Œuvre ont droit à une place bien plus considérable dans l'histoire du snobisme, comme aussi [...] plus tard les Ballets Russes. [...] On peut en dire autant de l'intérêt provoqué par les pièces de d'Annunzio ou de

Maeterlinck. Bref, à côté d'un snobisme essentiellement mondain, relevé tout au plus par le piquant de certains thèmes ou de certaines situations, le théâtre a parfois été l'occasion d'un snobisme d'où la mondanité n'était certes pas absente, mais qui reposait surtout sur la notion d'élite intellectuelle. (Carassus 234)

Ainsi les rapports étroits entre le thème du théâtre et le thème du snobisme dans la *Recherche*, s'accordent entièrement avec la réalité historique de l'époque.

Il semble donc que la fonction la plus importante des insertions des œuvres dramatiques *fin-de-siècle* dans la *Recherche* est de caractériser les personnages, le milieu et l'époque. Le jeu intertextuel autour des œuvres théâtrales permet d'établir l'attitude esthétique des personnages et de préciser leur comportement social. En même temps, les références théâtrales font partie, certainement, du discours sur l'art, mené dans le roman proustien, mais d'une manière plus suggestive, moins directe que les références romanesques. On le verra plus loin à propos des références à Maeterlinck.

Les évocations de pièces théâtrales, d'habitude sous forme de références, mettent en relief un trait typique quelconque d'un personnage. Ainsi les paroles de Mme de Guermantes attestent de sa prétention à connaître l'art contemporain: « Je ne sais pas si vous avez vu la pièce de Borelli. Il y a des gens que cela a choqués; moi, quand je devrais me faire lapider, ajouta-t-elle sans se rendre compte qu'elle ne courait pas de grands risques, j'avoue que j'ai trouvé cela infiniment curieux » (II: 546). Selon la note de Thierry Laget, il s'agit d'*Alain Chartier*, la pièce théâtrale du vicomte Raymond de Borrelli (1837-1906), qui fut créée au Théâtre-Français le 20 mai 1889 et n'eut que peu

de succès (II: 1648); louer cette pièce signifie donc prouver un goût vraiment avancé joint à une certaine audace.

Plus loin, Mme de Guermantes évoque le drame d'Alphonse Daudet auprès de la princesse de Parme; mais ce n'est pas la pièce qui l'intéresse, elle y trouve une occasion de prouver son fameux *esprit*:

Mais c'est la meilleure femme du monde [Mme de Heudicourt]. Et puis je ne sais même pas si à ce degré-là cela peut s'appeler de la bêtise. Je ne crois pas que j'aie jamais connu une créature pareille; [...] c'est une espèce d'«innocente», de crétine, de «demeurée» comme dans les mélodrames ou comme dans *L'Arlésienne*. (II: 776)

Une référence témoigne en même temps du goût vulgaire d'Odette et de l'attitude de Swann envers la femme aimée: «S'il retournait à *Serge Panine*, [...] c'était pour la douceur d'être initié dans toutes les conceptions d'Odette, de se sentir de moitié dans tous ses goûts» (I: 242-243).

L'évocation de deux pièces du même Georges Ohnet sert à dénoncer le mauvais goût de Mme Cottard qui se réfère à ces pièces dans l'entretien avec Swann: «[...] Tandis que *Serge Panine*! Du reste, comme tout ce qui vient de la plume de Georges Ohnet, c'est toujours si bien écrit. Je ne sais pas si vous connaissez *Le Maître de Forges* que je préférerais encore à *Serge Panine*» (I: 253).

Une référence atteste d'un certain obscurantisme de Brichot: «[...] D'ailleurs, la satrapie de Porel [directeur de l'Odéon en 1882-1892] étant maintenant occupée par un fonctionnaire qui est un tolstoïsant de rigoureuse observance, il se pourrait que nous vissions *Anna Karénine* ou *Résurrection* sous l'architrave odéonienne» (III: 326).

Gilberte, avec une violence inconsciente, fait référence à une pièce qu'elle va voir au lieu de jouer aux Champs-Élysées; le titre de la pièce figure sur la liste des fêtes mondaines d'une petite fille:

Sa figure resplendit et ce fut en sautant de joie qu'elle me répondit:

– Demain, comptez-y, mon bel ami, mais je ne viendrai pas! j'ai un grand goûter; après-demain non plus, je vais chez une amie pour voir de ses fenêtres l'arrivée du roi Théodose, ce sera superbe, et le lendemain encore à *Michel Strogoff* et puis après, cela va être bientôt Noël et les vacances du jour de l'An. Peut-être on va m'emmener dans le midi. Ce que ce serait chic! quoique cela me fera manquer un arbre de Noël; en tous cas si je reste à Paris, je ne viendrai pas ici car j'irai faire des visites avec maman. Adieu, voilà papa qui m'appelle. (I: 401)

Une autre référence prouve l'obligeance de Swann envers Mme Verdurin. Il lui promet les billets pour la pièce de Corvin-Kroukowsky: « Je vous promets de m'en occuper, vous l'aurez à temps pour la reprise des *Danicheff*, je déjeune justement demain avec le Préfet de police à l'Elysée » (I: 212).

Parmi les emprunts théâtraux faits par Swann, il y en a un qui frappe par sa complexité: plusieurs références aux arts plastiques y sont entrelacés en référence à une pièce de Sardou:

Cette manie qu'avait Swann de trouver ainsi des ressemblances dans la peinture était défendable, car même ce que nous appelons l'expression individuelle est – comme on s'en rend compte avec tant de tristesse quand on aime et qu'on voudrait croire à la réalité unique de l'individu, –

quelque chose de général, et a pu se rencontrer à différentes époques. Mais si on avait écouté Swann, les cortèges des rois mages déjà si anachroniques quand Benozzo Gozzoli y introduisait les Médicis, l'eussent été davantage encore puisqu'ils eussent contenu les portraits d'une foule d'hommes, contemporains non de Gozzoli, mais de Swann c'est-à-dire postérieurs non plus seulement de quinze siècles à la Nativité, mais de quatre au peintre lui-même. Il n'y avait pas selon Swann, dans ces cortèges, un seul Parisien de marque qui manquât, comme dans cet acte d'une pièce de Sardou, où, par amitié pour l'auteur et la principale interprète, par mode aussi, toutes les notabilités parisiennes, de célèbres médecins, des hommes politiques, des avocats, vinrent pour s'amuser, chacun un soir, figurer sur la scène. (I: 526 ; *JFF I*)

Ainsi, Swann, selon sa « manie », établit un parallèle entre la réalité et la peinture: il reconnaît sur le tableau de Benozzo Gozzoli les portraits des parisiens de la fin du XIX^e siècle, et ce procédé est justifié par le fait que le peintre lui-même a créé un effet anachronique puisqu'il a dépeint les Médicis au milieu des personnages bibliques (I: 1380-1381). L'allusion à un spectacle théâtral sert de comparant dans la comparaison dont le comparé est le tableau de Gozzoli. Le motif de cette comparaison est la présence d'une personne réelle et reconnaissable parmi les personnages d'une œuvre d'art, mais l'intrusion de la réalité dans l'univers fictif est, bien sûr, différente dans les deux cas: le spectateur de *Fédora* (I:1381) reconnaît un avocat, un médecin ou un homme d'état parmi les personnages de la pièce tout comme il reconnaît Sarah Bernhardt dans le rôle principal; ce qui le frappe, c'est la présence d'un amateur sur les tréteaux parmi les

acteurs; cependant, si Swann reconnaît les mêmes avocats ou médecins, ses contemporains, parmi les personnages bibliques de la fresque florentine, c'est son imagination qui lui suggère cette substitution; c'est Swann qui ajoute la troisième dimension au jeu intertextuel.

Ce décodage arbitraire ajoute aussi un plan temporel supplémentaire à la narration. Si sur les tréteaux une personne réelle, tel le prince de Galles, se mêle aux acteurs, cela fait deux plans temporels: le temps de l'histoire de la princesse grecque et le temps du spectacle; cependant, sur la fresque de Gozzoli, on peut discerner, d'après Swann, trois plans temporels: celui des personnages bibliques, celui du règne des Médicis et le temps de Swann. Ce triple jeu de miroirs, à savoir l'inclusion du deuxième l'élément anachronique dans l'œuvre d'art, met en relief l'essence éternelle de l'être humain.

L'évocation d'une pièce théâtrale peut aussi servir de prétexte à une allusion dans le roman. Ainsi Saint-Loup fait une allusion théâtrale en parlant avec le Narrateur: « Je suis sûr, me dit-il [Saint-Loup], que dans tous les grands hôtels on a dû voir les juives américaines en chemise, serrant sur leur sein décati le collier de perles qui leur permettra d'épouser un duc décavé. L'hôtel Ritz, ces soirs-là, doit ressembler à l'Hôtel du libre échange » (IV: 339). À ce propos, Jacques Robichet et Brian Rogers indiquent: « On sait les péripéties nocturnes, rencontres non souhaitées, poursuites, quiproquos, etc. où sont jetés les héros de *L'Hôtel Du Libre-échange*, pièce en trois actes de Georges Feydeau et Maurice Desvallières créée au théâtre des Nouveautés le 5 décembre 1894 » (IV: 1217-1218, *TR* note 1).

Un autre exemple d'allusion a été envisagé dans le chapitre II: c'est l'évocation de la salade japonaise par Mme Cottard, cette recette étant offerte dans *Francillon* de Dumas fils.

Outre les références et les allusions aux œuvres théâtrales contemporaines, on relève des citations inavouées tirées de ces œuvres (c'est le lecteur qui doit alors reconnaître la citation sans l'aide de l'auteur); j'en ai relevé deux occurrences. En effet, le théâtre joue un rôle important dans la vie de la société dépeinte par Proust; celui-ci ne suit que la vérité psychologique en montrant que les spectateurs retiennent les répliques les plus pertinentes pour les citer ensuite, parfois même sans se rendre compte de la source de leurs citations, tel le valet de chambre qui parle avec Françoise et qui cite *une plaisanterie nouvelle* sans même probablement savoir qu'il s'agit d'une citation:

Et je connais quelqu'un, pas mon copain alors, mais son beau-frère, qui avait fait son temps au régiment avec un piqueur du baron de Guermantes. «Et après tout allez-y donc, c'est pas mon père !» ajoutait le valet de chambre qui avait l'habitude, comme il fredonnait les refrains de l'année, de parsemer ses discours des plaisanteries nouvelles. (II: 322)

Comme l'indique Thierry Laget, « "Eh ! allez donc, c'est pas mon père" est une célèbre réplique de la pièce en trois actes de Georges Feydeau, *La Dame de chez Maxim's*, créée aux Nouveautés le 17 janvier 1899 » (II: 1540).

Dans une conversation avec le duc de Guermantes, Swann, esthète, *dilettante* et *maître en la matière* cite d'une manière similaire, mais lui, évidemment connaissant la source de sa citation:

[...] Mais alors, enfin moi je n'y connais rien, ce n'est pas à moi de décider de qui est ce croûton-là. Mais vous, un dilettante, un maître en la matière, à qui l'attribuez-vous ? Vous êtes assez connaisseur pour avoir une idée. A qui l'attribuez-vous ? » Swann hésita un instant devant cette toile que visiblement il trouvait affreuse: «A la malveillance !» répondit-il en riant au duc, lequel ne put laisser échapper un mouvement de rage. (II: 867-868 ; *Guermantes II*)

Très probablement, le duc de Guermantes lui aussi a reconnu la citation qui, selon Brian Rogers, est extraite de la comédie de Georges de Porto-Riche *Le Passé* : « C'est dans cette seconde version que figure la réplique. Dominique Brienne, l'héroïne, a acheté des bibelots et un « petit tableau » qui n'est pas signé. "À qui pourrait-on l'attribuer?" demande-t-elle à l'un de ses amis, le peintre Bracony, lequel répond: " Moi, je l'attribuerais... à la malveillance" » (II: 1833). Ainsi l'effet comique dans le premier cas est fondé sur le fait que ni celui qui cite, ni son interlocutrice ne savent d'où provient la citation connue du lecteur; dans le deuxième cas, à l'inverse, celui qui cite, son interlocuteur et le lecteur sont au courant et l'effet comique provient de ce que la réplique est bien placée et met l'interlocuteur dans une position ridicule.

Je n'ai relevé que trois occurrences d'emprunts théâtraux faits par le Narrateur dans le texte définitif. *La Fille aux mains coupées*, de Pierre Quillard, a été déjà analysée dans le chapitre II; en outre, le Narrateur se réfère à Maeterlinck en rendant l'épisode avec *Sept Princesses* (IV: 334) et cite *l'Orestie*, ou, plus précisément, *Les Érynnies*, tragédie en deux parties de Leconte de Lisle (II: 68 ; *JFF II*).

La référence du Narrateur à *La Fille aux mains coupées* fait partie d'une comparaison tripartite: l'audace et même la coquetterie qui consistent à citer un ennemi sont le motif de cette comparaison, dont le comparé est l'attitude de Saint-Loup et le comparant le comportement de Paty de Clam pendant le procès de Zola.

Cette référence appartient à l'unité intertextuelle complexe formée par les références aux noms de Romain Rolland, Nietzsche, Paty de Clam ainsi qu'à l'affaire Zola (événement historique) et au drame symboliste (genre littéraire).

En effet, cette référence ne renvoie pas au contenu du drame symboliste en question, mais au genre littéraire et à sa signification sur le plan historique, puisque la création de ce drame marque une certaine étape dans le développement de l'Ecole symboliste et de l'art théâtral en France, ce que prouve, par exemple, l'extrait suivant du *Livre des masques* de Remy de Gourmont:

C'était aux temps déjà loin et peut-être héroïques du Théâtre d'Art; on nous convia à entendre et à voir *la Fille aux Mains coupées*: il m'en reste le souvenir du plus agréable des spectacles, du plus complet, du plus parfait, d'un spectacle qui donnait vraiment la sensation exquise et aiguë du définitif. Cela dura une heure à peine: il en demeure des vers qui forment un poème difficilement oubliable.

C'est cette qualité d'œuvre «difficilement oubliable» venue des « temps déjà héroïques» qui est en jeu.

La citation tirée des *Erynnies* de Leconte de Lisle est introduite de manière similaire: elle fait partie d'une unité intertextuelle très complexe. Tout l'épisode est

saturé de références mythologiques qui s'entrecroisent et se renforcent l'une l'autre. (J'en ai parlé dans les chapitres II et III).

La référence au drame de Quillard ainsi que la citation de Leconte de Lisle ajoutent un plan temporel supplémentaire à la narration. Précisément, dans le premier cas, le Narrateur met en parallèle l'époque de la Première Guerre Mondiale et celle de l'affaire Dreyfus, toutes deux « héroïques », bien que de manière différente. Dans le deuxième cas, le moment de la promenade s'entrecroise avec les temps mythiques où « Les hommes chevelus de l'héroïque Hellas, / Qui, tels qu'un vol d'oiseaux carnassiers dans l'aurore, / De cent mille avirons battaient le flot sonore » (II: 1369, note 1).

Plus compliqué est le personnage, plus proche il est de l'auteur, plus dense et multidimensionnel est le système des emprunts intertextuels. Il est le plus dense, semble-t-il, quand il s'agit de Swann et du Narrateur. (En revanche, les références d'Odette et de Mme Cottard sont toujours plus simples et n'ajoutent pas de plan temporel supplémentaire.)

Parmi les insertions des pièces de théâtre dans le roman proustien, il faut mettre en relief celles qui sont liées au nom de Sarah Bernhardt. La tragédienne qui a marqué l'époque représente pour ses contemporains l'essentiel de l'esthétique *fin-de-siècle*. Les hommes de lettres sont très sensibles à sa personnalité comme à ses créations scéniques. Jean Lorrain, poète, romancier, dramaturge décadent, lui a rendu visite en novembre 1887 et les impressions qu'elle lui a laissées s'inscrivent entièrement dans le code socioculturel *fin-de-siècle*:

Sarah est là, debout, devant moi, avec son irritant et délicat profil, ses yeux étincelants et froids, pareils à des pierreries. A la voir ainsi,

onduleuse et mouvante sous les luisances de sa ceinture de métal, je songe qu'elle aussi est bien fille de Gustave Moreau, l'énigmatique Sarah, sœur des Muses porteuses de chefs décapités d'Orphée et des Salomés sveltes et sanglantes, la Salomé de la fameuse aquarelle célébrée par Huysmans, la Salomé de l'Apparition, dont elle portait d'ailleurs le triomphant et coruscant costume dans « Théodora » même, à l'acte de la loge impériale.
(12 ; Sarah Bernhardt)

L'admiration de Proust pour l'actrice est telle qu'en 1895 lui et Reynaldo Hahn font pèlerinage à Belle-Ile-en-mer où elle s'était fait construire une villa l'année précédente (Corr. I:426).

Sarah Bernhardt est présente dans la *Recherche*, tantôt explicitement, tantôt implicitement, comme modèle principal de la Berma.

Dans la version définitive, les évocations explicites de son nom la rangent d'habitude parmi les symboles de l'époque: « Je classais par ordre de talent les plus illustres: Sarah Bernhardt, la Berma, Bartet, Madeleine Brohan, Jeanne Samary, mais toutes m'intéressaient. » (I: 74; *Swann I*, II). Mme Verdurin invite ses « fidèles » dans une avant-scène à entendre Sarah Bernhardt, et le docteur Cottard ne sait pas apprécier assez cet honneur:

«En effet [...] on commence à être fatigué de Sarah Bernhardt. Mais vous m'avez exprimé le désir que je vienne. Pour moi vos désirs sont des ordres. Je suis trop heureux de vous rendre ce petit service. Que ne ferait-on pas pour vous être agréable, vous êtes si bonne!» Et il ajoutait: «Sarah Bernhardt c'est bien la Voix d'Or, n'est-ce pas? On écrit souvent aussi

qu'elle brûle les planches. C'est une expression bizarre, n'est-ce pas?»
 dans l'espoir de commentaires qui ne venaient point. (I: 198, *Swann II*)

Parmi les pièces contemporaines évoquées dans la *Recherche* deux sont liées à la célébrité de l'actrice : *Fédora* que Sardou a écrit pour elle, et *L'Aiglon* d'Edmond Rostand où elle a été la principale interprète. Ainsi quand Charlus invente un duel pour venger l'honneur de Morel, il délire sur sa grandeur dans le rôle du combattant qu'il assume:

Il n'avait jamais eu d'affaire sans se croire aussitôt valeureux et identifié à l'illustre connétable de Guermantes, alors que, pour tout autre, ce même acte d'aller sur le terrain lui paraissait de la dernière insignifiance. « Je crois que ce sera bien beau, nous dit-il sincèrement, en psalmodiant chaque terme. Voir Sarah Bernhardt dans l'Aiglon, qu'est-ce que c'est ? du caca. Mounet-Sully dans Oedipe ? caca. Tout au plus prend-il une certaine pâleur de transfiguration quand cela se passe dans les Arènes de Nîmes. Mais qu'est-ce que c'est à côté de cette chose inouïe, voir batailler le propre descendant du Connétable?» (III: 456 ; *SG II*, III)

Explicitement, le nom de Sarah Bernhard signifie toujours une valeur suprême de l'époque et est inscrit dans un contexte légèrement ironique, surtout pour mettre en lumière ou bien le snobisme de ses admirateurs (Mme Verdurin), ou bien la naïveté de ceux qui ne sont pas capables de l'apprécier dûment, tel le directeur de l'hôtel, le docteur Cottard. Dans le cas de Charlus, d'autre part, il correspond à la mise en valeur de sa folie de grandeur, de son délire identitaire.

La présence implicite de Sarah Bernhardt dans la *Recherche* est incarnée, comme on sait bien, dans le personnage de la Berma; les brouillons qui nous sont parvenus le confirment: ainsi dans l'esquisse qui figure dans le cahier 67 et prépare l'épisode de *Phèdre* vue par le Narrateur, le nom de la Berma n'a pas encore remplacé celui de Sarah Bernhardt (I: 992-1002) ce qui aura lieu plus tard. Ce qui, encore une fois, montre comment l'imagination de Proust puise dans le domaine de l'esthétique *fin-de-siècle* pour s'étendre ensuite vers d'autres espaces, inconnus de cette esthétique et de cette époque.

Je m'arrêterai sur l'épisode des *Sept Princesses* de Maeterlinck inséré dans la *Recherche*, ce qui me permettra d'étudier de près l'attitude ambiguë de Proust envers l'esthétique de sa jeunesse. Pour répondre à mon objectif, je trouve pertinent de comparer cet épisode avec un épisode analogue inscrit dans une œuvre de l'autre écrivain. En effet, d'après ce que Marcel Proust fait dire au Narrateur, « le théâtre du monde dispose de moins de décors que d'acteurs et de moins d'acteurs que de "situations" » (III: 255 ; *SG II*, II). Il arrive que les "situations" se répètent dans des pays différents et des langues différentes, et nous laissent apercevoir leur ressemblance typologique ou leur genèse commune.

Ainsi la même situation se répète à l'intérieur de deux œuvres littéraires, créées à peu près à la même époque dans deux littératures différentes. Il s'agit justement de *À la Recherche du temps perdu* et de la pièce de théâtre *La Mouette*, d'Anton Tchekhov, notamment, de la description du spectacle de type symboliste, ou décadent, dans ces deux œuvres. Une microanalyse des deux passages en question permet d'établir une sorte de parenté profonde entre eux¹, et de préciser les positions respectives de Proust et de

¹ Robert Jackson, semble-t-il, a été un des premiers à proposer un rapprochement entre Proust et Tchekhov. Il considère Tchekhov comme précurseur immédiat de Proust dans l'analyse de la conscience du

Tchékhov concernant le théâtre décadent *fin-de-siècle*, notamment celui de Maurice Maeterlinck, ainsi que leurs positions par rapport à leur public respectif à l'époque.

3.2. La princesse Ursule et l'âme universelle

Tchékhov et Proust ne se sont jamais rencontrés et aucun d'eux n'a eu l'occasion de lire les écrits de l'autre. D'après Michel Cadot, bien que les nouvelles de Tchékhov aient été traduites en France dès 1893, *La Mouette* n'a été publiée en français que plus tard [en 1923], la seule pièce de théâtre connue en France à l'époque étant *Les trois soeurs* (trad. en 1903) (146). Cependant les deux textes ont des points communs. Sans doute n'est-ce qu'une coïncidence. Mais des coïncidences de ce genre, Proust, quand il les rencontrait aimait s'y arrêter. Il en dégagait ce que, pour reprendre son idée, j'appellerais une « géométrie de la pensée » à leur propos. C'est à propos d'une telle coïncidence que, dans un article sur Moréas, puis dans une lettre à Montesquiou, il évoque Maeterlinck. Dans le premier:

[...] par moments, quand nous jetons les yeux de droite et de gauche sur l'œuvre nouvelle de Francis Jammes ou de Maeterlinck, sur une page que nous ne connaissions pas de Joubert ou d'Emerson, les réminiscences anticipées que nous y trouvons de la même idée, de la même sensation, du même effort d'art que nous exprimons en ce moment, nous font plaisir comme d'aimables poteaux indicateurs qui nous montrent que nous ne nous sommes pas trompés... (CSB 311)

Puis à Montesquiou:

personnage littéraire. Voir: Jackson, Robert Louis. « Čexov and Proust: a posing of a problem ». *The supernatural in Slavic and Baltic literature: essays in honor of Victor Terras*, Slavica Publishers, 1988, p. 200-213.

A propos duquel Maeterlinck j'aurais dû noter [...] que tels ou tels présages les plus magnifiques de ses dernières œuvres passèrent souvent dans votre augurale conversation. [...] les coïncidences (dans le sens géométrique et non point hasardeux), ces superpositions ou anticipations de pensée m'émeuvent infiniment (*Corr.* VII: 271).

Précisons ce qu'est, en l'occurrence, une « coïncidence dans le sens géométrique non point hasardeux », et de quelles « superpositions ou anticipations de pensée » il s'agit. Dans la *Recherche*, à l'occasion d'une réception mondaine, l'actrice Rachel présente une scène d'une pièce de Maurice Maeterlinck, *Les sept princesses*. Dans la pièce de Tchekhov, dans le jardin d'une maison de campagne, l'actrice Nina présente le commencement d'une autre pièce, composée cette fois par un des personnages, Tréplev, jeune auteur inconnu qui acquerra un certain renom vers la fin de l'œuvre. De plus, Tchekhov ainsi que Proust nous offrent un spectacle à un seul personnage. Rachel joue la princesse Ursule, Nina, le rôle étrange de « l'âme universelle ».

Chez Proust, le spectacle est rapporté par le Narrateur à deux reprises, d'abord, d'après Saint-Loup, il s'agit dans ce cas-là de conséquences de cet épisode concernant les relations entre Saint-Loup et Rachel (II: 142-143 ; JF II), ensuite, d'après la duchesse de Guermantes qui en parle chez la marquise de Villeparisis (II: 520-521, sq. 524-527 ; G I). Ce récit est au troisième degré: le lecteur n'assiste pas au spectacle; le Narrateur, qui ne l'a pas vu non plus, nous rapporte le discours de Saint-Loup, et ensuite celui d'Oriane qui est interrompu constamment par des répliques d'autres invités.

Chez Tchekhov, le spectacle décadent est présenté sous forme d'une *mise en abyme*. Les spectateurs assistent au début de ce spectacle et le regardent en même temps

qu'Arkadina, actrice âgée et célèbre, mère de l'auteur de la pièce. L'hôtesse, ses invités et ses proches interviennent en faisant des observations et troublent le jeu par leurs remarques.

L'atmosphère du salon parisien est tout à fait différente de celle de la maison de campagne russe, mais on peut dire, je crois, que les « situations » dans lesquelles évoluent les personnages du roman et ceux de la pièce se ressemblent. Rachel a été introduite par Saint-Loup chez la duchesse de Guermantes, la tante de celui-ci. Tréplev est le fils de l'actrice Arkadina; c'est lui qui a introduit Nina chez Arkadina et lui a confié le rôle dans le spectacle amateur.

Quelle est la motivation des deux épisodes ? La duchesse de Guermantes est inspirée par l'égoïsme et par la vanité: l'égoïsme familial la pousse à rendre service à son neveu, la vanité l'incite à favoriser les arts. Arkadina, elle aussi, est poussée par les mêmes sentiments. Mais son égoïsme est professionnel, la famille n'y est pour rien: elle est impitoyable envers son fils. Les deux épisodes montrent plutôt la moquerie à laquelle le spectacle est livré que le spectacle comme tel.

Par ailleurs, en les situant chacun dans le cadre et la chronologie de l'œuvre où ils se déroulent, les deux épisodes sont contemporains. *La Mouette* que Tchekhov a définie comme « comédie en quatre actes » a été écrite en 1896 et son action se déroule à une époque correspondant à peu près à celle où a lieu la scène de Rachel chez la duchesse dans la *Recherche*. La première version du volume *Le Côté de Guermantes* qui comporte l'épisode en question a été terminée environ en 1910. Mary Ann Brady Swartz soutient que les références aux *Sept Princesses* dans le texte datent, au plus tôt, de 1908, et, au plus tard, de 1913 (8-9). Cependant l'action se déroule un peu plus tôt; Gérard Genette la

rapporte hypothétiquement à l'automne 1897 – l'été 1899 (*Discours* 126). Donc, on peut admettre que l'époque mise en scène est à peu près la même dans les deux œuvres, avec un décalage possible n'excédant pas deux ou trois ans.

L'époque *fin-de-siècle* dans la littérature et dans le théâtre est caractérisée par le règne du naturalisme et par l'avènement du symbolisme et de l'art décadent. Cette époque et ces mouvements littéraires sont présents chez Proust comme chez Tchekhov.

Les personnages proustiens continuent pourtant à lire et à regarder les pièces classiques et romantiques. «Il y a plus de vérité dans une tragédie de Racine que dans tous les drames de M. Victor Hugo», dit chez Proust M. de Charlus (II: 122 ; *JF* II). En outre, dans le milieu aristocratique et bourgeois, on respecte les pièces de théâtre comme la personnalité de Victorien Sardou, maître en création de dialogues et d'intrigues, qui a uni un drame tantôt bourgeois, tantôt historique à la comédie de caractères et de mœurs. Eugène Labiche, auteur de vaudevilles innombrables, et Émile Augier, créateur de comédies de mœurs, attirent également le public de l'époque. Ainsi un des personnages proustiens, Nissim Bernard, s'adonne aux souvenirs, imaginaires bien entendu: « Je me rappelle un dîner chez moi, à Nice où il y avait Sardou, Labiche, Augier » (II: 134, *JF* II).

Pourtant, les jeunes intellectuels, Rachel et ses amis, lisent une autre littérature, pas exemple Tolstoï, qui est pour eux un écrivain plutôt moderniste que classique, bien que Tolstoï ait créé ses œuvres majeures dans les années 1860 et 1870. Mais telle est la perception de ses écrits en France dans les années 1890. Comme l'atteste G. Lanson, auteur de *l'Histoire de la littérature française* parue à l'époque (1894) , vers 1880 on découvre en France George Eliot et Kipling, Dostoïevski et Tolstoï, ensuite Ibsen, Nietzsche, d'Annunzio ; tous ces auteurs, dit Lanson, différents et tout nouveaux pour les

lecteurs français, ont supplanté le naturalisme et ont frayé le chemin à la nouvelle littérature française, décadente et symboliste (23).

Il est curieux que, Tolstoï mis à part, Proust évite de donner les noms des « phares » de ce cercle. Il est plus important pour Proust de transmettre le ton d'une discussion littéraire que son contenu exact. Il y a, semble-t-il, une sorte de connivence, selon laquelle l'auteur, les personnages et les lecteurs savent de qui il s'agit:

Elle [Rachel] [...] engagea avec moi une conversation littéraire [...]. Je ne m'ennuyais pas en causant avec elle, car elle connaissait très bien les œuvres que j'admirais et était à peu près d'accord avec moi dans ses jugements [...]. Elle plaisantait finement de mille choses, et eût été vraiment agréable si elle n'eût pas affecté d'une façon agaçante le jargon des cénacles et des ateliers. (II: 464-465 ; G I)

En Russie, si on en juge d'après la pièce de Tchekhov et sa correspondance, parmi les auteurs dramatiques français, on apprécie en ce temps-là le même Sardou, ainsi que Dumas fils et Zola. Dans *La Mouette*, Arkadina lit à haute voix une nouvelle de Maupassant. La génération plus âgée préfère le naturalisme et le réalisme, tandis que les jeunes soutiennent l'art nouveau dont on parlera plus tard.

Le roman de Proust comme la pièce de Tchekhov racontent comment on crée (ou on ne crée pas) une œuvre d'art, comment on devient (ou on ne devient pas) créateur. Plusieurs personnages des deux œuvres appartiennent au milieu artistique; comme la *Recherche*, *La Mouette* pourrait aussi, dans un sens, être interprétée comme un discours sur l'art, sur les nouveautés dans l'art, et surtout sur les créateurs de l'art. Il s'agit de la

littérature avant tout, mais aussi de la musique et de la peinture (chez Proust), du théâtre (chez les deux écrivains).

L'insertion de l'élément théâtral dans le texte du roman proustien est profondément motivée : on avait déjà dit que c'est à travers le théâtre que le personnage principal espère apprendre la vie. Et dans la pièce de Tchekhov, c'est, pour ainsi dire, le théâtre qui, tel une figure allégorique, au moyen de ses acteurs et de ses auteurs ainsi que de leur entourage, discute de littérature et de théâtre.

Dans les deux épisodes, c'est le jeune théâtre symboliste qui est expressément mis en scène.

On a déjà discuté plus d'une fois la position compliquée de Proust par rapport au symbolisme: il voit que l'esthétique nouvelle permet d'explorer plus profondément le cœur humain, mais il se rend compte également que cette approche tend à être trop abstraite, trop « cérébrale ». Dans l'article déjà cité de 1896, il dit donc à propos des symbolistes qu'ils tendent trop souvent à « négliger les "accidents de temps et d'espace" pour ne nous montrer que des vérités éternelles », mais « c'est quand ils sont le plus eux-mêmes qu'ils réalisent le plus largement l'âme universelle. [...] leurs "princesses" et leurs "chevaliers" proposent un sens imprécis et difficile à sa perspicacité» (CSB 394, Contre l'obscurité). Notons les mots *l'âme universelle* et « *princesses* »; nous les retrouverons dans les passages étudiés.

Tchekhov, lui, est assez sceptique vis-à-vis du symbolisme. Voici son opinion rapportée par Ivan Bounine, écrivain russe et son ami plus jeune:

Il me dit un jour à propos des décadents moscovites, comme on les appelait alors:

– Quelle sorte de décadents est-ce là, ce sont de gros moujiks pleins de santé ! Ils sont tout juste bons pour les travaux forcés... (65)¹

Tchékhov était aussi plein d'ironie envers toutes sortes de métaphysique et d'idéalisme qui servaient de base au symbolisme russe:

A plusieurs reprises il m'affirma que l'immortalité, la vie après la mort, sous quelle forme que ce soit, était une totale absurdité.

– C'est une superstition. Et toute superstition est détestable. Il faut réfléchir avec clarté et courage. Nous aurons un jour une conversation plus approfondie sur ce sujet. Je vous prouverai comme deux et deux font quatre que l'immortalité est une absurdité.

Mais par la suite, à plusieurs reprises, avec plus de fermeté encore, il soutenait le contraire:

– En aucun cas nous ne pouvons disparaître sans trace.

Assurément, nous vivrons après la mort. L'immortalité est un fait.

Attendez, je vais vous le prouver... (71)

3.2.1. Maeterlinck lu par Proust

On peut étudier l'attitude de deux écrivains envers le théâtre décadent de la fin de siècle par rapport à Maeterlinck, l'auteur de *Les Sept princesses*. Poète symboliste, dramaturge et essayiste belge, Maurice Maeterlinck devient célèbre à partir de 1889; c'est alors que sa première pièce a un grand succès. En France, on crée des mises en scène de ses œuvres dès 1891, l'an de la présentation de sa pièce *L'Intruse* à Paris. *L'Intruse*

¹ Je remercie ici Madeleine Hage qui a bien voulu me conseiller dans les traductions de Tchékhov (excepté *La Mouette*) et Bounine, ici et plus loin.

constitue la première partie de ce que Maeterlinck appelle lui-même « une petite trilogie de la mort » dont les deux autres parties sont *Les Aveugles* et justement *Les Sept princesses* (1891). Cette dernière a été donnée deux fois en privé à Paris en avril 1892, sous la forme d'un spectacle de marionnettes. La seconde représentation fut organisée par des artistes du groupe des « Nabis ». Le peintre Maurice Denis a dessiné les costumes des princesses célèbres, la robe *princesse* étant portée par les élégantes des dernières années du siècle, tandis que Sérusier et Vuillard ont créé le décor présentant un fond bleu d'étoffe transparente, très fine, avec la mer à l'arrière-plan et un vrai escalier sur la scène. Nous retrouverons cet escalier dans l'épisode en question du roman.

Proust éprouvait un grand intérêt pour Maeterlinck (Swartz 205-208). Au-delà des différences on notera cependant des points communs: «Les motifs centraux, chez les deux auteurs, de la vie intérieure, de l'accès au moi profond ou au subconscient, des révélations propres au rêve, de l'imbrication de la mort et du sommeil, comme la rhétorique de l'analogie et du silence qui gouverne les œuvres poétiques et théâtrales de l'un, de grands pans du roman de l'autre, sont le signe d'une relation profonde et durable» (Simon 151). En plus, Maeterlinck, pour Proust, est une sorte de contexte affectif de ses relations avec le monde et avec les gens. Une simple mention du nom de Maeterlinck crée une sensation de tendre amitié dont sont pénétrées ses lettres à Georges de Lauris (*Corr.* X: 337), à Mme Strauss (*Corr.* V: 89; XVI: 33). Dans une lettre à cette amie il compare la maison de celle-ci au palais des *Sept Princesses*. Voici le début de cette lettre que Philip Kolb date: « Vers le 24 janvier 1918 »:

Chère Madame Strauss,

Pourquoi avez-vous pris la peine de m'écrire. Exprès, je me contentais d'envoyer chaque jour un des domestiques de Céleste, sans lettre de moi, de peur que vous ne me répondiez. Les descriptions qu'ils rapportent de votre hôtel font penser aux *Sept Princesses*, il y a un domestique (mais mâle) sur chaque marche, et dans une chambre quatre ouvrières qui filent sans arrêter... (*Corr.* XVII: 86).

Somme toute, le nom de Maeterlinck fait penser à un code de l'*amitié amoureuse* pour Proust.

Il fait aussi penser à un code de sa réflexion sur l'écriture et le romanesque. C'est pourquoi Proust se réfère à Maeterlinck (à son livre *Vie des Abeilles*) en développant une idée paradoxale sur le genre biographique dans une lettre à Mme de Pierrebouurg à propos du roman de celle-ci *Un double amour: Louise de La Vallière*:

J'ai toujours été émerveillé chaque fois que j'ai vu un écrivain arracher un «genre» littéraire à la technique immémoriale et mensongère où il se momifiait, et en faisait de la vie, y faisait passer, aussi librement que dans un roman ou un essai, toute la vie de sa pensée. Tout récemment la littérature d'histoire naturelle a vu de cette façon s'élever bien au-dessus d'elle, bien en dehors d'elle, la *Vie des Abeilles*. (*Corr.* XII: 195)

3.2.2. Maeterlinck lu par Tchekhov

En Russie, c'est peu avant la première de *La Mouette* qu'on découvre Maeterlinck; on crée des spectacles d'après ses pièces à Moscou et à Saint-Pétersbourg dès décembre 1895. Cependant Tchekhov devait déjà connaître l'œuvre du dramaturge belge. Ainsi le 2 novembre 1895 il écrit à A. S. Souvorine, journaliste, éditeur, critique

théâtral russe qui était aussi directeur de théâtre: « Pourquoi n'essayez-vous pas de mettre en scène Maeterlinck dans votre théâtre ? Si j'étais directeur de votre théâtre, je le rendrais décadent en deux ans, ou je m'y efforcerais. Le théâtre semblerait étrange peut-être, mais, du moins, il aurait sa physionomie » (Письма 6: 89). Le commentateur atteste: « probablement, influencé par cette suggestion, Souvorine, pour la première fois en Russie, a réalisé la mise en scène d'un drame de Maeterlinck, *Les mystères de l'âme*, dans le théâtre du Cercle littéraire et artistique. La première a eu lieu le 8 décembre 1895 (Письма 6: 435).

Notons que Tchekhov, tout en recommandant Maeterlinck à l'attention de Souvorine, n'oppose point le naturalisme au symbolisme. Ainsi dans la même lettre il fait une autre proposition à son correspondant: « Et pourquoi ne mettez-vous pas en scène des pièces de Zola ? Sa *Thérèse Raquin* est fort bien. »

D'après le critique russe, l'œuvre théâtrale de Tchekhov, bien que tout différente, est liée à la dramaturgie de Maeterlinck; ce qui a été attesté par les contemporains de Tchekhov (Собенников 124).

3.2.3. Maeterlinck dans deux miroirs

Dans le roman de Proust comme dans la pièce de Tchekhov, le spectacle symboliste est présenté dans une sorte de système de coordonnées dont les points de repère sont quelques triomphes ultimes théâtraux de l'époque précédente.

Dans le roman, ce sont la Berma, actrice, et Racine, dramaturge. Personnage imaginaire, l'actrice qui joue le rôle de Phèdre, la Berma ne participe pas à l'épisode en question, mais notre perception de cet épisode est définie par sa présence dans le roman. La Berma apparaît dans le premier volume *Du côté de chez Swann*, et, vers la fin du

roman, dans *Le Temps retrouvé*, dernier volume, Proust juxtapose deux actrices, la Berma et Rachel. DEans cette dernière scène liée à la vieille actrice, Proust identifie donc la Berma à Phèdre par un rapport métonymique, et effectue ensuite le passage de la maison de la mourante au salon mondain où celle qui lui succède est entourée du public bienveillant:

...il se leva et partit, laissant Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était, achever de manger, avec sa fille et son gendre, les gâteaux funéraires.

Nous [*le Narrateur et Gilberte*] fûmes interrompus par la voix de l'actrice [*Rachel*] qui venait de s'élever (IV, 576 ; *TR*).

L'œuvre de Racine est un leitmotiv important du roman proustien; elle y est chargée de fonctions multiples. En particulier, *Phèdre* est traitée par rapport à la Berma; le sort tragique de Phèdre s'étend à la vie de l'interprète de son rôle, et le sujet de la tragédie s'inscrit dans le sujet du roman:

Associée à Phèdre, la femme du Labyrinthe, une actrice emblématique, la Berma, traverse la *Recherche*, obsède son héros, lui-même véritable spécimen de ce que Barthes nomme homo racinianus: le narrateur n'envisage la comédienne que dans un vaste contexte de références, où le théâtre accroît des impressions déjà procurées par les conseils de Swann et le halo de tableaux vénitiens que Marcel verrait « enfin baigner dans l'atmosphère et l'ensoleillement de la voix dorée » de la Berma. On ne sait plus qui rêve qui, qui est le rêve de qui: Phèdre et la Berma, Proust et Racine entrecroisent leurs songes en un chiasme entretenu par un narrateur

omniscient, qui offre à notre subjectivité la couleur de son miroir. (Koster 162)

Ce que Racine est pour la culture française, Shakespeare l'est pour la Russie. Dans la pièce de Tchekhov, c'est l'actrice Arkadina dans le rôle de la reine, dans *Hamlet*, qui sert de point de repère. Avant la représentation de la pièce de Tréplev, le fils et la mère échangent des répliques tirées de *Hamlet*. Arkadina est présente sur scène, et son comportement ainsi que sa perception du spectacle moderniste joué sous ses yeux constituent un élément important de l'épisode en question. Arkadina accomplit ainsi dans la pièce les mêmes fonctions qui, dans le roman, sont partagées entre la Berma et la duchesse de Guermantes. Shakespeare, dans ce cas, est interprété également par rapport au sujet de la pièce tchékhovienne, Tréplev jouant le rôle de Hamlet, et Arkadina, de Gertrude.

En établissant les parallèles entre les épisodes du roman et de la pièce il faut pourtant prendre en considération le fait que Rachel chez Proust n'est pas seulement l'interprète du rôle de la princesse, mais aussi la créatrice de tout le spectacle: le choix de la pièce, du décor, toute la mise en scène sont les siens. Même son apparence est décadente: "le ... mince et étroit visage" (II: 457 ; *Guermantes I*). Saint-Loup n'a d'autre fonction que de l'introduire dans le salon de sa tante. Par contre, Nina chez Tchekhov n'est qu'interprète, toute la conception du spectacle appartenant à Tréplev. Donc, dans le roman, la critique commune est adressée, à la fois, à Maeterlinck et à Rachel, tandis que dans la pièce, au premier abord, seul Tréplev est responsable (on verra par la suite que ce n'est pas tout à fait vrai).

Proust, en introduisant le spectacle d'après *Les Sept princesses* dans son roman, rend hommage à un auteur qu'il apprécie et décrit la réception de son art étrange et nouveau par le public snob d'un salon mondain. Cependant, il traite l'oeuvre de Maeterlinck d'une manière bien spéciale. Il s'avère que *Les Sept princesses* représentées dans le roman sont un pastiche: c'est que dans le texte de la pièce réelle de Maeterlinck aucune princesse n'a de texte à prononcer¹. On peut donc se poser la question de savoir quel texte en vers ou en prose pouvait dire Rachel. Parmi les éléments authentiques de la pièce de Maeterlinck on ne reconnaît, en fait, dans le roman que l'escalier qui figure à la fin du drame, dans la dernière phrase: «Ursule demeure étendue à la renverse, sur les marches de marbre, immobile au milieu de ses sœurs, tandis que celles-ci échangent avec le prince un long regard plein d'étonnements, d'éblouissements et de silences » (367).

J'éliminerais l'idée d'une erreur de Proust. Je crois que Proust avait besoin, d'une part, de donner l'impression d'un spectacle décadent reconnaissable, y compris par la manière typique de prononcer le texte, et, d'autre part, d'introduire justement une des premières pièces de Maeterlinck, oeuvre peu connue du public et qui crée l'image la plus vague et générale de ce type de dramaturgie.

Si le drame de Maeterlinck nous est bien connu, c'est seulement d'après *La Mouette*, par contre, que nous connaissons le début de la pièce inexistante d'un personnage imaginaire de Tchekhov. Des chercheurs russes trouvent la genèse de ce fragment tantôt dans la philosophie de l'idéalisme russe, tantôt dans *Les Chants de Maldoror* (Гульченко 180) ce qui nous semble bien probable. Cependant, l'esthétique prêchée par Tréplev remonte, avant tout, au symbolisme français en général: « Tréplev. Il faut des formes nouvelles. Des formes nouvelles, voilà ce qu'il nous faut, et s'il n'y en a

¹ Ce fait est noté par A. Simon (Proust et Maeterlinck 147).

pas, alors, tant qu'à faire, plutôt rien » (*La Mouette*, 26). Un rapprochement s'impose entre cette réplique de Tréplev et une déclaration célèbre formulée en 1890 par le symboliste français Marcel Schwob: « Et pour imaginer un nouvel art, il faut briser l'art ancien / Et ainsi l'art nouveau semble une sorte d'iconoclastie. Car toute construction est faite de débris, et rien n'est nouveau en ce monde que les formes. Mais il faut détruire les formes » (Monelle 14).

Mais ce n'est pas seulement l'image générale du symbolisme qui se déploie dans cette scène. En même temps, il est facile de reconnaître dans le même fragment de la pièce de Tréplev tous les traits essentiels de l'œuvre de Maeterlinck: ses grands thèmes, c'est-à-dire le mystère, l'inintelligible, le surhumain, l'infini, ainsi que son style riche en exclamations, en répétitions, en suspensions. Dans la pièce de Tréplev, il s'agit de la fin du monde, d'une âme solitaire confrontée par l'ennemi inconnu. La ressemblance des deux tonalités, celle de la dramaturgie de Maeterlinck et celle du monologue de Tréplev, est confirmée, d'une manière indirecte, par la perception des premiers spectateurs de *La Mouette*. S. I. Sazonova, spectatrice qui a assisté à la première de *La Mouette* le 18 octobre 1896 à Saint-Pétersbourg, rapporte dans son journal: « Un de nos meilleurs nouvellistes, Tchekhov, a été sifflé comme la dernière nullité. Le public a été aigri, irrité, on disait que c'est n'importe quoi, ennui, décadence, impossible à voir même gratuitement, d'autant plus que les places sont payées. Quelqu'un au parterre a annoncé: "C'est Maeterlinck" » (Письма 6: 522). Par ailleurs, Vladimir Nabokov, fin interprète de la littérature russe, dit en rendant brièvement compte du contenu de *La Mouette*: « Nina, assise sur une pierre, prononce un monologue lyrique dans le style de Maeterlinck » (357).

Il est permis de formuler cette hypothèse que dans les deux cas il s'agit de l'œuvre de Maeterlinck, notamment, d'une pièce légèrement pastichée chez Proust, imitée, quoique sans le reconnaître, chez Tchekhov.

Proust comme Tchekhov présentent ce spectacle symboliste, ou décadent, inspiré par Maeterlinck, avec une certaine sympathie, mais comme un épisode passager, momentané dans la vie de deux jeunes actrices. Ni Rachel dans le roman, ni Nina dans la pièce ne restent dans le parti décadentiste jusqu'à la fin de l'œuvre. Rachel, devenue célèbre, est maintenant vieille et laide (IV: 569 ; *TR*). C'est une habituée du salon de la duchesse de Guermantes (IV: 571 ; *TR*), et, vers la fin du roman, à la matinée Guermantes, elle récite *La Fontaine* et Victor Hugo, et non Maeterlinck. On dirait qu'après avoir effacé la Berma, sa rivale vieillie et démodée, elle a accaparé son répertoire traditionnel. Nina, au contraire, n'a eu de succès ni sur scène ni dans sa vie privée. Pourtant elle semble, elle aussi, passer au répertoire classique: elle joue dans la province et le théâtre provincial ne tolère pas le modernisme: « Elle s'essayait toujours à des grands rôles, mais elle jouait sans finesse, sans goût, avec des trémolos, des gestes brusques. Elle avait des moments, elle pouvait avoir un cri, jouer une mort avec talent, mais ça n'était que des moments » (*Mouette* 105).

Notons, également, un trait commun de plus unissant Nina et Rachel dans un sens onomastique. *Nina*, dans la tradition romantique russe, est un nom conventionnel de destinataire d'un poème lyrique ou d'héroïne d'un drame romantique (par exemple, Lermontov, *Mascarade*); le nom *Rachel* rappelle la grande actrice du théâtre romantique français. Les deux noms, donc, font référence à l'esthétique romantique, ce qui reflète l'enracinement du symbolisme dans cette esthétique.

Par rapport au spectacle décadent qui leur est présenté, les personnages du roman et de la pièce se divisent en deux parties inégales. Chez Proust, l'entrée en scène du Symbolisme est un événement important historique et culturel, comparable, dans un sens, à la Première Guerre Mondiale et à l'affaire Dreyfus: dans la structure du roman, elle force les personnages du roman à se diviser en partis opposés.

Les « décadents » proustiens sont représentés par l'actrice Rachel, par son amant Saint-Loup (dont la présence est sous-entendue), par l'auteur de la pièce jouée, Maurice Maeterlinck, et par l'écrivain décadent mentionné dans le texte, Joseph Péladan, qu'un invité confond avec Maeterlinck. On cite, de plus, un poète, le vicomte Raymond de Borrelli qui incarne pour Oriane un « bon » décadent, c'est-à-dire quelqu'un qui montre « certaines audaces » mais aussi « de la pensée ». Il semble qu'Oriane devrait appartenir au camp des « critiques » tout comme son mari et tous les visiteurs de Mme de Villeparisis. Mais en fait, Oriane, à l'en croire du moins, est partisane du nouveau: elle s'efforce de rassembler dans son salon tous ceux qui disent l'actuel dernier mot à la mode dans les arts. A la fin du roman nous la verrons amie de Rachel. D'ailleurs, Proust fait agir la duchesse de Guermantes suivant la vérité historique. Ce que confirmerait, par exemple, le « bréviaire de snobs », dans l'almanach du « Paris-Parisien »:

... Voici ce que les snobs de 1897 estiment façonné à leur usage particulier: «Savoir parler de Nietzsche, Ibsen, Darwin, Schopenhauer. Blaguer la musique de nos pères, admirer Franck, vibrer à la musique de Wagner, tâcher d'être apte à comprendre Beethoven. Savoir parler des primitifs en peinture. Avoir été à Bayreuth ou y vouloir aller l'année

prochaine. Lire les Revues des jeunes. Connaître des poètes
SYMBOLISTES ». (Raynaud 305-306)

Il est à noter que les « critiques » montrent aussi une tendance à la méthode biographique dans la littérature, méthode détestable selon Proust. Dans la scène en question c'est le diplomate d'Argencourt qui représente l'approche biographique; son argument provient justement de sa participation personnelle à cette affaire littéraire comme intermédiaire entre l'auteur et une personne très haut placée: « *Les Sept Princesses*, oh ! oïl, oïl, quel snobisme ! s'écria M. d'Argencourt. Ah ! mais attendez, je connais toute la pièce. C'est d'un de mes compatriotes. Il l'a envoyée au Roi qui n'y a rien compris et m'a demandé de lui expliquer » (II: 526, G I).

Il y a une répartition similaire des rôles chez Tchekhov. La seule différence, c'est qu'Arkadina et Trigorine sont artistes eux-mêmes (lui écrivain, elle actrice), et n'admettent pas l'intervention de nouveaux courants dans le monde où ils sont reconnus et célébrés.

Qu'est-ce qui repousse les critiques du drame symboliste ?

La duchesse et son entourage sont indignés par le décor et la mise en scène choisis par Rachel. L'esprit de salon d'Oriane s'oppose aux réticences et suggestions symbolistes: «elle est venue réciter, avec un bouquet de lis dans la main et d'autres lis «su» sa robe» (II: 521 ; *Guermantes I*); «imaginez-vous qu'elle avait la prétention que je fisse dresser un escalier au beau milieu de mon salon. C'est un rien, n'est-ce pas, et elle m'avait annoncé qu'elle resterait couchée à plat ventre sur les marches» (II: 526).

De même, Oriane fait attention à la manière spéciale, décadente, de l'actrice de prononcer le texte, notamment, du silence qu'elle laisse entendre, si je puis dire, entre les paroles, ce qui est précisément un trait typique du théâtre de Maeterlinck:

...Imaginez qu'elle disait une phrase, pas même, un quart de phrase, et puis elle s'arrêtait; elle ne disait plus rien, mais je n'exagère pas, pendant cinq minutes [...]

– Mais je croyais qu'elle ne disait pas mal les vers, dit un des deux jeunes gens.

– Elle ne se doute pas de ce que c'est, répondit Mme de Guermantes. Du reste je n'ai pas eu besoin de l'entendre. Il m'a suffi de la voir arriver avec des lis ! J'ai tout de suite compris qu'elle n'avait pas de talent quand j'ai vu les lis !

Tout le monde rit. » (II: 527)

D'ailleurs, la diction « symboliste » de Rachel constitue une opposition par rapport à l'erreur de langage maniérée d'Oriane: le petit mot populaire « su » / une pause décadente. Oriane accentue sa diction faussement paysanne pour mettre en relief sa simplicité aristocratique par rapport au faux raffinement roturier. En général, le langage de ce récit d'Oriane reflète tous ses traits spécifiques: c'est le mélange du langage provincial, paysan et d'un dandysme subtil, à savoir, l'affectation de légèreté et de dédain quand on parle « sérieux », des litotes, traits attestés par Genette dans « Proust et le langage indirect » (260).

Notons, de même, que *Le Côté de Guermantes* est une étude du snobisme, or, *snobisme* est un des mots-clés de cette scène: ce sont les décadents qui sont taxés de

snobisme par leurs critiques qui sont, en fait, snobs eux-mêmes. Cela attribue une importance toute spéciale à l'épisode et le rattache à l'un des thèmes essentiels du livre.

La conclusion d'ensemble est fortement défavorable. « C'est une horreur, elle n'a pas l'ombre de talent, et en plus elle est grotesque » [dit la duchesse]. « C'était même drolatique » [dit le duc, son mari].

Chez Tchekhov, Arkadina prononce un jugement similaire sur le spectacle: "C'est quelque chose de décadent"; «c'est une pure farce ». Ou encore:

Eh bien, il n'est pas allé choisir une pièce ordinaire, n'importe laquelle, il nous a forcés à écouter ce délire décadent. Si c'est une plaisanterie, je veux bien écouter même du délire, mais, là, il y a des prétentions à des formes nouvelles, à une ère nouvelle de l'art. Et, moi, là-dedans, des formes nouvelles, je n'en vois pas l'ombre, je vois juste un sale caractère.

(Mouette 40)

(Ses remarques sont, il est vrai, plus professionnelles, elle-même étant actrice.)

Trigorine (écrivain de renom, ami d'Arkadina): « je n'ai rien compris ».

Nina, qui est une jeune actrice ambitieuse, veut réussir; pour cela il lui faut rester en bons termes avec ceux qui sont plus âgés et plus influents; donc, sa réaction tardive à son rôle est: « une pièce étrange », « c'est sans intérêt aucun! ».

On se moque également du décor, surtout de l'odeur du soufre diffusée à l'apparition du Diable : le symbolisme du soufre diabolique vaut le symbolisme royal et immaculé des lys. L'arrière-plan de la scène présente un vrai lac (ce qui ressemble au décor du spectacle de marionnettes parisien), et le spectacle commence avec le vrai

coucher du soleil décadent au fond de la scène; ce qui semble au public un raffinement exagéré.

On peut interpréter les deux épisodes comme une nouvelle version de la querelle des « Anciens » et des « Modernes » qui se trouve mise en scène à ces moments du roman et de la pièce, et ce sont les « Anciens » qui qualifient les « Modernes » de snobs et de « décadents » tandis que les « Modernes » méprisent le vieil art et cherchent des formes nouvelles.

Proust est loin de peindre une image idéale de Rachel. De même que Tchekhov n'idéalise point Tréplev. D'ailleurs, les décadents par définition sont agressifs: leur défi à la société a été proclamé dès la naissance de ce mouvement. Cependant, les deux écrivains éprouvent plus de sympathie pour les jeunes expérimentateurs que pour leurs adversaires agressifs.

Néanmoins, ce serait exagérer que d'insister sur le fait que les deux auteurs prennent parti pour les décadents contre leurs critiques; assurément, ni Proust ni Tchekhov ne sont décadents. L'un et l'autre acceptent le symbolisme avec bien des réticences. Ni Proust, ni Tchekhov ne cherchent de « formes nouvelles »; ils créent et interprètent une nouvelle vision du monde. C'est pourquoi Proust ne désire pas être associé à la décadence et s'en distancie énergiquement; Tchekhov garde envers la décadence une indifférence ironique. Ainsi les deux épisodes en question contiennent une analyse et une critique du symbolisme, courant esthétique qui, sous les yeux de Proust et Tchekhov, est apparu à l'avant-scène de la littérature de leur temps. Certes, on ne peut pas nier qu'il y ait quand même un élément d'ironie fine dans l'attitude de Tchekhov

envers la pièce de son personnage et dans celle de Proust envers la création de Rachel¹. Pourtant, la place occupée par Proust et Tchekhov dans la littérature de leur temps fait d'eux des écrivains déjà tournés vers l'avenir: ce n'est pas un hasard si Proust n'a pas pu trouver un éditeur pour *Du Côté de chez Swann*, premier volume de la *Recherche*, et si la première représentation de *La Mouette* à Saint-Petersbourg fut un échec. Néanmoins, dans la querelle entre le bon naturalisme fondé sur le bon sens (« la pensée » qu'Oriane réclame) et la décadence vague et trouble-fête, les deux auteurs prennent plutôt le parti des « Modernes » et, surtout, ne croient pas à la bonne volonté des « Anciens ».

3.3. Le deuxième volet du diptyque

Le mode d'emploi du drame symboliste de Maeterlinck dans la *Recherche* est singulier en ce que le Narrateur reste étranger à la pièce et au spectacle créé d'après elle : il ne l'a même pas vue lui-même. Il n'assume ni le rôle de l'acteur, ni celui du spectateur. En revanche, il se montre spectateur, observateur et interprète du *théâtre du monde*, avec ses décors, ses situations et ses acteurs (III : 255). Encore une fois, il pourrait dire, cette fois même sans voir l'épisode des *Sept princesses* joué dans le salon : « je voyais une autre pièce, muette et expressive, se jouer sous la pièce parlée » (II : 470-471). Le théâtre symboliste inséré dans la *Recherche* n'est pas un moyen de capter et d'exprimer une impression pour le Narrateur, c'est plutôt un exemple passionnant, un *exemplum*, envisagé par un moraliste et un sociologue qui, dans les buts de l'analyse, juxtapose et compare les phénomènes de la vie. Dans la structure générale du roman on peut considérer cet épisode comme le deuxième terme de l'antithèse sous-jacente dont le

¹ Anne Simon a remarqué avec raison que la duchesse de Guermantes exprime, en partie, l'opinion de Proust sur ce sujet (Affinités 148).

premier terme serait alors *Phèdre* avec la Berma : les théâtres classique et symboliste sont deux modes différents et opposés de perception de la vie et de la mort. Ces modes s'opposent et, en fin de compte, se complètent au cours de la quête du Narrateur.

Chapitre 4 : Poème en prose

Parmi les genres reflétés dans la *Recherche*, je mettrai en relief celui du poème en prose avant tout. Dans le roman, il est étroitement lié au thème de la vocation et de la création littéraires; je considère la recherche de la vocation littéraire comme le thème essentiel du roman proustien, et les débuts littéraires du Narrateur sont marqués justement par l'insertion du genre du poème en prose. C'est donc une composante importante de la structure de la *Recherche* et un élément constitutif du personnage du Narrateur, ou, du moins, une étape de son trajet vers sa vocation. Plus important encore, le poème en prose est un des fondements de l'écriture proustienne et son point de départ. En même temps, le genre du poème en prose est un élément important de l'esthétique *fin-de-siècle*, le genre que Proust lui-même a pratiqué dans sa jeunesse. Ainsi il semble important d'étudier le rôle de ce genre littéraire dans le roman, les modes de son insertion, le type d'écriture qui dépend de ce genre.

4.1. Début littéraire du Narrateur dans le roman

Dans *Du côté de chez Swann* le Narrateur est tourmenté par les doutes sur son talent littéraire. Adolescent encore, il compare ce qu'il écrit avec les livres de Bergotte dans le but de comprendre si ses essais sont, du moins, *agréables* (I: 94-95; *Swann I*, I). Impressionné par la rencontre de la duchesse de Guermantes, le garçon lutte contre le sentiment de l'impuissance littéraire: « Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre » (I: 174; *Swann I*, II)

Et il trouve la réponse, il surmonte cette impuissance créatrice, en se fondant sur un spécimen de ce genre littéraire que Proust avait pratiqué dès le début, genre privilégié de la Décadence.

Il semble que l'histoire de la création d'un poème en prose dans le roman soit une des premières manifestations de la vocation du Narrateur: c'est justement un de ces cas où, selon l'expression d'Anne Simon, s'établit « une interdépendance entre le réel et l'œuvre ». Ce fragment naît, pour ainsi dire, d'un entrecroisement entre le réel et l'art. « Cet entrecroisement constituera un peu plus tard le cœur de la vocation du Narrateur qui comprendra qu'il n'y a pas de possibilité d'écriture sans une restauration de la réalité et de la totalité de ses horizons », estime Anne Simon (Réel retrouvé 136).

Essayons de préciser sa fonction dans le roman de Proust en nous appuyant sur un fragment de *La Recherche*.

4.1.1. Lieu du poème en prose

Dans *Du côté de chez Swann*, le Narrateur alors tout jeune revient d'une promenade et, fasciné par la beauté de trois clochers, esquisse son premier essai littéraire; il en fait une description sur un bout de papier prêté par le docteur Percepied (I: 176-180). Cet épisode a attiré plus d'une fois l'attention des critiques¹. Ce morceau du jeune Narrateur est étroitement lié aux thèmes de la vocation littéraire (la volonté d'écrire et l'aptitude à le faire), du choix de l'attitude créatrice (l'impression immédiate comme

¹ Ainsi, Julia Kristeva a montré son rôle et son sens dans le roman: c'est dans cet épisode que l'amour pour Oriane éveille chez « le jeune troubadour » la passion de l'écriture (Temps sensible 92-93). Mireille Naturel a étudié l'histoire génétique de cette page qui s'avère cruciale pour le projet d'écriture conçu par Proust (Fabuleux destin 23-39). Jean Milly a proposé une analyse stylistique approfondie du même morceau qui montre son « caractère bergottien », les influences de Flaubert, de Chateaubriand, d'Henri de Régner sur l'écriture du débutant (Phrase 132-139, 152). Michel Sandras a donné une analyse de ce même texte sous l'angle de la notion de poème en prose (115-116).

point de départ) et du type du comportement professionnel (prendre des notes, chercher son lecteur, devenir écrivain); ce lien se fait sentir à travers tout le roman:

- Dans *Swann* le Narrateur adolescent écrit son texte.
- Ensuite, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il montre ce texte au marquis de Norpois pour que ce dernier lui donne son opinion à ce sujet; Norpois le décourage (I: 447; *JFF I*).
- Dans *Le côté de Guermantes* on apprend que le Narrateur fait acheter tous les jours *Le Figaro* depuis qu'il y avait « envoyé un article [de toute évidence, le même] qui n'y avait pas paru » (II: 643; *Guermantes II*, II).
- Plus tard encore, dans *Le côté de Guermantes*, le Narrateur revient mentalement à ce texte en un moment d'excitation et d'enthousiasme; et il se rend compte que si ce soir-là il était resté seul et avait réussi à s'exprimer en écrivant, cela lui aurait épargné « des années inutiles »; alors ce moment aurait été dans sa vie encore plus important que celui où il avait rédigé « cette petite description – précisément retrouvée il y avait peu de temps, arrangée, et vainement envoyée au *Figaro* – des clochers de Martinville » (II: 691-692; *Guermantes II*, II). Ce qui confirme une fois de plus toute l'importance du fait d'avoir créé cette page sur les trois clochers.
- Au début de *La Prisonnière* le Narrateur rappelle de nouveau le même texte, en précisant l'histoire de sa naissance et son état incertain quant à la publication: « J'ouvrais *Le Figaro*, j'y cherchais et constatais que ne s'y trouvait pas un article, ou prétendu tel, que j'avais envoyé à ce journal et qui n'était, un peu arrangée, que la page récemment retrouvée, écrite autrefois dans la voiture du docteur Percepied, en regardant les clochers de Martinville (III: 523) »

Un peu plus loin, dans le même volume, l'état d'incertitude et même de déception dure encore: «Françoise m'apporta *Le Figaro*. Un seul coup d'œil me permit de me rendre compte que mon article n'avait toujours pas passé» (III: 626).

– Enfin, dans *Albertine disparue*, la vocation littéraire est matérialisée par le texte publié dans *Le Figaro* (IV: 148-152; *AD II*).

Non seulement les références à la description des trois clochers sont parsemées tout au long du roman, mais son rôle dans l'histoire du texte est essentiel. Ainsi Mireille Naturel montre que ce même article du *Figaro* figure dans l'avant-texte, sur la première page du Cahier 3 du *Contre Sainte-Beuve*, après les lignes annonçant déjà l'incipit de la *Recherche* (Fabuleux destin 24). Cela prouve que, dès le départ, le petit texte sur les trois clochers a été présent dans le roman et assurait son unité.

4.1.2. Statut générique des *Trois clochers*

« Au commencement de l'œuvre était l'article dans "Le Figaro" » (*Fabuleux destin*, 23). Autrement dit, non seulement le Narrateur fait son premier pas vers sa vocation en écrivant ce texte, mais Proust lui-même fait son premier pas vers le roman en laissant apparaître ce même texte dans le brouillon.

Le statut indépendant de cette «petite description» est renforcé par le fait qu'elle est extraite d'un fragment antérieur autonome, l'article de Proust *Impressions de route en automobile*, publié dans *Le Figaro* le 19 novembre 1907. Cette double identité du morceau sur les trois clochers a été importante pour Proust: en 1918 il le publie pour la troisième fois sous un titre légèrement changé – *Les églises sauvées. Les clochers de Caen. La cathédrale de Lisieux. Journées en automobile* – dans le recueil *Pastiches et mélanges*, en indiquant que cet article est cité en partie dans *Swann* (déjà publié en 1913)

et que l'histoire de sa publication dans *Le Figaro* est décrite dans le quatrième volume du roman encore à paraître. A propos de toute l'histoire de la transformation de l'article en poème en prose inséré dans le roman, une observation d'André Ferré est d'un grand intérêt: elle attire notre attention sur une note pour la réédition de 1918 dans laquelle Proust fait une confidence curieuse: « ...dans *Du côté de chez Swann* elle (c'est-à-dire cette page) n'est que citée partiellement d'ailleurs, entre guillemets, comme *un exemple de ce que j'écrivis dans mon enfance* » (CSB 64). En 1907, dit Ferré, Proust a déjà 36 ans, donc, il est loin d'être un enfant. "Rien ne dit [...] que cet article n'ait pas lui-même été rédigé d'après des notes bien antérieures, contemporaines de ces compositions de collégien [...] qui rendent un accent très comparable » (Ferré 12-13).

M. Naturel pose la question: «pourquoi avoir choisi d'intégrer ce texte dans «Combray» et lui faire clore cette première partie de *Du côté de chez Swann* ? ». Selon elle, « En choisissant de republier dans *Pastiches et mélanges* le texte paru dans *Le Figaro*, alors que *Du côté de chez Swann* est déjà paru, Proust affiche son mode d'écriture: l'écriture ne peut être que réécriture. La matière romanesque se nourrit des premiers écrits journalistiques » (Fabuleux destin 32-33).

Journalistiques ? sans doute oui. Le texte corrigé et envoyé au *Figaro* est défini par le Narrateur comme *un article*. Et pourtant, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, la première version de ce même texte est deux fois de suite définie par lui d'une manière différente: «un petit poème en prose que j'avais fait autrefois à Combray en revenant d'une promenade» (I: 447; *JFF D*); «[...] autrefois à Combray, certaines impressions fort humbles, ou une lecture de Bergotte, m'avaient mis dans un état de rêverie qui m'avait paru avoir une grande valeur. Mais cet état, mon poème en prose le reflétait» (I: 466; *JFF*

D). Ainsi apparaît ce terme générique, *le poème en prose* (dans l'ensemble du roman, je ne l'ai relevé que deux fois), et ce n'est pas seulement pour des raisons autobiographiques (Proust écrivait des poèmes en prose dans sa jeunesse) qu'il échappe au Narrateur; comme ce n'est pas, non plus, pour rendre tribut à la mode littéraire de l'époque: l'emploi de ce terme est soutenu par le contexte. Ainsi dans le même épisode, le Narrateur l'appelle *un fragment* (I: 466; *JFF I*). Comme on sait, cette caractérisation du poème en prose remonte à Baudelaire qui a inauguré ce genre poétique et qui l'a décrit dans sa dédicace à Arsène Houssaye: «Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture <...> Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part » (Baudelaire 146; *Petits Poèmes en prose*).

D'ailleurs, il ne faut pas comprendre au sens littéral l'état fragmentaire attesté par Baudelaire et confirmé par Proust; c'est plutôt leur façon de réécrire, de redéfinir le genre et d'indiquer ainsi la conception qu'ils s'en font. Pourtant, le poème en prose reste un texte uni et structuré, donc, qui a un début et une fin; mais la brièveté, le manque d'intrigue, toute la forme novatrice poussent à qualifier de fragmentaire ce type de texte. Notons à ce propos le mot de *rêverie*: selon Baudelaire comme selon Proust, la rêverie est la source d'où naît le poème en prose. Cette « petite description », définie, rappelons-le, d'abord par le Narrateur comme article, porte évidemment les traits essentiels du poème en prose (Bernard 14-15): elle est brève; elle est unie; elle est « indépendante », en ce sens que ce morceau pourrait être isolé du texte sans nuire à l'action; d'autre part, elle pourrait être considérée comme un texte autonome. Cette autonomie est prouvée de la manière même dont le morceau en question est inséré dans la trame du récit.

Evidemment, il présente un « texte dans le texte » ce qui est souligné même par les guillemets.

On peut alors reformuler la question posée au-dessus: «pourquoi avoir choisi d'intégrer un poème en prose justement dans «Combray» et lui conférer le statut de leitmotiv dans le roman? »

4.2. Prose, prose poétique, poème en prose

L'époque *fin-de-siècle* remet en question l'opposition de la poésie et de la prose, et celle du poème et du roman; au fond, la poésie et la prose n'ont jamais été séparées par une cloison étanche: selon l'expression de J.-Y. Tadié, « tout roman est, si peu que ce soit, poème; tout poème est, à quelque degré, récit » (Récit poétique 6-7).

Il serait pertinent pour mon étude de suivre le développement de la prose poétique et du poème en prose, en mettant en parallèle les étapes de ce développement avec l'œuvre proustienne. Mais d'abord je considérerai quelques caractérisations du poème en prose qui seront utiles pour mon analyse.

4.2.1. Objet construit: structure et fonctionnement

... Je mets en garde les auteurs de
poèmes en prose contre les pierres
précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux
dépens de l'ensemble. Le poème est un objet
construit et non la devanture d'un bijoutier.
(Max Jacob¹⁶, Le Cornet à dés)

Qu'est-ce que ce genre littéraire dont l'appellation même, selon l'observation de Michael Riffaterre, n'est qu'un oxymoron, puisque ses deux éléments, poème et prose, semblent se contredire (Prose Poem 117)?

En étudiant le problème de l'interdépendance entre la forme romanesque et la poésie, Michel Butor affirme, à ce propos, la substitution de l'image à la prosodie dans la poésie contemporaine:

[la] prosodie classique s'est entièrement dégradée au cours du dix-neuvième siècle, et a été remplacée par une autre de type tout différent qui poursuit ce processus d'intériorisation, fondée, elle, sur les rencontres exceptionnelles de mots, ce qu'on appelle aujourd'hui des « images poétiques », frappant notre imagination avant même que nous soyons capables de les traduire comme symboles, allégories, ou métaphores descriptives. (Le roman et la poésie 13)

De ce changement essentiel de la perception qu'on a de l'œuvre poétique, dont parle Butor, il s'ensuit pour nous un point important de rapprochement entre la prose et la poésie: du moment que le texte en prose et le texte poétique sont structurés de façon similaire, leur convergence en prose poétique devient possible et presque inévitable.

Une conséquence plus particulière qu'il est permis de tirer de cette observation de Butor est que l'«image poétique» est une « image » avant tout, c'est-à-dire qu'elle est liée à la représentation visuelle et garde un certain caractère de description; ainsi le poème en prose composé par le Narrateur dans le roman proustien naît d'une représentation visuelle; ce n'est pas pour rien qu'il l'appelle *ma petite description*.

Somme toute, j'adopterai dans mon étude les critères établis par Suzanne Bernard qui affirme que l'unité, la gratuité (l'autonomie) et la brièveté sont trois principes organisateurs du poème en prose (15). Je m'appuierai également sur la notion de dualité immanente du poème en prose, proposée par Tzvetan Todorov, la dualité étant incarnée formellement dans les figures de l'in vraisemblance, de l'ambivalence ou de l'antithèse (*Poetry Without Verse* 64-65) et trouvant sa correspondance au niveau thématique (*Poetry Without Verse* 68). Me semble aussi important l'avis de Michael Riffaterre qui soutient que, d'après sa nature même, le poème en prose est fondé sur l'intertextualité (*Prose Poem* 118-119 sq.). Ces notions sont indispensables pour une étude sur l'insertion du poème en prose dans la *Recherche*.

4.2.2. Rappel historique

La prose poétique naît dans la littérature française du XVIII^e siècle et s'épanouit dans le préromantisme; on reconnaît le plus souvent comme ses principaux fondateurs Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Senancour, Chateaubriand. Ainsi Nathalie Vincent-Munnia indique ces auteurs comme *les principaux artisans de la prose poétique*; elle attribue la fonction d'initiateur dans ce domaine à Rousseau (*Origines* 252-253).

4.2.2.1. Rousseau: « les grands souffles du génie »

Rousseau et Chateaubriand ont servi de sources puissantes d'inspiration pour Proust. Rousseau, certes, n'est presque pas présent dans la *Recherche*; mais sans interférence du père du Narrateur, la grand-mère aurait offert son livre au garçon pour sa fête, et son choix aurait été fondé, en particulier, sur la qualité de l'écriture rousseauiste:

Ma grand'mère, ai-je su depuis, avait d'abord choisi les poésies de Musset, un volume de Rousseau et Indiana; car [...] elle ne pensait pas que les grands souffles du génie eussent sur l'esprit même d'un enfant une influence plus dangereuse et moins vivifiante que sur son corps le grand air et le vent du large. Mais mon père l'ayant presque traitée de folle en apprenant les livres qu'elle voulait me donner [...] (I: 39 ; *Swann I*, I)

J.-Y. Tadié signale qu'en été 1896 Proust a lu les *Confessions* de Rousseau (Biographie I: 457); de toute évidence, il ne devait pas rester impassible devant son style. Il est vrai que son nom et son œuvre ne figurent que très peu dans la *Recherche* (deux occurrences seulement), mais son écriture, semble-t-il, y est présente. Je m'appuierai sur l'affirmation de Pyra Wise:

Jean-Jacques Rousseau semble le grand absent de la *Recherche*. [...] Tout se passe comme si l'écrivain avait caché ses affinités, et créé par exemple le personnage de Legrandin avec les traits les plus caricaturaux de ce philosophe peu fréquentable (censuré d'ailleurs par le père dès «Combray»). [...] Proust se distancie afin d'éviter que l'on ne confonde son roman avec une autobiographie dans le style des *Confessions*, et maintient ainsi la séparation entre l'homme et l'œuvre. (15)

Si Rousseau n'est explicitement nommé que deux fois dans la *Recherche*, on peut néanmoins relever plusieurs cas de ressemblance stylistique ; comme l'a noté, du reste, P. Wise qui suggère que Proust aurait pu reconnaître pour siennes plusieurs phrases de Rousseau (16). Décidemment, « l'auteur des *Confessions* et des *Rêveries* se montre en filigrane dans bien des phrases et des idées de la *Recherche* » (Wise 37). Somme toute, le

modèle de la prose poétique proposé par ce dernier semble influencer considérablement l'écriture proustienne; ce n'est pas pour rien que les tirades de Legrandin sont considérées par P. Wise comme pastiches de Rousseau.

D'autre part, la *rêverie*, mentionnée par le Narrateur plusieurs fois à propos de son poème en prose, rappelle le titre du livre de Jean-Jacques Rousseau *Les rêveries du promeneur solitaire*; on sait d'ailleurs que la prose poétique de Rousseau a servi à Baudelaire de source d'inspiration parmi d'autres, pour son livre inaugurant le nouveau genre poétique; en particulier, une référence à Rousseau en témoigne dans une variante du titre de ses *Petits Poèmes en prose*: « Flâneur solitaire ».

4.2.2.2. Chateaubriand: « on sent bien ce que c'est qu'un poète »

L'aspect poétique de la prose de Chateaubriand semble, en revanche, tellement important pour Proust que celui-ci le met justement en relief dans l'article recueilli sous le titre *Sur Chateaubriand* par Pierre Clarac et Yves Sandre, et qu'ils datent de la période après 1898 (CSB 964). Laisant de côté toute la complexité postérieure de la perception de l'œuvre de Chateaubriand par Proust, je m'appuierai sur ses aveux concernant la qualité poétique de cette prose:

J'aime lire Chateaubriand parce qu'en faisant entendre toutes les deux ou trois pages (comme après un intervalle de silence dans les nuits d'été on entend les deux notes, toujours les mêmes, qui composent le chant de la chouette) ce qui est son cri à lui, aussi monotone mais aussi inimitable, on sent bien ce que c'est qu'un poète. (CSB 651)

La qualité poétique de la prose de Chateaubriand est déterminée donc par Proust d'après «ce qui est son cri», sa voix poétique. Et plus loin Proust précise *ce que c'est qu'un poète* et ce qu'est sa voix: «on sent sous sa phrase une autre réalité, transparente sous la phrase, et dont la physionomie se marque, sous les différents membres de la phrase, à leurs traits qui se correspondent » (CSB 652-653).

Ce qu'on pourrait facilement interpréter en termes sémiotiques, en s'appuyant, par exemple, sur Riffaterre qui soutient que « tout poème [...] signifie à deux niveaux différents. [...]le poème diffère des autres textes en ceci qu'il dit autre chose que ce qu'il semble vouloir dire. Appelons *sens* les significations de surface et *signifiance* cette autre chose qui est l'essentiel et qui englobe tout ce qui est figuré et symbolique ». Selon Riffaterre, c'est justement la signifiance qui prouve la qualité littéraire, poétique de l'œuvre; elle se laisse déduire du texte entier et non d'un mot ou d'une figure rhétorique isolés (*Lecture intertextuelle du poème* 403). Ne s'agit-il pas de cette « autre réalité » dont parle Proust ?

Selon Proust, la prose de Chateaubriand porte des traits non seulement prosaïques, mais aussi poétiques. Il s'avère en effet que dans l'ensemble de la prose poétique de Chateaubriand il est possible de dégager certains fragments qui pourraient être considérés comme poèmes en prose avant la lettre, les poèmes en prose involontaires, mais déjà bien distincts. Marie Blain-Pinel l'a montré nettement dans son étude "Réflexion autour des «poèmes en prose» dans *Les Mémoires d'outre-tombe*." La perception de la poéticité de Chateaubriand aurait pu être, de la part de Proust, une sorte de réaction au fait qu'il reconnaissait chez Chateaubriand le procédé d'écriture qu'il employait lui-même, à

savoir, l'insertion du poème en prose dans son texte, au sein de la narration et parmi les réflexions.

En effet, la présence des *poèmes en prose involontaires*, dégagés par M. Blain-Pinel dans *Les Mémoires d'outre-tombe*, semble incontestable: les fragments en question sont assez courts (une page et demie, deux pages), ils sont parfois isolés par les blancs du reste du texte, mis entre guillemets (Blain-Pinel 62); bien que « liés au contexte narratif [...] par la circonstance ténue qui les suscite, et [...] par le réseau symbolique » commun (Blain-Pinel 64), ils sont « nettement délimités par la mise en situation et le déroulement du dialogue» (Blain-Pinel 63). Ce n'est pas sans cause que Chateaubriand annonce un de ses « poèmes en prose involontaires » par un petit préambule, qui, tout en tenant compte des différences, pourrait être rapproché du texte proustien.

Dans Chateaubriand:

Ma joie et ma tristesse furent grandes quand je découvris la mer et ses fronces grisâtres, à la lueur du crépuscule. Je laisse ici sous le nom de rêverie un crayon imparfait de ce que je vis, sentis, et pensai dans ces moments confus de méditations et d'images (cité par Blain-Pinel, 65).

Et Proust:

[...] demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant [...]. (I: 179, *Swann I*, I)

[...] j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant [...]. (I: 177, *Swann I*, I)

[...] autrefois à Combray, certaines impressions fort humbles, ou une lecture de Bergotte, m'avaient mis dans un état de rêverie qui m'avait paru avoir une grande valeur. Mais cet état, mon poème en prose le reflétait. (I: 466, *Swann I*, I)

On trouve plusieurs détails communs aux deux textes: l'état de rêverie, un souci de noter rapidement l'impression reçue, bref, tout jusqu'au crayon même (dans la *Recherche*, l'outil emprunté chez le docteur Percepied, et dans les *Mémoires*, par métonymie, l'ébauche tracée au crayon), jusqu'à l'heure (le soir: le crépuscule ou le couchant).

Toutefois, les « morceaux choisis » de Chateaubriand restent spécimens de la prose poétique sans fonder un genre littéraire nouveau, celui du poème en prose :

A l'inverse donc du poème en prose qui se construit de façon autonome pour mettre au jour la tension oxymorique qui écartèle les deux pôles de son essence, la prose poétique de Chateaubriand tend vers un idéal de fusion, laissant percevoir une différence de niveau linguistique mais intégrant sémantiquement la narration ou la réflexion prosaïque qui donne naissance à l'élan poétique. (Blain-Pinel 66-67)

Je montrerai plus tard qu'une dissolution pareille du poème en prose est présente dans la *Recherche*, juste à côté du poème en prose en son état pur.

4.2.2.3. XIX^e siècle: l'épanouissement du genre décadentiste

Même si la prose poétique apparaît déjà dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la naissance du poème en prose moderne peut être située dans les premières décennies du XIX^e siècle. Selon N. Vincent-Munnia,

le parcours complexe des origines du poème en prose aboutirait-il enfin, dans les années 1820-1840 à la création d'une nouvelle esthétique, bientôt reconnue comme fondatrice d'un nouveau genre: celui du poème en prose, d'un nouveau type de poème (en prose), que l'on qualifie encore, vers 1850-1870 et avec Baudelaire, de « petit » pour le distinguer des autres formes de poésie en prose, mais qui, peu après, deviendra bien « le poème en prose » au sens moderne du terme, perdant toute qualification distinctive supplémentaire – et gagnant par là même sa pleine identité générique. (Origines 557)

L'épanouissement du poème en prose durera tout le XIX^e siècle, et le XX^e héritera ce genre. Ainsi Proust l'apprécie chez Baudelaire, Rimbaud, Henry de Régnier qui lui serviront de modèles d'écriture dans ce domaine (Dictionnaire 775). Probablement, certains poèmes en prose, même d'autres poètes, ont également influencé le roman proustien. Je ferai quelques rapprochements entre la *Recherche* et des poèmes en prose de Mallarmé plus loin. En outre, je risquerai l'hypothèse selon laquelle l'univers créé dans le poème en prose de Charles Cros *Vanité sous-marine* pourrait avoir inspiré à Proust le personnage de la duchesse de Guermantes, la scène à l'opéra et même, en général, toute la partie de la mythologie océanique appliquée au milieu des Guermantes. Voici ce texte, avec quelques coupures:

Amphitrite rose et blonde passe avec sa suite dans un lointain glauque, sous l'eau de la mer du sud. [...] / Elle est attendue à quelque réunion de bienfaisance où des Néréides font la quête, escortées au milieu de la foule par des tritons empesés dans leur faux-col de cérémonie, et où les sirènes doivent se faire entendre au profit des cités ouvrières qui fabriquent le corail. / Elle arrivera en retard, un peu exprès, pour faire une entrée à sensation au milieu du discours officiel de M. Protée, organisateur zélé mais ennuyeux à entendre. [ce qui coïncide avec la première apparition de la duchesse de Guermantes, alors princesse des Laumes, dans la *Recherche* !] / Elle arrivera en retard, car, heureuse d'être regardée, même par les plus humbles citoyens aquatiques, elle retient ses fringants hippocampes et les fait piaffer sur place, feignant de ne pouvoir obtenir qu'ils avancent. / N'est-ce pas d'ailleurs de la bienfaisance que de charmer gratuitement les yeux de tant de pauvres gens? [ce qui rappelle la première fois que le Narrateur a vu la duchesse à Combray] (Coffret de Santal 159)

Sans compter d'autres correspondances, ce qui relie la *Recherche* avec le poème en prose de Cros est le lien que celui-ci établit entre l'image du royaume sous-marin et le snobisme et la vanité mondaine de la société parisienne. Nous savons du reste que Proust avait lu et apprécié le recueil de Cros *le Coffret de Santal* (où était publié la *Vanité sous-marine*) au plus tard en 1888: sa lettre à Halévy citée ci-dessus le confirme.

Vers l'époque *fin-de-siècle* le poème en prose vit son âge d'or. Selon Michel Sandras, les années 1884-1886 sont exceptionnelles pour son développement: en 1884 paraît *A Rebours* de Huysmans, en 1886 dans *La Vogue* certains de textes de Mallarmé

sont republiés et les *Illuminations* de Rimbaud paraissent. C'est alors que le poème en prose devient le genre à la mode que la plupart des écrivains pratiquent. De très nombreux poèmes en prose occupent les pages de plusieurs périodiques tels que *La Revue indépendante*, *La Vogue*, *La Revue blanche* (Sandras 67-68).

Bien que le poème en prose soit répandu et accepté par le public et par les éditeurs, les frontières de ce genre restent, tout de même, vagues:

Le fait que dans les périodiques le poème en prose voisine avec d'autres proses brèves crée souvent une indétermination, que révèle l'ambiguïté des appellations. [...] plusieurs poèmes en prose sont publiés sans cette appellation, mais sous celle de «prose élégiaque», ou «prose assonancée», ou «allégorie» ou encore *little sketches*. C'est sous le titre «Études» que figurent dans cette revue certains des textes de Marcel Proust – «Les Regrets, rêveries couleur du temps» -, qui constituent les textes du recueil *Les Plaisirs et les Jours* les plus apparentés au poème en prose. (Sandras 69)

Cette tendance générale à l'ambiguïté et à l'incertitude explique les hésitations du Narrateur quant au genre du texte sur les trois clochers dans la *Recherche*: un article ? une petite description ? un poème en prose ? Il est vrai que Proust lui-même a eu une sorte d'hésitation sur la dénomination générique de son œuvre: un roman? un essai ? Pourtant, dans le cas Proust, cette hésitation générique est toujours exprimée directement, dans sa correspondance ou dans les *Carnets*, tandis que le Narrateur de son roman ne réfléchit pas au sujet de l'appartenance générique de son petit texte, mais le nomme plusieurs fois d'une manière différente.

Il est à noter que la présence du poème en prose à l'intérieur de la *Recherche* ne semble pas inattendue: c'est vers la fin du XIX^e siècle qu'on trouve les occurrences de l'insertion du poème en prose, et des vers libres proches du poème en prose, dans l'œuvre romanesque des écrivains décadentistes. En ce sens, les prédécesseurs immédiats de Proust furent Huysmans et Remy de Gourmont.

On pourrait y ajouter Jules Laforgue avec ses *Moralités légendaires*, bien que ce soit un recueil de contes et non un roman. Ainsi M. Sandras indique que « Laforgue fait subir quelques légères modifications à « L'Aquarium » paru dans *La Vogue* (« C'est l'Aquarium... Arrêtons-nous ici ») et l'intercale dans « Salomé » (*Moralités légendaires*)» (116).

Aucun des trois, rappelons-le, ainsi que leurs romans, *A Rebours* et *Sixtine*, et les contes des *Moralités légendaires*, n'est pas présent dans la *Recherche*, du moins explicitement, ce qui prouve, probablement, de la part de Proust, un certain désir de s'en distancier. Je vais m'arrêter sur l'inscription des textes poétiques dans les romans justement, en laissant de côté la nouvelle de Laforgue.

4.2.2.3.1. Huysmans: le poème en prose dans le roman, deux modes d'emploi

Malgré l'absence des liens intertextuels explicites, on avait plus d'une fois établi des parallèles entre le roman proustien et celui de Huysmans. Françoise Leriche, par exemple, signale le considérable parallélisme de structure entre *A Rebours* et *Un amour de Swann* (58 sq.).

Ce qui importe surtout pour mon étude, c'est que vers l'époque où Proust commence à composer son roman, le rapprochement entre la forme romanesque et le

poème en prose a été déjà tracé dans le roman de Huysmans contenant l'essence même du décadentisme:

De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'*of meat*, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. (A Rebours 196)

Ainsi Huysmans (qui exprime dans ce cas l'opinion de son héros des Esseintes) et le Narrateur proustien se réfèrent explicitement à ce genre littéraire; des Esseintes rêve du poème en prose qui se substituerait au roman – le Narrateur choisit ce même genre pour commencer sa carrière littéraire qui aboutira au roman; Huysmans et Proust avaient écrit, tous les deux, des poèmes en prose auparavant. C'est donc leur expérience préalable qui se reflète dans leur création romanesque (et, dans le cas de Huysmans, aussi dans sa réflexion critique sur les genres du roman et du poème en prose).

Mais en outre, Huysmans, autant que Proust et avant lui, insère dans son roman la réécriture d'un de ses poèmes en prose: comme l'a montré Daniel Grojnowski (226 sq.), il introduisit dans *A Rebours*, chapitre X, son poème en prose *Pantin*, publié auparavant parmi le choix des poèmes en prose intitulé *Croquis parisiens*, dans la *Revue littéraire et artistique* du 15 septembre 1881. Cette insertion, de toute évidence, anticipe le procédé

analogue de Proust par rapport aux « Trois clochers ». Dans les deux cas les changements et les coupures faites par l'auteur pour transposer le poème en prose dans le roman sont minimaux, dans les deux cas le texte est attribué au personnage principal du roman. Enfin, c'est Baudelaire qui sert d'intertexte aux deux textes. Cependant, si *Trois clochers* est apparenté à Baudelaire, à ses poèmes en prose justement, par deux allusions, deux mots-clés, *rêverie* et *fragment*, qui précèdent le poème sans y être présents *l'antienne* de Huysmans (c'est justement de *l'antienne* que des Esseintes nomme ce petit texte), comme l'indique Grojnowski, est plutôt liée aux poèmes en vers de Baudelaire, puisque Huysmans y accumule plusieurs allusions baudelairiennes, telles que « le lexique du dernier des quatre "Spleen" des *Fleurs du mal* ("ciel bas", "murs", "cerveau", "noir", "spleen"). [...] Là où Baudelaire propose une forme prosée de poésie, Huysmans exalte, dans *A rebours*, une forme poétique de la prose » (228).

La différence entre les deux mises en abyme consiste, d'abord, en ce que le texte du Narrateur est considéré comme une création littéraire, poétique, tandis que celui de Des Esseintes est présenté comme une chanson quelconque notée par lui auparavant, resurgie dans sa mémoire sous l'effet des parfums. Dans le roman, ce texte est annoncé par l'indication: « abîmé dans un songe, il se répéta cette ingénieuse, mélancolique et consolante antienne qu'il avait jadis notée dès son retour dans Paris » (*A Rebours* 120). Il agit, donc, en scripteur, sans se penser auteur de ce texte que, d'ailleurs, nous identifions comme poème en prose seulement étant donné la publication préalable où sa nature générique avait été indiquée. Ensuite, Huysmans, en insérant ce poème en prose, ne donne pas de référence au genre littéraire en question, et c'est seulement dans le chapitre

XIV qu'il en reparlera sans aucun rapport à son propre poème en prose, cité dans le chapitre X.

Ainsi Huysmans et Proust ont-ils choisi deux voies différentes pour l'emploi du même procédé, de l'insertion du poème en prose dans le roman; ce qui peut trouver explication, à mon avis, en ce que Huysmans écrit son roman au moment où le poème en prose est un genre en vogue, et même, à un certain degré, un genre en devenir, tandis que Proust, lui, reconstruit le passé de son héros et, donc, rend hommage à une forme littéraire qui, au moment où le Narrateur s'y réfère, ne surprend plus personne. Le Narrateur n'éprouve pas de besoin de la célébrer, il lui suffit de l'attacher à ses origines (au texte liminaire de Baudelaire) par une allusion bien fine; mais ce qui importe surtout pour Proust, c'est d'inscrire le Narrateur dans la génération des jeunes auteurs des années 1880, qui écrivaient, tous ou presque tous, des poèmes en prose, et les publiaient dans les périodiques, juste comme lui-même et le héros de son roman.

Et j'ajouterai à ce propos que le Narrateur ne se pose, bien sûr, jamais comme poète, mais l'idée de l'être l'obsède du début à la fin: «l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète » (I: 176); « Si jamais j'ai pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas » (IV: 433). C'est Mme de Cambremer, vieille musicienne, qui, d'une manière prophétique (le fait de lever les bras d'un air extasié et, surtout, de déplacer des galets par la voix lui donne justement cette caractéristique), l'appelle une fois de ce titre, mais c'est, de sa part, plutôt une simple tentative d'établir les rapports de deux âmes incomprises et sublimes:

«Vous êtes un vrai poète, me dit Mme de Cambremer. On vous sent si vibrant, si artiste; venez, je vous jouerai du Chopin», ajouta-t-elle en

levant les bras d'un air extasié et en prononçant les mots d'une voix rauque qui avait l'air de déplacer des galets. (III: 217; *SG II*, II)

On dirait, somme toute, que pour le Narrateur être romancier signifie être poète: la création romanesque est pour lui création poétique.

4.2.2.3.2. Remy de Gourmont: prose poétique ou poésie en prose ?

Comment la génération des années 1880 considère-t-elle la dichotomie poésie / prose ? Pour étudier cette question, je me fonderai sur le roman *Sixtine* de Remy de Gourmont, paru en 1890. Ce livre est un exemple de roman où le narrateur et les personnages mènent le discours sur la littérature dans son état actuel du point de vue symboliste. Remy de Gourmont est d'ailleurs non seulement poète et prosateur, mais aussi un des critiques littéraires importants de l'époque; les personnages et le narrateur de *Sixtine* discutent de la prose et de la poésie. Enfin, Gourmont a, lui aussi, inséré un poème en vers libres, écrit par le héros, dans son roman.

Hubert d'Entraques, le héros du roman, auteur symboliste, est, au fond, présenté comme prosateur qui fait aussi de la poésie. En composant les poèmes, Entraques se réfère au Saint Notker le Bègue, poète moine du X^e siècle, auteur de nombreuses séquences liturgiques; à l'évêque Godeschalk, premier pèlerin de Saint Jacques de Compostelle, enfin, quant à l'époque contemporaine, à Walt Whitman dont l'oeuvre majeure, le recueil poétique *Leaves of Grass* (1855) est écrit en vers libres. Ces références montrent qu'il ne s'agit ni de la poésie traditionnelle ni de poèmes symbolistes à forme fixe; Entraques se réfère à ce qui est lié justement à la prose poétique (même si les modèles cités remontent

à ses origines seulement) ou ce qui est proche du poème en prose, à savoir, les vers libres (Bernard 409-418).

D'ailleurs, on apprend en lisant le roman que si Entragues est poète, c'est malgré ses poèmes rimés (133). Une conversation, un vrai échange de paradoxes entre Entragues et son ami poète Sanglade le confirme, tout en déterminant pour nous le champ de recherche dans la poésie contemporaine: trouver la poésie sans rimes, puisque le poète, à l'opposé du dilettante, est notamment celui qui peut s'en passer. En plus, comme il s'ensuit de ce dialogue, le poète, selon les deux interlocuteurs, est celui qui écrit la prose justement. Ainsi Sanglade dit à Entragues:

– Vous cherchiez des rimes, je vais vous en donner, je les ai toutes à mon commandement. Sans cela, serais-je poète.

– Oui, sans cela, vous pourriez être poète.

– En prose, peut-être, reprit Sanglade, mais en vers? (42)

On dirait que, selon Remy de Gourmont, nous sommes en face d'une convergence totale de la poésie et de la prose: la poésie rejette la rime, qui n'est qu'en partie remplacée par les allitérations et les assonances; la prose est remplie de symboles, construite selon le rythme, fondée sur la sensation. En plus, c'est le prosateur (Entragues) qui crée les poèmes; en revanche, c'est le poète seul qui est capable de créer la prose.

On a déjà vu que le Narrateur proustien (et Proust lui-même) ne sait pas au juste comment désigner le texte sur les trois clochers: *cette petite description – cette page – un petit poème en prose – mon poème en prose – mon article – un article, ou prétendu tel...* On peut, donc, constater qu'il y a des prémisses dans la littérature *fin-de-siècle* déjà quant aux hésitations à éprouver pour qui veut délimiter la poésie et la prose.

Parmi les spécimens de poèmes qu'écrit Entragues, on trouve, cités dans le roman, des poèmes – *La figure de rêve* (« séquence ») (47), *Moritura* (133) et *Fortitude* (274), – ainsi qu'un conte et plusieurs fragments de son roman *L'Adorant. Moritura* qui semble pasticher sinon parodier la poésie symboliste à partir de Maeterlinck (on se souvient de ses *Serres chaudes*) s'avère poème à forme fixe, en vers de douze syllabes, aux rimes croisées:

Dans la serre torride, une plante exotique
 Penchante, résignée: écloso hors de saison
 Deux boutons fléchissaient, l'air grave et mystique;
 La sève n'était plus pour elle qu'un poison *etc.* (133)

La figure de rêve prouve la distribution typographique similaire; pourtant, ses vers ne sont pas réguliers, et la rime est absente:

La très chère aux yeux clairs apparaît sous la lune,
 Sous la lune éphémère et mère des beaux rêves.
 La lumière bleuie par les brumes cendrait
 D'une poussière aérienne
 Son front fleuri d'étoiles, et sa légère chevelure
 Flottait dans l'air derrière ses pas légers:
 La chimère dormait au fond de ses prunelles *etc.* (47)

En revanche, on y trouve beaucoup de répétitions et d'effets sonores (assonances, allitérations): cet excès de rimes intérieures va jusqu'à la parodie. Un poème en prose ? Plutôt des vers libres; cependant, sans cette division en vers, on pourrait qualifier ce texte

de poème en prose justement. Son pacte de lecture est révélé par le mode de distribution typographique.

De même avec *Fortitude*: la distribution typographique prouve la volonté des vers libres; autrement ce serait un typique poème en prose.

Bien que Remy de Gourmont, lui aussi, ait écrit et publié des poèmes en prose (*Proses moroses*, 1894), il ne se réfère pas à ce genre dans *Sixtine*. Son héros a déjà dépassé le stade des débuts littéraires et tend plutôt aux vers libres. D'autre part, vers la fin des années 1880 le poème en prose est déjà un genre canonique, ou codifié, c'est pourquoi, semble-t-il, le genre du poème en prose n'occupe pas Entragues, à l'opposé de la différence entre la prose et la poésie et l'agencement de la prose poétique qui reste toujours un domaine insuffisamment exploré.

Outre *Sixtine*, nous disposons des réflexions de Gourmont sur la prose poétique dans la préface de son livre *Couleurs*, où il insiste sur ce que la prose, si elle est bonne, est organisée d'après les mêmes règles que la poésie. Cela ne concerne pas le roman seulement, mais aussi un article, « ...le simple article destiné à la matinée d'un journal [...]. Un article peut être un poème, dès qu'on lui a assigné le rythme sur lequel il déroulera sa brève pavane. Le rythme trouvé, tout est trouvé... » (*Couleurs* 7).

Et c'est justement l'idée que, selon toute probabilité, accepterait le Narrateur proustien qui définit le même texte tantôt comme poème en prose, tantôt comme « simple article destiné à la matinée d'un journal ».

Le roman proustien, surtout son premier volume, a été perçu par les contemporains comme de la prose poétique. Ainsi Jean Cocteau dit:

Ici se met à portée de la main la poésie de Marcel Proust. Car non plus chez Proust que chez personne la poésie n'est où on la cherche. Ses églantines et ses églises sont du décor. Sa poésie consiste en une suite interrompue de tours de cartes, de vitesses et de jeux de glaces (91)

Ce n'est plus un paradoxe, mais presque un lieu commun de l'époque: Proust est poétique, dit Cocteau, mais ce n'est pas sa poésie qui est poétique (parce que les églantines et les églises appartiennent aux fragments du roman qu'on peut considérer comme des insertions de poèmes en prose), c'est sa prose justement !

Ainsi vers le début du XXe siècle, la poésie s'étendit à de nouveaux espaces littéraires et s'installa au milieu de la prose ; Proust hérita son intérêt pour le poème en prose de l'époque de sa première jeunesse.

4.3. Marcel Proust et le poème en prose

4.3.1. Le premier essai: *Revue Lilas*

En fait, Proust collégien écrivait déjà des poèmes en prose; en 1888, il a composé le texte qui peut être considéré comme le premier poème en prose qui nous soit parvenu de lui. Parmi ses premiers manuscrits il y a deux fragments réunis sous le titre commun *La Revue Lilas* [Le ciel est d'un violet sombre...]. Robert Dreyfus, qui a gardé dans ses archives ce texte destiné au départ à une revue manuscrite, le définit comme poème en prose (Dreyfus 62); on peut penser que Proust l'avait probablement considéré tel, lui aussi.

Voici ce texte.

Pour la Revue Lilas.

Sous réserve de destruction ultérieure.

A mon cher ami Jacques Bizet.

Quinze ans. 7 heures du soir, Octobre.

Le ciel est d'un violet sombre marqué de taches luisantes. Toutes les choses sont noires. Oh ! mon petit ami que ne suis-je sur tes genoux, la tête dans ton cou, que ne m'aimes-tu pas ? Voici les lampes, horreur des choses usuelles.

Elles m'oppressent. La nuit qui tombe comme un couvercle noir ferme l'espoir, grand ouvert au jour, d'y échapper. Voici l'horreur des choses usuelles, et l'insomnie des premières heures du soir, pendant qu'au-dessus de moi on joue des valse et que j'entends le bruit crispant des vaisselles remuées dans une pièce voisine... – Oh ! mon petit ami...

Dix-sept ans, 11 heures du soir. Octobre.

La lampe illumine faiblement les recoins sombres de la chambre et met un grand rond de lumière vive, où entrent ma main, tout d'un coup ambrée, mon livre, mon bureau. Aux murs bleuissent de minces filets de lune entrés par l'imperceptible écartement des tentures rouges. Tout le monde est couché dans le grand appartement silencieux... – J'entrouvre la fenêtre pour revoir une dernière fois la douce face fauve, bien ronde, de la lune amie. J'entends comme l'haleine très fraîche, froide, de toutes les choses qui dorment – l'arbre d'où suinte de la lumière bleue – de la belle lumière bleue transfigurant au loin par une échappée de rues, comme un paysage polaire électriquement illuminé, les pavés bleus et pâles. Par-

dessus s'étendent les infinis champs bleus où fleurissent de frêles étoiles...
 – J'ai refermé la fenêtre. Je suis couché. Ma lampe posée près de mon lit sur une tablette, au milieu de verres, de flacons, de boissons fraîches, de petits livres précieusement reliés, de lettres d'amitié ou d'amour, éclaire vaguement dans le fond ma bibliothèque. L'heure divine ! Les choses usuelles, comme la nature, je les ai sacrées, ne pouvant les vaincre. Je les ai vêtues de mon âme et d'images intimes ou splendides. Je vis dans un sanctuaire, au milieu d'un spectacle. Je suis le centre des choses et chacune me procure des sensations et des sentiments magnifiques ou mélancoliques, dont je jouis. J'ai devant les yeux des visions splendides. Il fait doux dans ce lit... Je m'endors. (*Ecrits* 123-125)

Du point de vue de son organisation, ce texte ne présente pas les caractéristiques qu'on attendrait d'un poème en prose *formel*; il tend plutôt au modèle de l'*illumination* (Bernard 449 sq.). Il n'y a ni division en strophes (couplets), ni refrains, ni périodes régulières, ni anaphores ou épiphores. Pas de « style noble » (sauf l'exclamation « L'heure divine! », « le sanctuaire » et l'épithète « splendide » répétée deux fois). Bref, d'après la structure, le texte est éloigné autant que possible du poème versifié traditionnel. En revanche, les thèmes de ce texte – la nuit, la lune, l'insomnie, – relèvent de la tradition poétique romantique, présente déjà chez Byron (*Sun Of the Sleepless*, 1816) et, en français, chez Victor Hugo (*Insomnie*, 1843).

Mais il y a aussi le nouveau pittoresque qui fait interruption au milieu du langage poétique conventionnel; et ce courant pittoresque est un attribut du poème en prose,

surtout parnassien (Bernard 339-340): c'est que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle le texte littéraire rivalise avec la peinture.

Ainsi dans la première phrase déjà, le ciel est "d'un violet sombre"; ensuite, le violet se décompose en rouge et bleu, et le bleu est répété six fois sur la même page ! Un vrai paysage nocturne où la lumière bleue éclaire les pavés bleus. A travers tout le poème, il y a une opposition universelle de la lumière et de l'obscurité, la même qui traverse la poésie romantique européenne dès le début du XIX^e siècle (citons, par exemple, un autre poème de Byron, notamment *Darkness*, 1816, où tout le mal du monde est symbolisé par l'obscurité qui triomphe quand le soleil est éteint). Dans le texte de Proust, l'obscurité représente non seulement la nuit mais aussi la peur, l'angoisse, la solitude, le fardeau insupportable de la vie, et la lumière est liée à la lune et aux étoiles, qui portent la paix et l'amitié, mais aussi à l'éclairage électrique qui en 1888 est encore une nouveauté (des lampes à arc de Jablochkoff sont mises en service pour l'éclairage des rues des grands magasins à Paris en 1876), avec une connotation vaguement « décadente », de ce qui est artificiel et cru:

l'éclair qui enveloppe, depuis quelques ans, la danseuse d'Edens, fondant une crudité électrique a des blancheurs extra-charnelles de fards, et en fait bien l'être prestigieux recule au-delà de toute vie possible. (Mallarmé 306-307 ; Crayonné au Théâtre, Ballets)

Mais surtout, elle est liée à la lampe, lampe d'un poète qui illumine ses veillées nocturnes et lui permet de lutter contre son angoisse. On la trouve dans le poème romantique de Musset *Mardoche*:

Et toi, lampe d'argent, pâle et fraîche lumière

Qui fait les douces nuits plus blanches que le lait!

– Soutenez mon haleine en ce divin couplet! (95, XLIX)

Pourtant, les images en question avec leur symbolisme sont inspirées avant tout par la poésie contemporaine, tout d’abord celle de Mallarmé (de ses poèmes en vers, avant tout, plutôt que de ses poèmes en prose): la lampe, par exemple, appartient à l’univers poétique de Mallarmé, qui a été un des poètes préférés de Proust collégien: « ...la clarté déserte de ma lampe Sur le vide papier que la blancheur défend » (*Brise marine*); «Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie...» (*Las de l’amer repos*). Il faut noter, également, à l’intérieur de la métaphore traditionnelle «Par-dessus s’étendent les infinis champs bleus où fleurissent de frêles étoiles...», l’hypallage « décadente » “frêles étoiles” mettant en relief toute la fragilité de la lumière au milieu de l’ombre, ainsi que la métaphore de la nuit s’opposant au jour: «La nuit qui tombe comme un couvercle noir ferme l’espoir, grand ouvert au jour, d’y échapper.» Ce « couvercle noir » est une paraphrase de la métaphore baudelairienne encore plus désespérée et générale: «Terreur du libertin, espoir du fol ermite; Le Ciel! couvercle noir de la grande marmite Où bout l’imperceptible et vaste Humanité» (*Le Couvercle*).

J’ajouterai à ceci encore un rapprochement thématique avec les poèmes en prose de Baudelaire. C’est le thème de la haine pour la vie quotidienne, l’horreur de la solitude et de l’enfermement dans sa chambre qui, chez Proust adolescent, s’exprime à travers les réminiscences baudelairiennes. Ainsi, chez Proust: «l’horreur des choses usuelles» – chez Baudelaire: « toutes les fastidieuses horreurs de la vie » (*Le joueur généreux*); “Horreur! je me souviens! je me souviens! Oui! ce taudis, ce séjour de l’éternel ennui, est bien le mien » (*La chambre double*); « la solitude morne de votre chambre » (*Enivrez-vous*).

Mais revenons au jeu de la lumière et de l'ombre: les frêles étoiles sont suivies d'une métonymie recherchée: «de minces filets de lune» (au lieu de minces filets de lumière) et de la personnification développée de la lune et de tout ce qui est lumière ou porte la lumière. Ces images ne correspondent pas à «un paysage polaire», qui, d'ailleurs, ne devrait pas nous surprendre chez le jeune admirateur de Leconte de Lisle, puisque ce paysage est apparemment emprunté aux *Poèmes barbares* de ce poète; dans le sonnet qui porte ce titre, Leconte de Lisle peint un paysage mort, stérile, sinistre qui est bien différent de la rue sombre représentée par Proust. La réminiscence de ce sonnet est plutôt l'hommage au poète aimé que le signe de la parenté profonde avec le texte cité, comme dans le cas de la référence à Baudelaire: on trouve des rapprochements multiples et profondes entre les poèmes de Baudelaire et le texte de Proust au niveau du vocabulaire, de la thématique, de l'organisation du texte, de la tonalité, tandis que l'emprunt à Leconte de Lisle reste isolé et n'est pas renforcé par d'autres procédés littéraires: ni la fantaisie puissante de Leconte de Lisle, ni ses références historiques, antiques, exotiques, ni ses réflexions philosophiques sur l'homme et sur l'humanité n'ont rien de commun avec la réalité sobre, presque banale, créée par le jeune Proust dans son poème en prose.

Quand le poète porte son regard à l'intérieur de la chambre, il envisage les objets qui, vers 1888, ont déjà pris place dans l'univers d'un poète décadent: «Ma lampe ... de verres, de flacons, de boissons fraîches, de petits livres précieusement reliés, de lettres d'amitié ou d'amour... ma bibliothèque». Cette phrase n'est ni citation cachée, ni allusion; il y a plutôt un ton décadent qui se fait sentir. On trouve, par exemple, une énumération de même ordre dans le poème de Jules Laforgue, publié en 1886 dans la revue *La Vogue*:

...lainages, caoutchoucs, pharmacie, rêve, ...

Lampes, estampes, thé, petits-fours,

Serez-vous pas mes seules amours !...

(Jules Laforgue, *L'hiver qui vient*)

Le fragment emphatique suivant («L'heure divine!» etc.) et tout le passage du désespoir à l'enthousiasme renvoie implicitement au poème en prose de Baudelaire *La chambre double*, où il y a un mouvement justement inverse: la chambre créée par l'imagination du poète, pareille à un sanctuaire, au centre duquel règne l'idole (mais chez Baudelaire, cette idole est une femme aimée, et non le *je* lyrique) après l'intrusion de la réalité, devient un taudis, séjour de l'éternel ennui. Chez Proust, au contraire, la chambre, dangereuse à cause de son apparence commune, est transformée en sanctuaire: le poète lui a conféré une partie de son âme et de son imagination. Ainsi le texte du jeune auteur prend ses distances par rapport au texte célèbre de Baudelaire.

Mais cette même mise en scène rapproche le poème en prose de Proust adolescent d'un poème en prose de Mallarmé. Ce thème des choses usuelles sacrées et apprivoisées par l'habitude chez Proust, rappelle « la grâce des choses fanées » du *Frisson d'hiver* mallarméen, monologue adressé par le *je* lyrique à la femme aimée: «N'as-tu pas désiré, ma sœur au regard de jadis, qu'en un de mes poèmes apparussent ces mots « la grâce des choses fanées » ? Les objets neufs te déplaisent; à toi aussi, ils font peur avec leur hardiesse criarde, et tu te sentirais le besoin de les user... »

Proust pouvait aussi se souvenir du passage suivant de Huysmans consacré au poème en prose justement:

Des Esseintes [...] parcourut quelques feuilles reliées en peau d'onagre, préalablement satinée à la presse hydraulique, pommelée à l'aquarelle de nuées d'argent et nantie de gardes de vieux lampas, dont les ramages un peu éteints, avaient cette grâce des choses fanées que Mallarmé célébra dans un si délicieux poème. (A Rebours 192, XIV)

Les emprunts à la poésie de Baudelaire, de Mallarmé, de Leconte de Lisle trahissent plutôt la tendance au décalque; le jeune auteur apprend à écrire et ses maîtres sont bons; en dehors du manque d'expérience du jeune auteur et d'une certaine naïveté du texte, on y discerne l'entrecroisement de liens intertextuels typique du poème en prose. Les traits de la *dualité* sont aussi présents, au niveau de la structure et des thèmes. La dualité immanente de ce texte apparaît à travers les oppositions thématiques *ombre – lumière*, le *profane* (les choses usuelles, les vases, la vaisselle) – le *sacré* (sanctuaire). Le début du poème est marqué par une *antithèse*: le *je* lyrique est seul, malheureux, loin de son ami, tandis qu'au-dessus on joue des vases, pendant une fête. Les figures d'*invraisemblance*, autrement dit, les illusions, sont présentes aussi: le paysage polaire derrière la fenêtre, des visions splendides devant les yeux. On trouve également des figures d'*ambivalence*: les choses ne sont pas telles qu'elles paraissent, la même chambre est d'abord remplie d'horreur des choses usuelles, et ensuite présentée comme un sanctuaire.

On a l'impression de discerner déjà dans ce petit texte le chemin de la *Recherche*. En un sens, c'est un poème en prose typique, avec ce penchant au descriptif et au pittoresque, avec cette création de l'univers clos dans l'espace limité d'une page, avec ce respect du côté nocturne de l'existence, avec l'insomnie et l'horreur de la vie

quotidienne, avec la sacralisation de l'art, et, surtout, avec un subjectivisme extrême. Mais ce même morceau, comme l'atteste aussi Ferré, annonce le roman: l'image d'un homme dormant au centre de mondes multipliés, les thèmes du sommeil, de l'insomnie, de l'habitude, de l'horreur de la chambre où il est impossible de s'endormir, sont présentes (Ferré 209-210). J'ajouterai pour ma part que la « nature morte » représentant les objets entassés sur la table de nuit, annonce la table de nuit de la tante Léonie, dans *Swann*, où une bouteille de Vichy, un bréviaire, des médicaments, le thé, la petite madeleine sont réunis.

Le thème des « choses usuelles » sera également développé dans le roman.

Ainsi dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* le Narrateur, impressionné par l'art d'Elstir, apprend à « sacrer », c'est-à-dire sacraliser (ce qu'atteste le choix de mots du champ sémantique du *sacré*, comme un autel, des bénitiers) les choses usuelles:

Depuis que j'en avais vu dans des aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, ... la promenade des chaises vieillottes qui deux fois par jour viennent s'installer autour de la nappe dressée sur la table ainsi que sur un autel où sont célébrées les fêtes de la gourmandise et sur laquelle au fond des huîtres quelques gouttes d'eau lustrale restent comme dans de petits bénitiers de pierre, j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des « natures mortes ». (II: 224 ; *JFF II*)

Dans *Le Côté de Guermantes* c'est le corps de Saint-Loup qui sert à Rachel d'ensemble de choses usuelles lui apportant la paix désirée (le repos, la paix étant, dans un sens, une notion aussi sacrée):

Il sentait que ses épaules, ses jambes, tout lui, étaient pour elle, même quand il remuait trop par insomnie ou travail à faire, de ces choses si parfaitement usuelles qu'elles ne peuvent gêner et que leur perception ajoute encore à la sensation du repos. (II: 645; *Guermantes II*, II)

Enfin, dans *Albertine disparue*, c'est justement un temple vénitien qui apparaît, caché parmi les choses usuelles:

Parfois apparaissait un monument plus beau, qui se trouvait là comme une surprise dans une boîte que nous viendrions d'ouvrir, un petit temple d'ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton, un peu dépaysé parmi les choses usuelles au milieu desquelles il traînait [...]. (IV: 206-207 ; *AD III*)

Ainsi le poème en prose du jeune écrivain s'inscrit parfaitement dans la lignée de la production littéraire dite décadente, mais en même temps, on y décèle les germes de son œuvre majeure à venir.

Il importe de considérer le développement de ce genre dans l'ensemble de l'oeuvre proustienne avant de passer à la *Recherche*.

4.3.2. Des *Fragments* aux *Rêveries*

Jusqu'aux années 1890, Proust n'abandonne pas cette forme littéraire. Plusieurs l'on connu à cette époque comme auteur des poèmes en prose justement. Ainsi Edmond

Jaloux, romancier, critique littéraire, historien de la littérature, se souvient dans ses mémoires *Avec Marcel Proust*:

J'ai découvert Proust en 1892 ou 1893, dans la *Revue Blanche* qui était alors avec le *Mercure de France*, une des revues symbolistes que les jeunes gens, dont j'étais, lisaient avec un fanatisme pieux. [...] ce fut dans cet état de grâce, que je rencontrai, un jour, sous une signature inconnue, de courts fragments de prose, observations sur la vie mondaine, raccourcis d'une psychologie déjà proustienne, petits poèmes sur la mer ou le souvenir, qui rappelaient le *Spleen de Paris*. Ce sont quelques-unes de ces rêveries qu'on trouve dans *Les Plaisirs et les Jours* (14-15).

Ce livre s'inscrit entièrement, semble-t-il, dans l'esthétique décadente. Ainsi Juliette Frølich dans l'article dont le titre, *Proust couleur du temps. Les plaisirs et les jours ou comment romancer une fin de siècle*, révèle cette parenté; elle découvre dans *Les Plaisirs et les Jours* les grands thèmes de la Décadence, tel Narcisse, et arrive à la conclusion: « découvrons *Les Plaisirs et les jours* tel qu'il est en lui-même: un beau «poème» fin de siècle! » (97).

Dans *Les Plaisirs et les jours* publié en 1896, Proust a réuni des textes courts, des « études » appartenant à des genres différents. Parmi les nouvelles et les poèmes classiques, on retrouve, précisément, quatorze études intitulées « Fragments de comédie italienne » dont le genre est proche du poème en prose, ainsi que trente poèmes en prose incontestables réunis sous le titre « Les regrets, rêveries couleur du temps ». Comme on le voit, les mots *fragment* et *rêverie* sont encore une fois associés au genre du poème en prose par Proust.

Tout comme son premier essai dans ce genre, ces poèmes en prose portent des traces de l'influence baudelairienne; même le projet initial de publication du livre est pareil: si Baudelaire a été inspiré par l'oeuvre du peintre aquafortiste Meryon, dont le thème unique était le paysage parisien, et destinait ses poèmes en prose à être publiés avec les eaux-fortes de celui-ci, Proust, lui, conçoit à son tour une édition « artiste » et publie ses *Rêveries couleur du temps* dans le livre illustré par les aquarelles de Madeleine Lemaire.

4.3.2.1. « Fragments de comédie italienne »

Je noterai, avant tout, la richesse des ramifications génériques qui se développe dans ces deux ensembles de petits textes. D'ailleurs, « Fragments de comédie italienne » ne mérite qu'en partie le nom de poèmes en prose. Ce sont justement des études inspirées par la lecture des moralistes français. Ainsi Pierre Daum a identifié les fragments VIII, *Oranthe*, et XIII, *Olivian*, comme des pastiches de La Bruyère, et le fragment X comme un pastiche de La Rochefoucauld (82). La réflexion morale est liée dans les « Fragments » à l'attitude satirique et tout ensemble est presque privé de lyrisme. Peu d'images poétiques; beaucoup d'ironie, de critique envers les snobs et le snobisme.

Les liens intertextuels rapprochant ces petits textes des œuvres d'art classiques et contemporaines sont multiples, mais, curieusement, la littérature et surtout la poésie lyrique est évoquée toujours dans un sens ironique: « Votre âme est bien, comme parle Tolstoï, une forêt obscure. Mais les arbres en sont d'une espèce particulière, ce sont des arbres généalogiques (*JS* 45). » De même, à propos d'un esthète: « Vous ne pouvez lire Lamartine que par une nuit de neige et écouter Wagner qu'en faisant brûler du cinnamome »

(*JS* 46). Ou encore d'un poète qui s'impose aux autres: « [...] qu'il n'attendra pas [...] que vous lui demandiez [...] ce qu'il pense de Verlaine » (*JS* 47). Ainsi Tolstoï, Lamartine et Verlaine sont évoqués dans des buts plutôt dénonciateurs, pour accuser le snobisme et la fatuité.

Parfois il y a même des oppositions esthétiques: ce qui est classique s'avère juste, tandis que tout « décadentisme » semble douteux, par exemple dans les paroles adressées à une dame snob: « J'aurais voulu, si ces détails n'eussent été trop minuscules pour rester distincts, figurer dans un coin retiré de votre bibliothèque musicale d'alors, vos opéras de Wagner, vos symphonies de Franck et de d'Indy mises au rancart, et sur votre piano quelques cahiers encore ouverts de Haydn, de Haendel ou de Palestrina » (*JS* 52).

Pourtant, il y a des incrustations lyriques dans ces petits textes, au milieu de la satire. Souvent, ce lyrisme est lié aux figures de la dualité. C'est le cas dans le fragment V, où un personnage collectif et anonyme est présenté à travers une figure d'ambivalence: dans ce cas-là, c'est la distinction naturelle jointe à un vice secret.

La vie est étrangement facile et douce avec certaines personnes d'une grande distinction naturelle, spirituelles, affectueuses, mais qui sont capables de tous les vices, encore qu'elles n'en exercent aucun publiquement et qu'on n'en puisse affirmer d'elles un seul. Elles ont quelque chose de souple et de secret. Puis, leur perversité donne du piquant aux occupations les plus innocentes, comme se promener la nuit, dans des jardins. (*JS*: 41)

On ne sait s'il y avait un modèle réel de ce portrait psychologique, mais je dirais que cette petite esquisse annonce déjà, bien que vaguement, deux alter ego du Narrateur

dans la *Recherche*, à savoir Swann et Charlus, et explique, en partie, l'attrance de celui-là envers ces deux personnages.

On trouve une autre intrusion lyrique dans quelques descriptions des personnages féminins : « Puis j'imaginai de vous comme d'une princesse venue de très loin, à travers les siècles, qui s'ennuyait ici pour toujours avec une langueur résignée, princesse aux vêtements d'une harmonie ancienne et rare et dont la contemplation serait vite devenue pour les yeux une douce et enivrante habitude » (*JS*: 42).

Ici le ton lyrique se traduit à travers l'image symboliste d'une « princesse lointaine ». En 1896, l'année de la parution des *Plaisirs et les jours*, Proust critiquera l'apparition obsessionnelle de ces mêmes « princesses » dans l'article *Contre l'obscurité* (*CSB*: 394). Pourtant dans le *fragment* intitulé « Cires perdues » il recourt au nom lyrique conventionnel de Cydalise ; et bien qu'il crée, sous ce nom, le portrait d'une personne réelle et s'efforce de le faire ressembler à son modèle, il se rend compte que sa création n'a presque rien de commun avec la réalité: « Je regrette un peu que vous ayez montré Cydalise à Cydalise. Elle ne pourra se reconnaître dans ce miroir où ne s'est reflété qu'un aspect [...] – peut-être irréel et en tout cas si fragmentaire, si passager, si relatif à moi, – d'elle-même, que je suis peut-être le seul à pouvoir en le confrontant à un souvenir y trouver quelque vérité » (*Corr.* VII : 239, À Reynaldo Hahn).

Proust décrit une connaissance mondaine, mais sous les traits d'une dame « gaie, parisienne, mondaine » il découvre des traits poétiques et décadents d'une de ces « figures qui paraissent trop conventionnelles dans l'art pour être "crués" par qui les regarde dans Burne-Jones ou dans Gustave Moreau, mais que la nature réalise une fois pour montrer qu'une beauté si "artistique" peut être vraie » (*Corr.* VII 239). On

découvrira une autre princesse dans *Le Côté de Guermantes*, venue de très loin elle aussi, et dont le portrait est inspiré, selon Thierry Laguet, par Anne de Noailles, poétesse décadente (II: 1572, note 4):

C'est ainsi qu'un cousin de Saint-Loup avait épousé une jeune princesse d'Orient qui, disait-on, faisait des vers aussi beaux que ceux de Victor Hugo ou d'Alfred de Vigny et à qui, malgré cela, on supposait un esprit autre que ce qu'on pouvait concevoir, un esprit de princesse d'Orient recluse dans un palais des *Mille et une Nuits*. (II: 406)

Ainsi dans ce passage, l'ironie envers la Décadence s'unit à l'inspiration venue de la poésie décadentiste dans une figure d'ambivalence: dame mondaine – princesse lointaine.

Enfin, le fragment ci-dessous annonce le portrait de la duchesse de Guermantes: « le nez busqué, les lèvres minces, les yeux perçants, la peau trop fine, sans être troublé en reconnaissant sa race sans doute issue d'une déesse et d'un oiseau » (JS 42).

C'est d'une manière pareille qu'elle est décrite par le Narrateur dans la première partie de *Le Côté de Guermantes*, d'abord sans aucune nuance divine: « la duchesse n'avait dans les cheveux qu'une simple aigrette qui, dominant son nez busqué et ses yeux à fleur de tête, avait l'air de l'aigrette d'un oiseau » (II: 353 ; *Guermantes I*). Dans la deuxième partie de *Guermantes* cette même image, plus étendue, se rapporte à tous les Guermantes, caractérisant leur « flexibilité physique », et leur attribue les traits d'une divinité marine en plus de ceux d'un divin oiseau:

La flexibilité physique essentielle aux Guermantes était double; [...] l'autre flexibilité, comme la forme de la vague, du vent ou du sillage que

garde à jamais la coquille ou le bateau, s'était pour ainsi dire stylisée en une sorte de mobilité fixée, incurvant le nez busqué qui sous les yeux bleus à fleur de tête, au-dessus des lèvres trop minces, d'où sortait, chez les femmes, une voix rauque, rappelait l'origine fabuleuse enseignée au XVI^e siècle par le bon vouloir de généalogistes parasites et hellénisants à cette race, ancienne sans doute, mais pas au point qu'ils prétendaient quand ils lui donnaient pour origine la fécondation mythologique d'une nymphe par un divin Oiseau. (II: 731-732)

La comparaison de ces trois fragments met à nu le procédé de réécriture chez Proust: au départ, il y a un texte de jeunesse, un poème en prose, une sorte de « petite description »; ce même texte ensuite s'enrichit, se sature de comparaisons fondées sur les impressions visuelles (« comme la forme de la vague, du vent ou du sillage que garde à jamais la coquille ou le bateau »), de références mythologiques, historiques, et prend un ton légèrement ironique à force de la référence aux « généalogistes parasites et hellénisants ». Cette attitude créatrice de Proust sera encore plus évidente dans « Rêveries couleur du temps ».

4.3.2.2. « Rêveries couleur du temps »

4.3.2.2.1. Ramifications génériques

On pourrait diviser ces trente textes en trois groupes d'après la prédominance du récit, de la description ou de la réflexion morale. Cette division reste en partie conventionnelle, puisque les poèmes des *Regrets* portent des traits de plusieurs genres

(d'ailleurs, cette diversité générique est typique du poème en prose dès le début: elle est visible, par exemple, dans *Spleen de Paris*). .

Les poèmes en prose que je classerais comme récits sont, en fait, des textes narratifs où, pourtant, l'élément lyrique est beaucoup plus considérable que dans une nouvelle, et l'intrigue est affaiblie, bien que comparable à celle des textes purement en prose de *Les Plaisirs et les jours*. Il y en a huit: *VI, VII, VIII, IX Sonate clair de lune, XIV Rencontre au bord du lac, XVI L'étranger, XVII Rêve, XXII Présence réelle*.

On a noté plus d'une fois les liens étroits entre la description et le poème en prose (Sandras 114 sq.). On peut donc définir comme descriptions dix textes; ces descriptions portent toujours les traits d'un paysage de l'âme, ce qui les rapproche de la poésie; parfois ce sont des essais de transposition d'une œuvre d'art de la peinture dans le texte littéraire, ce qui correspond aux tendances de la poésie *fin-de-siècle* en général (et aux recherches de Montesquiou en particulier). Ce sont *I Tuileries, II Versailles, III Promenade, XIX Vent de mer à la campagne, XXIII Coucher de soleil intérieur, XXVI Sous-bois, XXVII Les marronniers, XXVIII La mer, XXIX Marine, XXX Voiles au port*.

Le troisième groupe de textes, le plus nombreux, pourrait être défini comme étude du cœur humain: le genre de la réflexion morale, de la maxime dans le goût de La Bruyère et de La Rochefoucauld y est présent aussi bien que dans les *Fragments*. Pourtant la réflexion morale se transforme visiblement en analyse psychologique et sociologique, souvent elle comporte aussi des traits de la prose d'art. Ces textes sont les plus nombreux, il y en a douze: *IV Famille écoutant la musique, V, X Source des larmes qui sont dans les amours passées, XI Amitié, XII Éphémère efficacité du chagrin, XIII Éloge de la mauvaise musique, XV, XVIII Tableaux de genre du souvenir, XX Les perles,*

XXI Les rivages de l'oubli, XXIV Comme à la lumière de la lune, XXV Critique de l'espérance à la lumière de l'amour.

4.3.2.2.2. Répertoire thématique

Le répertoire thématique des *Regrets* correspond aux thèmes de prédilection de la poésie lyrique *fin-de-siècle*: la nature prédomine, et c'est toujours un paysage de l'âme, bien que peint avec beaucoup d'amour pour les détails, très spécifiques parfois, tels des noms de poissons, de fleurs, d'oiseaux, d'arbres. L'ensemble de *Regrets* commence par le jardin des Tuileries et finit par la mer. Souvent c'est le passage de la lumière à l'ombre qui est dépeint (*Tuileries, Versailles, Sonate clair de lune, Présence réelle, Coucher de soleil intérieur*), et ce passage s'accorde avec la mélancolie qui s'installe dans le cœur du *je* lyrique: ainsi le coucher de soleil est évoqué six fois (et le lever de soleil une fois), le soir dix-huit (tandis que le matin huit fois seulement). Plusieurs trouvailles métaphoriques employées dans la description de ces paysages serviront plus tard à Proust pour le roman: tel le chemin des aubépines dans *Marine*, qui réapparaîtra dans *Combray*, tel le soleil intérieur dans *Coucher de soleil intérieur* qui sera inséré deux fois, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* et dans *La Prisonnière*. Le soleil intérieur est, en fait, une citation inavouée de Baudelaire: «Qu'ils sont grands, les spectacles du vin, illuminés par le soleil intérieur ! » (Baudelaire 304 ; Du vin et du hachish). D'ailleurs, dans les *Regrets* il y a aussi un « clair de lune intérieur » tel un deuxième volet de diptyque.

Dans cette peinture verbale ce qui retient l'attention ce n'est pas seulement la richesse pittoresque de couleurs et de détails exacts, mais aussi l'intrusion de l'illusion optique dans le paysage (*Promenade, Sonate clair de lune, Rêve, Vent de mer à la*

campagne, Les Rivages de l'oubli, Présence réelle, Comme à la lumière de la lune, Critique de l'espérance à la lumière de l'amour). L'illusion optique est toujours mise en parallèle avec l'illusion du cœur et de l'intelligence. D'une part, c'est une expression de la dualité inhérente propre au poème en prose; mais une telle récurrence de l'illusion optique semble aussi une sorte de travail préparatoire pour la *Recherche*.

La nature, les éléments du paysage, non seulement reflètent l'état d'âme du héros, mais aussi adoucissent la douleur du *je* lyrique et lui apportent des révélations (*Sonate clair de lune*).

La fusion du *je* lyrique avec la nature se produit; ce qui est, peut-être, encore plus pertinent, au sein de la nature, il arrive que la réalité fusionne avec le rêve: « J'ouvris les yeux. Splendide et blême, mon rêve s'étendait autour de moi »; « La seule réalité était dans cette irréalité lumière » (*Sonate clair de lune*).

Le thème de la « tristesse infinie » semble un des plus importants pour tous les poèmes en prose, ou, du moins, un des plus développés. Ainsi le champ sémantique de la tristesse est le plus riche et le plus ramifié:

tristesse: ma tristesse, sa tristesse douce, le jour mourait tristement dans la chambre, extrêmement triste, pièces [de musique] tristes; *mélancolie*: la mélancolie, mélancolique, mélancolie poignante, mélancolie des arbres, un délire mélancolique et glacé, autorité mélancolique et certaine, nu préau mélancolique, reflets mélancoliques, le tribut mélancolique de notre délire, vaste embrasement mélancolique, avec un plaisir mélancolique; *regret*: un regret douloureux, regretter; *douleur*: une volupté douloureuse, un regret douloureux, beauté douloureuse, notre douleur; *malheur*: l'amour malheureux; *peine*: la peine, l'ombre même d'une peine; *souffrance*: la souffrance, la faculté de

souffrir, ceux qui ont souffert, sans plus en souffrir; *chagrin*: mes chagrins, sans grand chagrin, le chagrin, du chagrin, tous mes chagrins guéris; *accabler*: je me sentais accablé; *affliger*: affligeant; *déception*: sa déception, une déception (mais aussi le synonyme: désabusé); *désenchantement*: le triste désenchantement; *désespoir*: désespérances, d'élans plus désespérés, une lettre désespérée; *larmes*: plein de larmes contenues, délirer jusqu'aux larmes, nos yeux s'emplissaient de larmes, nous fit fondre en larmes; *pleurs*, *pleurer*: pleurait, branches éplorées, laissez pleurer mon cœur, les yeux en pleurs; *anxiété*: avec anxiété, *angoisse*; *terreur*: avec terreur, j'étais terrassé; *tragédie*: la tragédie, leur tragique flamboiement; *deuil*: porteurs du deuil qui les frappe; *misère*: notre grande misère; *désolation*: sa désolation enchanteresse; *dégoût de la vie*, *satiété*.

Mais il n'y a pas que la tristesse dans ces textes, la joie y prend place également; du reste, les *Regrets* sont pleins de contrastes (encore un trait de la dualité propre au genre du poème en prose), et la tristesse infinie est censée s'opposer à la joie infinie. La distribution du mot *joie* l'atteste. Ainsi quelquefois le mot *joie* sert de contrepoids à un mot appartenant au champ sémantique de la *tristesse*: « je pleure de ma peine, et de ma joie d'avoir une confiance où l'enfermer » (*JS* 120); – ou même sert, dans une négation, de synonyme atténué de la *tristesse*: « Dominique causait gaiement mais sans joie » (*JS* 127). L'emploi de ce mot exprime parfois aussi *l'impassibilité* dans les expressions: « sans joie bien vive et sans grand chagrin » (*JS* 130); « l'ombre même d'une peine ou d'une joie » (*JS* 133), – ou bien *l'ironie*: « Notre esprit n'a pas [...] la joie de s'étendre sur le monde, mais le bonheur d'en être séparé » (*JS* 141). La joie peut être aussi nostalgique: « les joies d'un autre temps [à savoir, d'une époque révolue] » (*JS* 106).

La vraie joie est, cependant, liée ou bien à la nature: « Ivres de joie, ils [poissons] couraient entre le ciel et les herbes » (*JS* 107), ou bien à l'art, elle remplit alors « un cœur que les joies habituelles n'avaient pas apaisé » (*JS* 109); mais le plus souvent, la joie est liée à l'amour: « ce grand feu de joie » (*JS* 123); [une certitude] « exaltait ma joie jusqu'au délire » et « une joie surhumaine m'emplissait » (*JS* 128); « en tremblant de confiance et de joie » (*JS* 137); « les joies de l'amour heureux » et « les joies désintéressées de l'espérance » (*JS* 140).

Ce développement du thème de la joie semble contredire l'esprit *fin-de-siècle* qui marque le premier livre de Proust. Mais d'abord, la part de la joie reste beaucoup plus restreinte que celle de la tristesse; en outre, l'auteur de ce livre est jeune, plein de talent, plein d'énergie créatrice malgré tout son décadentisme; et surtout, les promesses de *Les Plaisirs et les jours* sont beaucoup plus vastes que leur arrière-plan esthétique: en fin de compte, tous ces joies annoncent la seule vraie joie liée à la jeunesse que découvrira le Narrateur déjà vieilli de la *Recherche*:

Mais c'est surtout comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes. C'est parce que je croyais aux choses, aux êtres, tandis que je les parcourais, que les choses, les êtres qu'ils m'ont fait connaître, sont les seuls que je prenne encore au sérieux et qui me donnent encore de la joie. (I: 182 ; *Swann I*, II)

Un des thèmes importants des *Regrets* est l'amour; même la fréquence de l'emploi de ce mot dans les textes le prouve; si on compare avec d'autres mots-clés, *amour* prédomine: ainsi j'ai relevé 28 occurrences de *rêve*, 28 de *ciel*, 25 de *triste*,

tristesse, et 32 d'*amour*. Omniprésent dans les *Rêveries*, l'amour s'avère cependant quasi inexistant, ou impossible. Ce mot est parfois pris dans un sens métaphorique: les jets d'eau sont « irisés de soleil et soupirant d'amour » (*JS* 104), ou encore, « ce ciel pâle [...] semble y mourir d'amour et de mélancolie » (*JS* 107). Même pris dans un sens strict, l'amour sert de base à des réflexions sur le rôle de la musique: « pour l'amoureux, c'est l'infini mystérieux, ce sont les lumineuses ténèbres de l'amour » (*JS* 109); ou bien il faut respecter la mauvaise musique parce qu'elle « fait résonner dans l'âme de plus d'un amoureux [...] les harmonies du paradis » (*JS* 122).

L'amour apparaît, de même, dans le discours sur la littérature: « Les poètes qui ont créé les impérissables amoureuses n'ont souvent connu que de médiocres servantes d'auberges » (*JS* 111); ou bien on considère « le retour des romanciers ou de leurs héros sur leurs amours défuntes » (*JS* 119).

Si, quand même, c'est d'amour justement qu'il s'agit, c'est ou bien l'amour mensonger (*JS* 125), ou bien l'amour malheureux, – « L'amour malheureux nous rendant impossible l'expérience du bonheur nous empêche encore d'en découvrir le néant » (*JS* 140), ou bien l'amour passé (*JS* 133-134), ou bien l'amour cérébral (*JS* 111-112).

Et même si l'amour est heureux et réciproque, on sait d'avance qu'il ne durera pas (*JS* 139).

Cette vision de l'amour est proche de celle de la *Recherche*. Selon Bernard Brun, « l'amour n'est pas un sentiment véritablement proustien » (DMP 59). Dans la *Recherche*, « pas de déclaration ni de passion romantiques, sauf pour les seconds rôles. Seulement l'angoisse, la cristallisation, l'habitude, la séparation et le mariage, ou l'indifférence. Seules la rencontre et la jalousie sont spectaculaires [ce qui est absent

justement des *Regrets*] » (DMP 61). B. Brun indique: « Aimer, c'est calmer une angoisse, par l'habitude ou par la séparation. Ou par l'emprisonnement. L'idée est d'atteindre progressivement à l'indifférence. Celle-ci est inévitable, puisque c'est l'imagination qui crée l'objet aimé, à partir d'un détail physique ou moral, et que le moi est changeant et discontinu. La brièveté de l'amour est la loi. La possession tue le désir. Heureusement l'être aimé n'aime pas en retour, et cette non-réciprocité entre deux personnes suffit à expliquer le sentiment et à prolonger l'amour » (DMP 62).

Le thème du rêve est non moins important; il est, encore plus souvent que celui de la nature, lié à la confusion entre le rêve et la réalité, ce qui rappelle évidemment l'apparition de la même confusion dans les premières pages de la *Recherche* déjà. Le rêve est doué de pouvoir de transfigurer le monde sensible et l'univers du sentiment: « l'amour a passé sur moi comme ce rêve, avec une puissance de transfiguration aussi mystérieuse » (JS 130). Proust semble être un explorateur du rêve. Notons que le rêve proustien n'est jamais fondé sur l'élément fantastique, comme chez Baudelaire (dans *Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire*, par exemple, où l'action se déroule pendant le sommeil), mais toujours sur une méprise, sur une illusion, sur la force de l'imagination (ce qui est propre aux poèmes en prose baudelairiens aussi: *La chambre double*, par exemple). Rêver pour le *je* lyrique des *Regrets* est la même chose que s'enivrer pour celui des *Petits poèmes en prose*:

Il vaut mieux rêver sa vie que la vivre, encore que la vivre ce soit encore la rêver, mais moins mystérieusement et moins clairement à la fois, d'un rêve obscur et lourd, semblable au rêve épars dans la faible conscience des bêtes qui ruminent. (JS 111)

Cette règle de vie nettement formulée au début d'un poème en prose, rappelle inévitablement le début d'un poème en prose baudelairien:

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. (*Enivrez-vous*)

Cependant, au contraire de Baudelaire, Proust ne se montre jamais ironique par rapport au rêve parfois mystérieux (*Rêve*), parfois sublime (*Présence réelle*), mais jamais ridicule. Le paysage n'est pas moins beau lorsqu'il est imaginé: « Par la fenêtre je voyais la maison, les champs, le ciel et la mer, ou plutôt il me semblait les «revoir» en rêve » (*JS* 138).

Le thème de la mémoire est lié le plus souvent au souvenir plus beau que la réalité; tout comme le rêve, le souvenir transfigure la réalité, du moins, il semble l'embellir: « Ce n'est pas le souvenir [d'une morte] qui l'embellit, c'est l'amour qui lui faisait tort » (*JS* 133). Le souvenir s'avère, donc, plus véridique que l'amour. Le souvenir est souvent lié à l'oubli qui s'avère aussi un thème important: « L'amour s'est éteint, j'ai peur au seuil de l'oubli » (*JS* 138). On voudrait garder des souvenirs d'un bonheur passé: « il se prit pourtant à adorer ces ombres et à leur prêter comme une chère existence par contraste avec l'oubli absolu de bientôt » (*JS* 113); mais en vain, parce que, inévitablement, « notre état présent est l'indifférence et l'oubli » (*JS* 119).

L'art, qui sera un des thèmes essentiels de la *Recherche*, fait déjà partie du répertoire thématique des *Regrets*.

Ainsi le *je* lyrique discute en passant de sources parfois bien prosaïques de la création poétique, ce qui prouve, une fois de plus, la supériorité du rêve sur la réalité non

seulement dans la vie mais dans les arts: « Les pièces de Shakespeare sont plus belles, vues dans la chambre de travail que représentées au théâtre. Les poètes qui ont créé les impérissables amoureuses n'ont souvent connu que de médiocres servantes d'auberges, tandis que les voluptueux les plus enviés ne savent point concevoir la vie qu'ils mènent, ou plutôt qui les mène » (*JS* 111).

On découvre aussi une observation sur la vérité romanesque, ou, plutôt, sur le manque de vérité dans les romans: « Le retour des romanciers ou de leurs héros sur leurs amours défuntes, si touchant pour le lecteur, est malheureusement bien artificiel » (*JS* 119).

Il y a, de même, une analyse de la personnalité d'un créateur, en particulier, de la manière dont une telle personnalité perçoit une œuvre d'art: « Le musicien qui prétend pourtant ne goûter dans la musique qu'un plaisir technique y éprouve aussi ces émotions significatives, mais enveloppées dans son sentiment de la beauté musicale qui les dérobe à ses propres yeux » (*JS* 119).

Enfin, l'analyse sociologique de l'art est présente déjà qui devrait surprendre le lecteur du texte *esthète*: « Détectez la mauvaise musique, ne la méprisez pas. [...] Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés » (*JS* 121). C'est que, pour le *je* lyrique des *Regrets*, l'esthétisme côtoie l'étude de la nature humaine et les lois de la société.

Le thème de l'art apparaît souvent dans les figures du style. Il y a surtout des comparaisons dont le deuxième terme est tiré du domaine de la peinture:

Nous avons certains souvenirs qui sont comme la peinture
hollandaise de notre mémoire, tableaux de genre où les personnages sont

souvent de condition médiocre, pris à un moment bien simple de leur existence, sans événements solennels, parfois sans événements du tout, dans un cadre nullement extraordinaire et sans grandeur. (*JS* 130)

et de la littérature:

Le soleil comme un poète inspiré et fécond qui ne dédaigne pas de répandre de la beauté sur les lieux les plus humbles et qui jusque-là ne semblaient pas devoir faire partie du domaine de l'art, échauffait encore la bienfaisante énergie du fumier, de la cour inégalement pavée, et du poirier cassé comme une vieille servante (*JS* 107).

Les souvenirs comme la peinture hollandaise, le soleil comme un poète inspiré, – ce procédé littéraire, auquel Proust recourt souvent dans la *Recherche*, confère, semble-t-il, une profondeur supplémentaire à chacun de deux termes de la comparaison. Non seulement une notion abstraite (souvenirs) ou un objet de la nature (soleil) sont caractérisés, mais aussi la réflexion incessante du *je* lyrique sur l'essence de l'art s'incarne dans une formule claire et exacte (« tableaux de genre où les personnages sont souvent de condition médiocre » etc.) ou dans une observation sur l'élargissement des thèmes de la peinture et de la poésie, non moins exacte (citons, par exemple, *Une Charogne* de Baudelaire qui pourrait confirmer cette pensée de Proust).

Somme toute, si la part du discours sur l'art dans les *Regrets* n'est pas très considérable par rapport à la nature, aux rêves, aux souvenirs, ce thème est, néanmoins, important pour l'ensemble des poèmes en prose réunis sous ce titre; il sera développé dans le roman.

Le thème qui manque dans les *Regrets* est celui de la cathédrale. Il apparaîtra dans les écrits de Proust plus tard, à partir de 1899, sous l'influence de Ruskin. Ce sera un thème unifiant la *Recherche*, et Proust s'en rendra compte d'une manière nette; dans une lettre de 1919 il fait une confidence: «j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre: Porche, Vitraux de l'abside etc. [...] J'ai renoncé tout de suite à ces titres d'architecture parce que je les trouvais trop prétentieux [...]» (*Corr.* XVIII : 359). Cependant, selon Diane Leonard, «malgré la suppression des titres architecturaux, la notion de cathédrale forme la structure de *RTP* » (DMP 195 ; Cathédrale). Du point de vue de la construction de l'oeuvre, le thème de la cathédrale, de l'église sera essentiel dès le début du roman; ce sera aussi le thème du sacré qui est esquissé déjà dans les *Regrets* mais qui deviendra, avec celui de la cathédrale, le centre du réseau thématique du roman. René Girard l'a montré dans son livre *Mensonge romantique et vérité romanesque*:

Quel est ce centre que jamais on ne rejoint et dont on s'éloigne sans cesse? Proust ne répond pas directement mais le symbolisme de son oeuvre parle pour lui et parfois contre lui. Le centre de Combray c'est l'église «résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains». Au centre de l'église, il y a le clocher de Saint-Hilaire qui est à la ville ce que la chambre de Léonie est à la maison familiale. Le clocher donne « à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration ». Tous les dieux de Combray sont rassemblés au pied de ce clocher [...]. (218)

Mais peut-on vraiment considérer les *Fragments* et les *Regrets*, du point de vue thématique, comme une sorte de travail préparatoire pour la *Recherche* ? Pierre Deum donne une réponse plutôt négative à cette question :

Il me semble difficile de prétendre ramener *Les Plaisirs et les jours* à un simple brouillon de *La Recherche*, à une réunion de thèmes mal assemblés mais qui vont s'organiser et se développer postérieurement. Le centre de gravité thématique de *Les Plaisirs et les jours* est nettement décalé par rapport à celui de *La Recherche*. Les thèmes de *La Recherche* qui sont déjà développés dans *Les Plaisirs et les jours* ne sont pas les plus importants du recueil. Et quant aux autres, ils ne sont vraiment, pour la plupart, qu'effleurés dans une phrase ou un paragraphe au plus. (Daum 140)

En effet, les proportions ne sont pas les mêmes, mais le répertoire thématique des *Regrets* en général correspond à celui du roman; en plus, Proust, comme j'ai essayé de montrer, aborde ces thèmes d'une manière pareille à celle dont il les traitera et les développera dans le roman. Même si les poèmes en prose de *Les Plaisirs et les jours* sont « un simple brouillon de *La Recherche* », ce brouillon fait ressortir l'essentiel et prépare le reste.

Il faut aussi prendre en considération que la nature générique du recueil de la jeunesse et de l'œuvre ultime de Proust est différente, donc, les différences thématiques s'imposent selon l'horizon d'attente du lecteur. Mais c'est la différence entre une série de moments séparés, des états d'âme momentanés, de réflexions disparates, ce qui est propre à l'ensemble des poèmes en prose, et le récit romanesque, une œuvre volumineuse où tout est lié par le grand thème de la vocation artistique.

4.3.2.2.3. Les figures: une clé de l'imaginaire

Le poème en prose type est structuré à l'aide de figures poétiques. L'analyse des figures essentielles des *Regrets* permettra de dégager cette structuration, aussi bien que de relever les éléments rapprochant ces textes de jeunesse de la *Recherche* du point de vue de l'écriture; il serait profitable d'analyser les *Regrets* du point de vue du style d'une manière approfondie, en commençant par la comparaison.

Les comparaisons dans cet ensemble de textes pourraient être divisées en trois catégories:

1) Comparaisons à structure tripartite évidente (comparé, comparant, motif), héritées de la rhétorique classique: « des roses trémières, légères comme des mâts, nobles et gracieuses comme des colonnes, rougissantes comme des jeunes filles » (*JS* 104). J'en ai relevé 12.

Les comparaisons de ce type sont d'une grande diversité. Les plus nombreuses sont les plus habituelles, entre deux objets inanimés: photographies abîmées comme des reliques; ombres volant comme un cerf-volant mal lancé, un lac blanc à côté d'un lac noir est doux comme une perle blanche à côté d'une perle noire, la mer est jaune comme un grand champ de boue, le port est long comme une chaussée d'eau; il y a aussi une comparaison entre une chose et une personne: roses rougissantes comme des jeunes filles; et entre une personne et un animal: on vit, comme un bœuf, pour l'herbe à pâté; cependant, il y a aussi des comparaisons entre une notion abstraite et un objet: on boit les souvenirs comme un verre de vin; enfin, entre un objet et une notion abstraite: des yeux vastes et sombres comme des chagrins.

Ces deux derniers types de comparaisons sont d'une nature on dirait plus *symboliste* que les autres: ainsi le poète compare *la pâleur* des nuances bleues des nuages, et non les *nuages* eux-mêmes, à la gelée d'une méduse ou au cœur d'une opale:

On voyait des vagues et des voiles blanches sur la mer, le ciel était clair, la lune s'était levée. Par moments, de légers nuages passaient sur elle, mais ils se coloraient alors de nuances bleues dont la pâleur était profonde comme la gelée d'une méduse ou le cœur d'une opale.

Cette substitution trahit le souci de peindre avec les mots qui est un trait caractéristique du genre du poème en prose; sur le plan du langage, cette substitution présente une hypallage, « figure de style qui consiste à attribuer à certains mots d'une phrase ce qui convient à d'autres mots (de la même phrase) » (*Le Petit Robert*). D'après l'observation de H. Morier, l'hypallage repose sur un phénomène psychologique de perception; elle est fondée sur une illusion optique ou une défaillance du sens critique; cet effet est répandu chez les auteurs modernes (493-494).

Dans l'exemple suivant, il ne s'agit pas en fait de caractériser les yeux, ce que suggère la structure de cette comparaison, mais l'âme; cependant, ce sens ressort de la deuxième partie de la phrase seulement; la signification de la comparaison se révèle grâce à la métaphore du filtre entre l'âme et les yeux:

Mais parfois aussi des personnes indifférentes et gaies ont des yeux vastes et sombres ainsi que des chagrins, comme si un filtre était tendu entre leur âme et leurs yeux et si elles avaient pour ainsi dire «passé» tout le contenu vivant de leur âme dans leurs yeux.

Le décalage sémantique entre le comparant (des chagrins) et le comparé (des yeux) ne s'explique pas assez à travers la motivation (vastes et sombres) si on ne prend pas en considération cette deuxième partie de la phrase.

2) Comparaisons non motivées, avec un décalage sémantique entre le comparant et le comparé, parfois bien considérable, que le lecteur doit combler par le travail d'imagination: « c'était [les lettres, les photographies etc.] comme une fresque très vaste qui dépeignait sa vie sans la raconter, dans sa couleur passionnée seulement, d'une manière très vague et très particulière en même temps, avec une grande puissance touchante » (*JS* 113). Habituellement assez rare par rapport au premier type, ce procédé est présent avec abondance dans les *Regrets*; c'est d'après ce modèle que la plupart des comparaisons sont formées (36 occurrences). Il est à noter que ces comparaisons se trouvent souvent en convergence avec les métaphores et les autres figures (on peut le voir dans les exemples suivants).

Parmi les comparaisons non motivées, aussi riches et diversifiées que les comparaisons motivées, on peut relever celles où un élément de la nature est comparé à un être humain: « le soleil s'est endormi tour à tour sur toutes les marches de pierre comme un adolescent blond dont le passage d'une ombre interrompt aussitôt le somme léger » (*JS* 104); des objets inanimés comparés à d'autres objets inanimés: « pièces d'eau qu'un geste pieux a posés çà et là, comme des urnes offertes à la mélancolie des arbres » (*JS* 104-105); un animal comparé à un être humain (on voit que la comparaison non motivée est parfois très développée): « le paon [...] Telle au jour d'une fête, quelques instants avant l'arrivée des premiers invités, dans sa robe à queue changeante, un gorgerin d'azur déjà attaché à son cou royal, ses aigrettes sur la tête, la maîtresse de maison,

étincelante, traverse sa cour aux yeux émerveillés des badauds rassemblés devant la grille, pour aller donner un dernier ordre ou attendre le prince du sang qu'elle doit recevoir au seuil même » (*JS* 107); le même paon passe « comme Andromaque captive filant la laine au milieu des esclaves, mais n'ayant point comme elle quitté la magnificence des insignes royaux et des bijoux héréditaires » (*JS* 108).

La comparaison peut prendre une forme de paradoxe: « il vaut mieux rêver sa vie que la vivre, encore que la vivre ce soit encore la rêver, mais moins mystérieusement et moins clairement à la fois, d'un rêve obscur et lourd, semblable au rêve épars dans la faible conscience des bêtes qui ruminent » (*JS* 111): or, se trouver en état de veille signifie rêver, mais rêver d'une manière animale. Une idée du même ordre est exprimée par une autre comparaison: « on vit, comme un bœuf, pour l'herbe à paître dans le moment » (*JS* 112). Cette même comparaison fait, d'ailleurs, penser à Baudelaire: « Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute » (LXXX Le Goût du Néant). Mais si Baudelaire parle de la vie sans espoir, Proust, lui, parle de la vie sans rêve.

3) Le troisième type de comparaison est appelé parfois *identification atténuée*, ou *image hypothétique*: c'est, d'après H. Morier (525), une figure intermédiaire entre la comparaison et la métaphore; le comparant dans ce cas est attaché au comparé à l'aide d'un modalisateur, dans les *Regrets* c'est le verbe « sembler » qui remplit cette fonction le plus souvent: « Les bassins ... semblent des yeux vides de regards ou des vases pleins de larmes » (*JS* 104-105); « La terre mêlée de feuilles fanées et de feuilles pourries semblait au loin une jaune et violette mosaïque ternie... » (*JS* 106).

Pourtant le modalisateur proustien peut être aussi plus compliqué: « Ce pêle-mêle de vent et de lumière fait ressembler ce coin de la Champagne à un paysage du bord de la

mer» (*JS* 131), ou même: « Je ne comprenais pas quelle mystérieuse ressemblance unissait mes peines aux solennels mystères qui se célébraient dans les bois, au ciel et sur la mer... » (*JS* 118). Non seulement le *je* lyrique trouve et dénote une ressemblance, mais il avoue ne pas être capable d'expliquer la nature de cette ressemblance qu'il définit comme mystérieuse. Le caractère de la ressemblance est mis en relief par la figure de dérivation, à savoir, l'emploi dans la même phrase de deux mots dérivés de la même origine (Fontanier 351), ces mots étant ici *mystérieuse* et *mystères*. L'identification atténuée à laquelle Proust recourt dans ces passages, fait penser à la théorie des correspondances, si chères à Baudelaire: le poète « passe à travers des forêts de symboles » et dans ces forêts ses peines ressemblent à ce qui se passe au sein de la nature, mais il ne peut pas pénétrer dans le mystère de cette ressemblance.

Ce qui annonce déjà le Narrateur de la *Recherche*, c'est que le *je* lyrique, tout sensible à la beauté de la nature, a déjà tout son esprit d'analyse. Ainsi dans l'exemple suivant il compare ce qui lui « semble » à ce qui « devrait lui sembler »:

La maison sans porte, le feuillage sans tronc, presque sans feuilles, la voile sans barque, semblaient, au lieu d'une réalité cruellement indéniable et monotone habituelle, le rêve étrange, inconsistant et lumineux des arbres endormis qui plongeaient dans l'obscurité.

Bien que l'identification atténuée ne soit pas très répandue dans les *Regrets*, (j'en ai relevé cinq occurrences seulement) elle s'avère importante pour l'écriture proustienne. On repère des occurrences du même ordre dans la *Recherche*: « un grand rosier, appliqué au mur obscurci qu'il veinait de rose, avait l'air de l'arborisation qu'on voit au fond d'une pierre d'onyx » (II: 165 ; *JFF II*).

Ou encore (l'identification atténuée indique le caractère compliqué de la perception de Charlus en même temps que du Narrateur):

Or, la figure à laquelle M. de Charlus appliquait [...] toutes ses facultés spirituelles [...], c'était celle que lui proposaient les lignes de la figure du jeune marquis de Surgis; elle semblait, tant M. de Charlus était profondément absorbé devant elle, être quelque mot en losange, quelque devinette, quelque problème d'algèbre dont il eût cherché à percer l'énigme ou à dégager la formule. Devant lui les signes sibyllins et les figures inscrites sur cette table de la Loi semblaient le grimoire qui allait permettre au vieux sorcier de savoir dans quel sens s'orientaient les destins du jeune homme. (III: 88 ; *SG II,I*)

Pour mieux définir l'univers du poème en prose proustien, il serait, peut-être, encore plus important de caractériser du point de vue sémantique les référents désignés par les comparants, puisque les comparants reflètent l'imaginaire du texte.

Parmi les termes comparants des terminaisons, les éléments de la nature prédominent: on en compte 18; en outre, il y a 2 comparaisons à des animaux. Cette prédominance s'accorde avec les préférences thématiques qu'on a déjà relevées dans le même ensemble de textes. Et tout d'abord, à l'aide de la nature on caractérise la vie affective de l'homme, ce qui est un procédé très ancien. Ainsi le regard humain est comparé à *un ciel sanglant*; en état de chagrin, un homme gémit *comme les branches au vent d'automne*. Il en est de même pour l'influence de la musique sur les hommes: « comme le vent courbe les herbes et agite longuement les branches, un souffle incline les têtes ou les redresse brusquement » (*JS 109*); et de même encore pour un phénomène

psychologique tel que souvenir: « et comme, dans un orage voisin, un coup de tonnerre suit immédiatement l'éclair, un vertigineux souvenir de bonheur s'identifia plutôt qu'il ne la précéda avec la foudroyante certitude de son mensonge et de son impossibilité » (*JS* 129), ou pour des sentiments: « amour qui sera encore levé sur nous comme un divin matin infiniment mystérieux et triste » (*JS* 119), « Comme ces paysages qu'on découvre seulement des sommets, des hauteurs du pardon apparaît dans sa valeur véritable celle qui était plus que morte pour nous après avoir été notre vie elle-même » (*JS* 133); ou ces « désespérances accrues [...] comme le soir (*JS* 113)».

Mais plus souvent c'est un élément de la nature qui est décrit à travers un autre élément de la nature, ce qui trahit, chez le jeune auteur, le désir de peindre avec les mots d'une manière de plus en plus détaillée et créer l'image la plus exacte de ce qu'il veut dépeindre. Parfois deux objets du même ordre sont comparés entre eux, par exemple, le coucher du soleil au « coucher d'un soleil malade et décoloré, sur une grève polaire » (*JS* 116) ou les branches aux arbres: « Les branches, insensiblement courbées, descendaient noblement de l'arbre vers la terre, comme d'autres arbres qui auraient été plantés sur le tronc, la tête en bas » (*JS* 142). Pourtant, c'est un *paysage de l'âme* plutôt qu'un paysage réaliste traditionnel: la présence des épithètes se rapportant d'habitude à l'homme et non aux phénomènes naturels, tels que *malade*, *noblement*, l'atteste.

Notons une comparaison très conventionnelle avec des animaux : les baisers sont comme des papillons.

Si le comparant renvoie à un objet inanimé, dont on relève 16 occurrences, c'est seulement dans deux cas le simple souci de précision qui se révèle: « le port étroit et long comme une chaussée d'eau » (*JS* 145), « des ombres bleues [...] qui volent à tous les

vents sans quitter le sol comme un cerf-volant mal lancé » (*JS* 131). Dans d'autres cas, l'objet désigné par le comparant porte une fonction esthétisante; il s'agit des choses enivrantes, c'est-à-dire du vin, ou sacrées (des reliques, des vases pleins de larmes, des urnes offertes à la mélancolie des arbres, d'un cimetière), ou du domaine des arts plastiques (des mosaïques ternies, d'une fresque), ou appartenant à l'univers de la culture humaine (d'un livre), enfin des choses pittoresques et romantiques (un village, des mâts, des colonnes, de la gelée d'une méduse ou du cœur d'une opale, d'une perle blanche à côté d'une perle noire).

En outre, onze comparants renvoient à une notion abstraite, dont trois à un art (souvenirs comme la peinture hollandaise, la nuit enchante comme la musique, les désespérances, elles aussi, sont accrues comme la musique).

Autrement, on trouve des comparaisons à des phénomènes de la vie psychique tels que le rêve étrange, même « le rêve épars dans la faible conscience des bêtes qui ruminent » (*JS* 111), l'âme; à des sentiments (l'inquiétude, les chagrins) et à des notions sacralisées (solennels mystères, frêles symboles de paix, d'amour et de réconciliation). Les mers sont caractérisées par une antithèse, dont chaque partie comporte une comparaison: « ces routes glissantes, antiques comme le monde et nouvelles comme le passage qui les creuse et auquel elles ne survivent pas » (*JS* 145).

Il y a aussi dix comparaisons à des êtres humains qui prennent souvent un caractère rhétorique et conventionnel (les roses trémières rougissantes comme des jeunes filles) sauf les passages développés où une comparaison est en convergence avec une métaphore parfois très compliquée: « le paon passe sa vie, véritable oiseau de paradis dans une basse-cour, entre les dindes et les poules, comme Andromaque captive filant la

laine au milieu des esclaves, mais n'ayant point comme elle quitté la magnificence des insignes royaux et des bijoux héréditaires » (*JS* 107-108).

Cette Andromaque captive rappelle peut-être les Andromèdes captives de la *Recherche* citées par Legrandin: « [...] les plages d'or semblent plus douces encore pour être attachées comme de blondes Andromèdes à ces terribles rochers des côtes voisines » (I: 128, *Swann I*, II). Et ce rapprochement n'est pas fortuit: les deux tirades sont marquées du style figuré typique des poèmes en prose en général et de quelques-uns des *Regrets* en particulier.

Ainsi décrire les comparaisons des poèmes en prose proustiens veut, en un sens, décrire l'imaginaire incarné dans ces textes courts. Il semble non moins nécessaire de s'arrêter sur la richesse métaphorique et métonymique des *Regrets*; mais qu'était la métaphore selon Proust ?

Il est à noter que le mot *métaphore* est employé dans la *Recherche*; j'ai pu en repérer 12 occurrences. (Le terme *métonymie* n'y est pas présent: Proust s'en est passé, tout en employant en abondance le procédé littéraire de métonymie lui-même.¹) Bien après la parution des *Regrets*, Proust développera une théorie de la métaphore qui, selon lui, présente le fondement de l'écriture, et même de la vérité de l'oeuvre:

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité

¹ Voir à ce sujet G. Genette, « La métonymie chez Proust ».

commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots. (IV: 468 ; TR)

On voit que Proust lui-même emploie le terme de *métaphore* dans un sens plus large que l'usage ne l'admet (c'est Genette qui le note dans l'article mentionné ci-dessus). Pourtant, dans le cadre de ma recherche et des objectifs que je me suis fixé, je considérerai la métaphore dans les *Regrets* dans le sens strictement usuel. Il semble préférable d'étudier les particularités du jeu métaphorique dans le contexte, en prenant en considération les rapports entre les métaphores et leur convergence avec d'autres figures. Il est facile de dégager dans les *Regrets* les passages que je désignerais comme *unités métaphoriques*: une succession de phrases unies par le thème et par le système des figures dont les métaphores sont les plus fréquentes et les plus importantes. Analysons à cet égard les fragments du poème en prose *Versailles*, conçu comme une description poétique typique rivalisant presque avec la peinture. En voici le début:

(1) L'automne épuisé, plus même réchauffé par le soleil rare, perd une à une ses dernières couleurs. (2) L'extrême ardeur de ses feuillages, si enflammés que toute l'après-midi et la matinée elle-même donnaient la glorieuse illusion du couchant, s'est éteinte. (3) Seuls, les dahlias, les œillets d'inde et les chrysanthèmes jaunes, violets, blancs et roses, brillent encore sur la face sombre et désolée de l'automne. (4) À six heures du soir, quand on passe par les Tuileries uniformément grises et nues sous le ciel aussi sombre, où les arbres noirs décrivent branche par branche leur

désespoir puissant et subtil, un massif soudain aperçu de ces fleurs
d'automne luit richement dans l'obscurité et fait à nos yeux habitués à ces
horizons en cendres une violence voluptueuse. (JS 105)

Le texte commence par le mot « automne » qui donne lieu à une métaphore élaborée. L'automne est présentée dans les trois premières phrases comme un être humain, *épuisé et à la face sombre et désolée* (métaphore #1); cependant, la personnification reste sous-entendue, puisqu'il n'y a pas de comparant humain concret: ce sont les épithètes et les attributs qui humanisent l'automne. Dans la deuxième phrase apparaît un mot crucial du lexique proustien: *illusion*; cette deuxième phrase sert de développement à la première: la perte, annoncée dans la première (« l'automne ... perd une à une ses dernières couleurs »), résulte de l'avènement du soir; or, le couchant du soleil s'est éteint, mais c'était un couchant illusoire, à savoir métaphorique, « la glorieuse illusion du couchant » née de la ressemblance entre le feuillage rouge automnal et les couleurs du couchant. L'ardeur des feuillages est présentée sous la forme de l'identification atténuée, ou, s'il on veut, de l'image hypothétique (métaphore #2). Puisque dans la phrase suivante il est dit qu'« à six heures du soir » le soleil n'éclaire plus ce feuillage, on comprend que le coucher du soleil réel est éteint autant que le couchant métaphorique. Dans la même phrase apparaît une autre métaphore (#3), celle des arbres: « les arbres noirs décrivent branche par branche leur désespoir puissant et subtil »; on peut la définir comme *verbale*, puisque c'est le verbe, avec le groupe verbal, qui porte le sens figuré; enfin, par contraste avec les arbres désespérés, les fleurs sont agressives: « un massif ... de ces fleurs d'automne ... fait à nos yeux habitués à ces horizons en cendres une violence voluptueuse » (métaphore #4).

Le jeu métaphorique dans ces quatre phrases initiales est fondé sur le jeu des couleurs et de leur effacement; sur le passage de la lumière à l'obscurité; enfin, sur la personnification latente de l'automne, des arbres, du massif des fleurs. La densité métaphorique est grande, mais la structure du passage entier plutôt simple: c'est un enchaînement des images, excepté la métaphore #2 qui est emboîtée dans la métaphore #1 et lui sert d'approfondissement sémantique autant que pictural; mais cette dernière n'englobe pas les métaphores #3 et #4; celles-ci restent indépendantes de celle-là, sans la détruire ni l'approfondir.

L'analogie entre l'automne et un être humain fatigué et triste est des plus traditionnelles; elle constitue, d'ailleurs, un lieu commun de la poésie *fin-de-siècle* justement; pour n'en donner qu'un seul exemple: « Viens, mon amie, le triste automne Aux bras de l'hiver s'abandonne » (Remy de Gourmont, *Chanson de l'automne*). Le même quant aux arbres qui symbolisent souvent la détresse et le chagrin dans la poésie romantique: par exemple, « ces arbres en deuil » dans *Les Tombeaux champêtres* de Chateaubriand, ou « le chant plaintif des arbres » de Baudelaire, dans « Les Projets » (*Les petits poèmes en prose*). La violence des fleurs est un thème plus récent, mais aussi répandu dans la poésie décadentiste (on se souvient, par exemple, de « redoutables fleurs, magnifiques et rares » de Iwan Gilkin, *Le Mauvais jardinier*).

Ainsi, ce ne sont pas les métaphores en elles-mêmes qui « présentent à l'imagination quelque chose de neuf, d'éclatant, d'intéressant » selon les recommandations de Fontanier (379). L'originalité de ce passage consiste, premièrement, en une richesse lexicale et rythmique, mais surtout, en ce que le point de vue tout particulier est présent: il se fait sentir tantôt à travers le modalisateur d'une identification

atténuée (« donnait la glorieuse illusion du couchant »), tantôt à travers le mouvement de l'observateur (« quand on passe par les Tuileries»), tantôt à travers le caractère de l'impression reçue (« massif soudain aperçu »).

Autre passage du même texte qu'on peut considérer comme unité métaphorique:

Je ne voudrais pas vous prononcer ici après tant d'autres, Versailles, grand nom rouillé et doux, royal cimetière de feuillages, de vastes eaux et de marbres, lieu véritablement aristocratique et démoralisant, où ne nous trouble même pas le remords que la vie de tant d'ouvriers n'y ait servi qu'à affiner et qu'à élargir moins les joies d'un autre temps que la mélancolie du nôtre. Je ne voudrais pas vous prononcer après tant d'autres, et pourtant que de fois, à la coupe rougie de vos bassins de marbre rose, j'ai été boire jusqu'à la lie et jusqu'à délirer l'enivrante et amère douceur de ces suprêmes jours d'automne. (JS 105-106)

Dans le passage étudié précédemment, les métaphores se suivaient et s'enchaînaient. Ici, moyennant l'anaphore, les figures sont organisées en deux groupes opposés l'un à l'autre. Je qualifierai le premier group de *classique*, le deuxième de *symboliste*. En plus, l'anaphore converge avec une autre figure rhétorique ancienne de bon aloi, la prétérition (qui, d'après Fontanier, « consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très-clairement, et souvent même avec force ») ce qui confère au passage entier une tonalité oratoire et solennelle, légèrement surannée. En plus, la forme traditionnelle, conventionnelle du passage est soutenue par la figure rhétorique de l'apostrophe: le *je* lyrique s'adresse à ce lieu historique, siège royal ancien, d'où le choix d'une forme solennelle convenue.

Dans le premier groupe de figures, qui correspond à la première phrase du passage, la métonymie « grand nom rouillé et doux » est suivie de la métaphore: « royal cimetière de feuillages, de vastes eaux et de marbres ». Si la métaphore correspond, en gros, à l'univers de l'imaginaire tel qu'il se dégage d'après l'analyse sémantique des comparaisons (« Un cahier de mauvaises romances [...] doit nous toucher comme un cimetière »), la métonymie, sans contredire à l'essor oratoire du passage entier, dévoile, en plus, chez le *je* lyrique, le souci de découvrir ce qui se cache derrière les noms, et surtout derrière les « grands noms », tel Versailles (c'est de la même manière qu'un autre jeune poète explorera plus tard d'autres « grands noms », tel Brabant, ou Guermantes). Ainsi à l'intérieur d'une figure rhétorique traditionnelle on découvre les germes de ce qui deviendra un thème de la *Recherche* et un souci constant du Narrateur.

Dans la phrase suivante on découvre, donc, le deuxième groupe de figures lié au premier par la prétérition anaphorique. Le centre de gravité de cette unité est la métaphore verbale du *je* lyrique s'enivrant de la beauté et de la tristesse des lieux. Boire à une coupe a été depuis toujours associé à la souffrance, ce symbole est chargé d'un sens spirituel profond: « Mon Père, s'il est possible, que cette coupe s'éloigne de moi! Toutefois, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux » (Mathieu: 26.39). Dans la poésie moderne, boire signifie parfois s'adonner à un sentiment, à un souvenir, ainsi chez Baudelaire: « N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde / Où je hume à longs traits le vin du souvenir? » (*La Chevelure*). La métaphore (bassins pleins de feuilles rougies égalent la coupe rougie; sentir leur beauté signifie boire) est soutenue par des sonorités recherchées: les consonnes *r*, *l*, *m* prédominent; il faut noter surtout la paronomase « jusqu'à la lie et jusqu'à délirer », la paronomase étant une figure chargée du pouvoir

suggestif, puisque les significations de deux mots, dont chacun a un sens différent, se rapprochent, selon la loi de perception, grâce au son qui est à peu près le même. La paronomase qui au début s'employait plutôt dans les buts didactiques ou humoristiques, devient dans la poésie *fin-de-siècle* porteuse d'un lyrisme pur, comme dans le célèbre poème de Verlaine: « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville ».

En fait, pour le jeune auteur de *Versailles* il y a, vraiment, quelque chose de très personnel derrière le paysage d'automne; et il y a vraiment quelque chose qui se cache derrière ce grand nom de Versailles, outre de ce qui est dit explicitement dans le texte. C'est que ce lieu, Versailles, est lié pour Proust au nom de Robert de Montesquiou-Fezensac.

Proust a fait connaissance de Montesquiou en 1893; Pierre Clarac indique que *Versailles* a été écrit après leur rencontre chez Madeleine Lemaire chez qui Proust a entendu les poèmes de Montesquiou publiés ensuite dans *Les Perles rouges* (JS 955). Ainsi, Versailles pour Proust a été toujours associé à Montesquiou; ce Prince de la Décadence y louait un pavillon où il donnait des fêtes élégantes; Proust lui y rendait visite.

Montesquiou a fait précéder *Les Perles rouges* (ce livre porte aussi le sous-titre « 93 sonnets historiques ») d'une préface où il a exposé au public le plan de son livre.

...Ce plan, le voici: l'*homme sensible* d'hier, devenu l'émotif d'aujourd'hui, se promène, à l'arrière-saison, dans le Versailles actuel; au fur et à mesure de ses pas et de ses pensées, un tel Automne se découvre, à ce pèlerin, plus solennel et plus poignant que partout ailleurs. Pourquoi les branches en sont-elles plus

incarnadines et plus dorées, les soupirs, plus graves, les plaintes, plus pathétiques et, les gémissements, plus désolés? C'est que les feuilles mortes, en un pareil lieu, ne sont pas seulement le linceul fulgurant de la terre; elles se révèlent comme le suaire métallique d'un Olympe foudroyé, dont les débris survivent et duquel les Spectres reviennent. (XII)

Cet extrait de la préface de Montesquiou semble une première esquisse du *Versailles* proustien. On peut supposer que Proust connaissait ce texte, et même s'il ne l'avait pas lu avant d'écrire *Versailles*, il avait pu apprendre ces idées de la bouche même du «Professeur de Beauté»¹. La présence implicite de Montesquiou et de ses textes consacrés à Versailles a dû suggérer à Proust le ton classique qui se fait sentir dans ce poème en prose, ainsi que la sensibilité décadentiste digne d'un «émotif d'aujourd'hui», cette sensibilité étant suggérée par la préface. Il s'agit ici de l'art du pastiche que Proust a maîtrisé mieux que personne.

Il serait superflu de comparer les textes du jeune homme de lettres, préfacés d'une manière bienveillante par Anatole France, à un essai de l'écolier de 1886; les différences sont trop évidentes. Notons toutefois, entre autres différences, la disparition du décalque qui est remplacé par le pastiche. Montesquiou n'est pas le seul à être pastiché, Baudelaire l'est également (*La mer, Voiles au port*). Ce qui donne raison à Germaine Brée de réduire *Les Plaisirs et les Jours* à «une série de pastiches plus ou moins inconscients dont certains ont pu être repris consciemment et amplifiés dans son roman» (409). En général, comme l'atteste Susanne Bernard, on a coutume de considérer comme une œuvre de jeunesse, donc insignifiante ces «études» que Proust

¹ Titre d'un article de Proust sur Montesquiou.

envoyait dans les années 1890 à la *Revue Blanche* et au *Banquet* et que l'on retrouvera, en 1896, parmi les *Rêveries couleur du temps*. Je partagerai pourtant le jugement suivant de S. Bernard avec les observations de qui je m'accorde entièrement:

Proust [...] est déjà bien lui-même dans ses premiers écrits. Des titres tels que *Coucher de soleil intérieur* ou *Comme à la lumière de la lune* indiquent le parti qu'il tire des « correspondances » symbolistes entre la matière et l'esprit pour écrire de poétiques introspections (« Voici, comme à la lumière de la lune, tous mes bonheurs passés et tous mes chagrins guéris qui me regardent et qui se taisent... »). Parmi ces petits tableaux, il en est certains qui atteignent au lyrisme et au resserrement du poème (comme *Vent de mer à la campagne*), mais la plupart de ces textes (*Les rivages de l'oubli*, par exemple) nous frappent surtout par la finesse de l'analyse psychologique, sans cesse soutenue et enrichie par un chatolement d'impressions et de métaphores: c'est un romancier qu'ils annoncent, plutôt qu'un poète pur. (Bernard, 524-525)

Loin de disparaître de l'œuvre proustienne sans laisser des traces, le poème en prose sera intégré par la suite dans la trame compliquée de la *Recherche* où plusieurs styles, époques et manières se sont superposés.

4.3.3. *Trois clochers*

Les clochers de Martinville, le voyage en voiture près du cocher, et l'expérience littéraire inspirée par cet événement, apparaissent pour la première fois dans le cahier 11 daté de 1911 (I: 879-880 ; Esquisse LXVI), mais le morceau en question n'est pas là, remplacé par un blanc dans le manuscrit; dans la note correspondante, Jean-Yves Tadié

suggère que Proust l'a probablement fait pour y insérer le texte du *Figaro* (I: 1474, note 1). Pourtant, avant de le mettre dans le roman, Proust a fait des corrections dans ce texte. Aux fins de cette présente étude il est intéressant de voir dans quelle direction avance ce travail de correction.

On constate un certain nombre de corrections évidentes et précises (en fonction de l'âge du Narrateur) dictées par le contenu de deux morceaux. Ainsi les toponymes réels sont remplacés par d'autres, imaginaires; il y a moins de clochers dans le roman que dans l'article; l'église de Martinville imaginaire est plus petite que l'église abbatiale de la Trinité dans le Caen réel. Ensuite, l'automobile est plus rapide que la voiture du docteur Percepied, et on peut sentir cette différence de vitesse en comparant les deux textes. On lit dans l'article: «l'éloignement se déchirant comme une brume qui dévoile complète et dans ses détails une forme invisible l'instant d'avant, les tours de la Trinité apparurent...». Cette image de déchirure est présente dans le roman aussi, mais elle change complètement de sens et se trouve transportée hors du cadre de la « petite description ». Probablement, le mouvement de la voiture n'est pas assez rapide pour évoquer cette image de l'éloignement déchiré. Aussi, le mouvement de l'auto est plus aisé, plus coulé que celui de la voiture. Ainsi les mots « notre machine qui semblait patiner vainement » sont éliminés. Ensuite, dans l'article: «nous avons déjà quitté Caen depuis *longtemps*, et la ville, après nous avoir accompagnés quelques secondes, avait disparu», tandis que dans le roman: «nous avons déjà quitté Martinville depuis *un peu de temps* et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu »; évidemment, on va plus vite en auto et on arrive plus loin.

Mettons en relief les changements provoqués par l'âge de l'auteur, dans le cas de l'article, l'auteur réel, et dans le cas du roman, du Narrateur adolescent. La perception d'un jeune garçon est différente, donc, dans l'article les églises semblent sourire, dans le roman, jouer et sourire. L'expérience de l'adolescent est plus limitée: tout ce qui lui arrive est une première fois. C'est pourquoi l'essai du jeune auteur ne peut pas contenir une prolepse qui convient plutôt à un adulte apte à comparer ses expériences de périodes différentes de sa vie. Dans l'article: «Bien souvent depuis, passant au soleil couché dans la plaine de Caen, je les ai revus, parfois de très loin et qui n'étaient que comme deux fleurs peintes sur le ciel, au-dessus de la ligne basse des champs...»; dans le roman: «Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs».

Changement beaucoup plus curieux, on ne trouve plus dans la « petite description » la comparaison développée entre le paysage réel et le tableau, ni le nom de Turner, ni l'analyse de ce tableau de Turner:

Rapprochés en une triple aiguille montagneuse, ils apparaissaient comme, souvent dans Turner, le monastère ou le manoir qui donne son nom au tableau, mais qui, au milieu de l'immense paysage de ciel, de végétation et d'eau, tient aussi peu de place, semble aussi épisodique et momentané, que l'arc-en-ciel, la lumière de cinq heures du soir, et la petite paysanne qui, au premier plan, trotte sur le chemin entre ses paniers. (CSB 64)

Évidemment, le jeune garçon ne connaît pas encore Turner et ne se souvient pas de la peinture en admirant un paysage réel. Cependant, l'idée de cette digression, ainsi

que, partiellement, sa mise en mots, sont aussi transposées dans le roman. On retrouve tout cela dans un épisode différent, dans les réflexions du Narrateur déjà beaucoup plus âgé devant les tableaux d'Elstir:

Dans une de ces aquarelles, on voyait un poète épuisé d'une longue course en montagne, qu'un Centaure, qu'il a rencontré, touché de sa fatigue, prend sur son dos et ramène. Dans plus d'une autre, l'immense paysage (où la scène mythique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus) est rendu, des sommets à la mer, avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres. Par là l'artiste donne, en l'instantanéisant, une sorte de réalité historique vécue au symbole de la fable, le peint, et le relate au passé défini. (II: 715)

En outre, la réflexion du roman est devenue plus développée, plus détaillée, ainsi que plus généralisée: par exemple, dans l'article l'art de rendre un détail concret est illustré par l'indication de l'heure précise: «la lumière de cinq heures du soir», tandis que dans le roman, Proust n'indique plus d'heure, mais en revanche il fait expliquer au Narrateur comment l'artiste crée cette impression: «avec une exactitude qui donne plus que l'heure, jusqu'à la minute qu'il est, grâce au degré précis du déclin du soleil, à la fidélité fugitive des ombres».¹

¹ Brian Rogers qui a annoté *Le Côté de Guermantes* affirme que les aquarelles attribuées à Elstir sont inspirées par les tableaux de Gustave Moreau (dont les thèmes correspondent vraiment aux aquarelles de fiction). Joseph Brami m'indique aussi qu'une ressemblance encore plus frappante existe entre ces aquarelles de fiction et les aquarelles de Gustave Moreau. Pourtant, dans l'article de 1907, Proust parle de Turner et non de Moreau, ainsi le passage sur les aquarelles mythologiques d'Elstir (pareilles aux aquarelles de Moreau) s'avère la réécriture du passage correspondant de cet article se rapportant aux tableaux d'un autre artiste.

De toute façon, cette digression selon l'auteur est à sa place dans l'article comme dans le roman, mais elle serait déplacée dans un poème en prose du jeune Narrateur.

Outre les changements liés à l'âge du héros, il y a ceux qui mettent le texte en accord avec les règles du genre. La « description » doit être brève, c'est pourquoi le texte devient plus dense: « après quelques gauches essais et trébuchements maladroits » est transformé en « après quelques gauches trébuchements »; l'épithète « uniforme » est sacrifiée etc. Il y a, évidemment, des corrections purement volontaires: « charmante » au lieu de « délicieuse ».

Néanmoins, le système d'images est le même dans le roman que dans l'article; par conséquent, les mêmes procédés stylistiques sont employés dans les deux cas: les comparaisons des clochers avec des oiseaux sur la plaine, avec des pivots d'or, avec des fleurs; la personnification latente des clochers, de la lumière du coucher; et, enfin, la comparaison avec trois filles. Jean Milly note aussi l'accroissement de récurrences rythmiques et phoniques par rapport au reste du texte (Phrase 136), ainsi que la musicalité qui apparente ce morceau à la sonate de Vinteuil (Phrase 152).

Mais si la qualité *poétique* de cet extrait est assurée par la structuration du texte moyennant les figures, les effets phoniques et rythmiques, sa qualité *lyrique* apparaît, premièrement, à travers l'absence du développement de l'intrigue, le passage du temporel à l'intemporel, et, deuxièmement, à travers la subjectivité du récit.

A ce propos il faut noter que la raison même en est donnée, pour laquelle il est nécessaire au Narrateur de créer un poème en prose. Cette raison n'est pas précisée dans l'article, on ne la trouve que dans le roman.

En effet, le Narrateur est obsédé depuis longtemps par l'idée que les choses cachent quelque chose, qu'elles gardent un secret qui lui échappe. Il en est ainsi des clochers:

En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois (I: 178 ; *Swann I*, II).

Sentir que les clochers sont capables de contenir et dérober à la fois – c'est déjà un pas vers la découverte et l'appropriation de leur contenu, ce *quelque chose* qu'ils cachent. Il s'agit ici, encore une fois, d'une figure rhétorique, notamment d'une syllepse sémantique: le verbe dérober, en un sens, renforce la signification du verbe contenir (contenir et cacher); d'autre part, il y a une connotation active dans « dérober » (priver, même voler) qui transforme les clochers en êtres animés doués de volonté (contenir et faire le sien). Ce jeu de significations crée une tension propre à une image poétique, non à une réflexion logique. Mais le Narrateur comprend déjà que la sensation ne peut pas se dévoiler grâce à une réflexion logique.

Un peu plus loin, sur la même page, cette tension trouve sa solution dans la métaphore des clochers dont les lignes et les surfaces se déchirent. Notons que dans l'article, c'est l'éloignement qui se déchire (une substance abstraite), et dans le roman, c'est l'enveloppe des choses qui se déchire comme l'écorce d'un fruit, pour faire apparaître leur substance:

Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose (I: 178).

Amenés par cette métaphore découverte par le Narrateur, la pensée, les mots et le plaisir lui reviennent, tout ce qui est nécessaire à l'état créateur. À ce point l'illumination vécue par le Narrateur converge avec toute son expérience précédente de la lecture. Maintenant lui et les lecteurs de son oeuvre savent qu'il n'est possible de déchiffrer une impression et de surmonter une illusion optique qu'en créant un texte sur la base de celle-là et en trouvant des mots pour l'exprimer:

Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai <...> le petit morceau suivant (I: 179).

Ainsi, on peut dire que le poème en prose sur les trois clochers remonte en même temps à deux sources. Son fondement réel est dû au contexte de l'article écrit pour le *Figaro*: le voyage en automobile, l'architecture ancienne, la présence romantique d'un ami. La naissance de la pulsion créatrice est due au contexte du roman: le texte précédent sert à interpréter la « description » et à faire comprendre son rôle. Pour aller au bout de l'impression, d'après ce que dit le Narrateur au sujet de son expérience, l'auteur crée un

type spécial de texte poétique, plus ou moins autonome par rapport au contexte du roman et intérieurement uni. Le trajet vers ce texte se constitue à travers des raisonnements logiques, mais l'univers poétique est construit par l'accumulation progressive de figures, c'est-à-dire de métaphores, de comparaisons (en l'occurrence, il y a aussi une personnification développée), de récurrences phoniques et rythmiques, pour se résoudre enfin en texte qui porte tous les traits essentiels du poème en prose.

Le Narrateur souligne le fait que son poème en prose présente une description, « ma petite description », mais quelle sorte de description est-ce ? En fait, ce n'est pas un paysage extérieur proprement dit: il est trop laconique quant aux détails. Au lieu de décrire les trois clochers, de nous fournir quelques renseignements sur leur taille, leur couleur, leur forme et ornement architectural, l'auteur les compare à des oiseaux, des fleurs, des jeunes filles, les personnifie en les faisant jouer et sourire, agiter leurs cimes, se serrer les uns contre les autres. Il y a donc un décalage sémantique considérable entre les comparés et les comparants que le lecteur doit combler avec son imagination. Dans tout le fragment seules deux couleurs sont mentionnées, et seulement dans la dernière phrase: une *forme noire* sur *le ciel rosé*. Cela établit un contraste tranchant avec le poème en prose écrit par Proust à 17 ans et avec les *Regrets*: là, tout est saturé de couleurs comme dans la poésie parnassienne et symboliste, à partir du titre (*Lilas, couleur du temps*). En un sens, ce paysage perd sa qualité de description statique au profit de celle du mouvement. Le champs sémantique du mouvement est très riche: les verbes et les groupes verbaux *monter, venir se placer, rejoindre, passer, aller vite, s'écarter, prendre ses distances, nous rapprocher* [d'eux], *atteindre, tourner, se jeter rudement au-devant d'elle, se heurter* [au porche], *poursuivre* [notre route], *quitter, nous regarder fuir,*

agiter [leurs cimes ensoleillées], *changer de direction* [la route], *virer, s'éloigner au galop, glisser l'un derrière l'autre*, ainsi que le groupe nominal *une volte hardie*. Cette suite de mots décrivant le mouvement crée un rythme dynamique qui rappelle une suite d'événements romanesques, par exemple, une poursuite ou une fuite désespérée.

Mais si ce n'est pas un paysage descriptif statique, ce n'est pas un soi-disant «paysage de l'âme», non plus. On a vu que dans son texte juvénile Proust attache l'avènement de la nuit à ces sentiments explicites d'horreur, de joie, de repos. De même dans *Les Regrets, Rêveries couleur du temps*, le paysage établit constamment une relation entre l'extérieur et l'intérieur, la nature et la vie affective du *je* lyrique (*le ciel intérieur*, par exemple, métaphore baudelairienne qui se répète plusieurs fois dans ces poèmes en prose). Cependant, dans le roman, Proust fait composer au Narrateur un récit quasi impassible, au goût du Parnasse, on dirait objectif, en ce sens que presque aucune émotion explicite se rattachant au paysage n'y est investie, sans compter que les clochers semblent d'abord « jouer et sourire » et, à la fin, ressemblent aux filles abandonnées et timides.

En revanche, la subjectivité se traduit dans cet extrait par la création d'un point de vue particulier. Pour la première fois dans sa vie, le Narrateur a réussi à saisir une illusion optique et à l'incarner dans un texte écrit. Ainsi le lyrisme de ce morceau ne consiste pas en un épanchement émotionnel, mais en une élaboration d'une vision individualisée au plus haut degré. Une émotion très forte liée à cette « petite description » est mise hors du cadre du texte en question: pour le jeune Narrateur, c'est l'occasion d'une joie créatrice.

La « petite description » de trois clochers ressemble peu, somme toute, au poème destiné à la *Revue Lilas* et aux poèmes de son premier livre. Notons tout de suite que la

nuit, la lune, l'insomnie – les grands thèmes de la poésie romantique traditionnelle – sont absentes. L'opposition de la lumière et de l'obscurité a cédé la place à l'image du couchant, le moment de transition où le jour et la nuit convergent dans l'univers poétique créé par le Narrateur. On a déjà noté que les images du couchant sont dispersées tout au long des *Regrets* aussi, donc liées, pour Proust, au genre du poème en prose en général, ou, du moins, à un essai de jeunesse inscrit dans ce genre, dont *Trois clochers* présentent un spécimen. Mais le plus important dans la perspective thématique, c'est ce qui est nouveau par rapport à la *Revue Lilas* et aux *Regrets*; c'est la naissance de la pulsion créatrice.

Ce poème en prose se distingue aussi des précédents en ce que *Le ciel* renvoie à toute une série de textes antérieurs (Baudelaire, Mallarmé, Leconte de Lisle) que l'auteur imite, et dont les *Regrets* font sentir le jeu intertextuel et hypertextuel, tandis que la « petite description » ne présente pas de réminiscences littéraires voulues ou involontaires, pas de citations explicites ou inavouées. Au lieu de cela, le rythme, la vitesse, l'espace vaste. Et sur cet arrière-plan se détachent les images poétiques – les oiseaux, les fleurs, les filles – qui font penser aux répliques de tableaux des primitifs insérés dans une toile surréaliste¹.

Cependant, les liens intertextuels sont présents dans ce fragment comme dans celui de la *Revue Lilas* et ceux des *Regrets*: l'auteur se réfère « aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ». Mais c'est un type d'intertextualité tout différent, à savoir, une référence au genre de la légende, et, peut-être, une allusion à une légende concrète, allusion que j'essaierai de déchiffrer plus loin.

¹ Par réplique j'entends ici *l'oeuvre semblable à un original (Le Petit Robert)*.

En comparant *Trois clochers* aux poèmes en prose de jeunesse, on constate, somme toute, l'effacement de l'élément « décadent » et l'originalité accrue de l'écriture dans le dernier texte qui s'est éloigné définitivement des modèles et des clichés décadentistes mais qui est resté fidèle aux lois du genre du poème en prose. Ainsi tout en insérant un texte ressortissant à une pratique générique décadente, Proust surmonte le décadentisme.

4.3.4. Eglises, fleurs, arbres

Mais il semble que le rôle du poème en prose dans le roman est beaucoup plus compliqué et important. La présence du poème en prose en un état inavoué dans la *Recherche* est, semble-t-il, liée à l'esthétique du fragment fondée déjà par Baudelaire par rapport au poème en prose et étudié par Luc Fraise, par rapport au roman proustien, dans *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le Fragment expérimental*.

Ainsi, après avoir passé en vue la *Recherche* dans cette perspective, L. Fraise affirme: « Le fragment – mot ou idée, image ou concept – prend chez Proust une valeur universelle sans exemple dans la littérature » (Fraise *Fragment* 411). A mon avis, ce fragment peut souvent (mais non toujours, bien sûr) prendre la forme d'un poème en prose.

4.3.4.1. Délimiter le corpus

Maintes pages de *La Recherche*, arrachées du contexte, pourraient être perçues comme des textes poétiques autonomes. Leur indépendance relative par rapport au contexte semble évidente, ce que l'on a indiqué plus d'une fois. Proust lui-même en avait conscience: il les publiait et les récitait juste comme les poèmes des « Rêveries ».

Il est vrai que le problème de repérage est obscurci par ce que, historiquement, la parution de la *Recherche* se situe à un moment charnière: le poème en prose qui a été considéré comme le genre en vogue à l'époque de l'enfance du héros (selon les calculs de Genette, il a dû naître à peu près en 1878), devient commun sinon légèrement désuet vers le moment de la publication du premier volume du roman. Ainsi Proust remet en cause ce genre douteux et, en même temps, estompe autant que possible sa présence dans les pages du roman.

Selon l'observation très juste de G. Henrot, bien que le style apparaisse comme un des critères décisifs dans le sentiment contemporain que se fait le lecteur de ce qui mérite ou non d'être qualifié de poème en prose, dans la *Recherche*, toutefois, les modifications qui distinguent le fragment de roman du poème en prose touchent plus souvent à sa construction (son « montage ») et à son contexte (son « cadrage ») qu'au style proprement dit (DMP, Poème en prose 776). On l'a déjà vu dans *Trois clochers*: le style reste le même dans les trois versions, le montage et le cadrage changent.

Ce serait, peut-être, une tâche arbitraire, sinon futile, de prétendre pouvoir dégager le corpus des poèmes en prose en un état pur dans le roman proustien; ce n'est pas le but que je poursuis. D'autant plus que Susanne Bernard conseille à ceux qui étudient le poème en prose de « commencer par éliminer tous les poèmes en prose « involontaires » que l'on pourrait s'amuser (que l'on s'amuse souvent) à découper dans la correspondance, les journaux intimes, les romans d'écrivains anciens ou actuels » (Bernard 12).

Mais est-ce que les poèmes en prose *involontaires* dégagés dans la *Recherche* « perdront nécessairement leur sens et leur portée, prendront forcément un caractère

inachevé, inorganique », conformément à l'avertissement de S. Bernard ? On ne peut pas nier que Proust ne les a pas qualifiés explicitement comme tels; pourtant, l'idée de découper les poèmes en prose dans son roman ne lui était pas complètement étrangère.

On sait que Grasset, à l'époque de la publication de *Du côté de chez Swann* a écrit à Proust à propos du lancement du livre: « Il y a trois façons de parler d'un livre journalistiquement, qui sont, dans l'ordre chronologique: les "indiscrétions", les "extraits" et les "articles de critique" » (Tadié Biographie II: 202). Selon l'indication de P.-E. Robert, Proust, suivant cette politique proposée par l'éditeur, a publié plusieurs extraits dans *Le Figaro*: le 1^{er} mars 1912, «Au seuil du printemps. Épines blanches, épines rosés»; le 4 juin 1912, «Rayon de soleil sur le balcon»; le 3 septembre 1912, «L'Église de village»; le 25 mars 1913, «Vacances de Pâques». Après la parution du premier volume, le 14 novembre 1913, d'autres extraits ont été publiés, par *Le Gil Blas*, le 18 novembre 1913: «Soirée de musique», par *Le Temps*, le 21 novembre 1913: «Du côté de chez Swann », et par *Les Annales*, le 23 novembre 1913: «Du côté de chez Swann». (DMP, Prépublications 32). Comme l'atteste G. Henrot,

Une trentaine d'autres fois, sous couleur d'assurer au roman sous presse une légitime publicité, Proust tint à publier en hors d'oeuvre des extraits du volume à paraître. Du roman déjà composé au «poème en prose» extrait pour l'occasion, les aménagements apportés consistent souvent en un montage-assemblage de fragments disjoints, cimentés par des phrases intercalaires, et recontextualisés par une nouvelle introduction et un autre épilogue qui en modifient le sens et la portée: «Rayon de soleil sur le balcon», poème qui, dans le roman, est lié à l'attente et à l'amour

inassouvi, mais qui, dans la version du *Figaro* en 1912, prend une tout autre signification, puisqu'il y met en scène la théorie de la réminiscence. «Épines rosés épines blanches» et «L'église de village» paraissent ainsi dans un *Figaro* de 1912; plus tard, des extraits [...] paraîtront dans la *N.R.F.* jusqu'en 1927. (DMP 775-776: Poème en prose)

La possibilité de publier ces extraits dans un journal prouve leur versatilité générique; en plus, elle prouve une certaine autonomie de ces fragments par rapport à la narration romanesque. Ainsi dans *L'église de village* paru dans *Le Figaro*, Proust fait une brève introduction en un seul paragraphe avant de reprendre le texte du roman à partir des mots: « On reconnaissait de bien loin le clocher... ». (Dans la *Recherche* ce fragment correspond, tous changements relevés, aux pages 62-66 du premier volume). Rien n'indique dans ce préambule que le texte soit extrait du roman sous presse; par contre, l'auteur présente son texte comme purement autonome:

L'admirable auteur du vrai « Génie du Christianisme » – je veux dire Maurice Barrès – va sans doute trouver un redoublement d'écho pour son appel en faveur des églises de village: c'est, en effet, le moment où reprennent contact avec le leur, beaucoup d'entre nous. Et à ceux même qui ne passeront pas leurs vacances dans les lieux où ils ont grandi, les réminiscences de la saison feront revivre le temps où ils allaient se reposer chaque année au pied de leur église. (*Le Figaro*, le 3 septembre 1912)

Cette introduction indique aux lecteurs du *Figaro* les rapports entre *L'église de village* et l'actualité: c'est pour cela que Proust se réfère à Maurice Barrès et à *son appel en faveur des églises de village*. (Il s'agit, probablement, du discours sur les églises de

France prononcé par Maurice Barrès à la tribune de la Chambre en 1912.) Cette introduction permet de ranger la publication en question parmi les écrits journalistiques de Proust protestant contre la loi de Séparation de 1904 tels que *Pèlerinages ruskiniens*, article publié dans *Le Figaro* du 13 février 1900 (CSB 722: notes), ou *Les Églises sauvées. Les clochers de Caen. La cathédrale de Lisieux* (CSB 63-69), paru dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907.

Mais, mis à part le souci de Proust de recontextualiser le fragment du roman dans le journal, cette publication prouve aussi une certaine autonomie de ce fragment. Les changements effectués par l'auteur pour transformer le texte romanesque en article, ressemblent à ceux qu'il a fait pour aller en sens inverse, quand il avait besoin de transformer l'article en un poème en prose.

Sans compter le « cadrage » (on a vu le passage initial qui lie le fragment à l'actualité) et le montage (par exemple, le premier paragraphe de la deuxième partie de Combray (I: 47) est inséré en partie après le troisième paragraphe de l'article qui correspond au texte à la page I: 62), tous les changements portent à éliminer les noms propres (Combray, Saint-Hilaire) et les détails reliant le fragment à l'intrigue du roman; Proust abrège les phrases, raye quelques détails, pour rendre la description plus abordable pour un lecteur du journal; il divise aussi le texte en paragraphes plus courts; mais il garde les images et les unités métaphoriques du roman intactes.

Ainsi dans le roman:	Et dans l'article:
On reconnaissait le clocher de Saint-Hilaire de bien loin, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray	On reconnaissait de bien loin le clocher de la nôtre, inscrivant à l'horizon sa figure inoubliable. Quand mon père, du

n'apparaissait pas encore; quand du train qui, la semaine de Pâques, nous amenait de Paris, mon père l'apercevait qui filait tour à tour sur tous les sillons du ciel, faisant courir en tous sens son petit coq de fer, il nous disait: «Allons, prenez les couvertures, on est arrivé.» Et dans une des plus grandes promenades que nous faisons de Combray, il y avait un endroit où la route resserrée débouchait tout à coup sur un immense plateau fermé à l'horizon par des forêts déchiquetées que dépassait seule la fine pointe du clocher de Saint-Hilaire, mais si mince, si rose, qu'elle semblait seulement rayée sur le ciel par un ongle qui aurait voulu donner à se paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication humaine.

train qui nous amenait de Paris, l'apercevait qui filait tour à tour sur tous les sillons du ciel, faisant courir en tous sens son petit coq de fer, il nous disait: «Préparez vos couvertures, nous allons bientôt arriver.» Et dans une des plus grandes promenades que nous faisons autour de la petite ville, à un endroit où la route resserrée débouche sur un immense plateau, il nous montrait la fine pointe de notre clocher, mais si mince, si rose, qu'elle semblait rayée sur le ciel par un ongle qui aurait voulu donner à se paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication humaine.

On peut voir, que le procédé de transformation est à peu près le même que dans le cas de *Trois clochers*.

En s'appuyant sur ces indices concernant la présentation des extraits par l'auteur, ainsi que sur une microlecture du roman, il est possible de repérer plusieurs poèmes en prose latents parsemés tout au long du roman. Il ne s'agit pas bien sûr ici de rejeter le principe de l'autonomie inhérente au poème en prose, mais de prendre appui sur l'attitude

de l'auteur lui-même, pour fonder une réflexion sur le statut spécifique de ces pages dans l'écriture proustienne.

Pour poser des critères de démarcation, permettant de faire ressortir un passage poétique par rapport au flux narratif, il semble utile de définir la place du poème en prose involontaire, ou inavoué, parmi d'autres techniques narratives de la *Recherche*, ou, autrement dit, de définir le type du discours qui est le sien.

Parmi les quatre formes fondamentales du mouvement narratif que Gérard Genette a dégagé dans la *Recherche* (le récit sommaire, la pause descriptive, l'ellipse et la scène), le poème en prose s'inscrit apparemment dans le cadre de la pause descriptive (Genette, Discours 129). Certainement, la pause descriptive genettienne ne coïncide pas nécessairement avec le poème en prose considéré comme spécimen de genre inséré. Toutefois, on peut essayer de rapprocher cette forme du mouvement narratif du modèle de poème en prose élaboré par Proust auparavant, dans les *Regrets*, où il en a présenté une variété de registres.

En étudiant les *Regrets*, j'ai relevé trois registres: huit poèmes en prose répondaient aux critères du récit, dix – de la description, douze – de l'étude du cœur humain. Il semble cependant, que, dans le cadre du roman, de ces trois registres seule la description répond aux critères du poème en prose tel qu'il est inséré dans la *Recherche*, tout d'abord parce que c'est le Narrateur lui-même qui en établit le modèle avec la description de trois clochers justement .

En outre, on constate que les autres types du poème en prose des *Regrets* se sont transformés, dans la texture romanesque, en autres types du mouvement narratif. Le récit des *Regrets* est à reconnaître dans le récit sommaire (assez rarement), dans l'ellipse (très

rarement), dans la scène; l'étude du cœur humain, c'est-à-dire l'analyse psychologique s'est dissoute tout au long du roman.

Il ne s'agit pas de dire, cependant, que toute « pause descriptive » dans le roman est présentée sous forme du poème en prose; je ne me propose que de relire ces « pauses descriptives » en y appliquant la grille de lecture née de l'analyse des *Regrets* et des observations sur « les trois clochers ».

Selon Genette, les descriptions dans la *Recherche* ne sont pas très nombreuses « (guère plus d'une trentaine) » ni très longues « (la plupart ne dépassent pas quatre pages) » (Genette, *Discours* 133). Mais pour que “la pause descriptive” devienne un poème en prose involontaire, il faut, avant tout, que le fragment en question porte les traits essentiels du poème en prose: il faut qu'il soit non seulement relativement bref, mais aussi uni et autonome; il faut, ensuite, qu'il soit pénétré de dualité, qu'il contienne les figures de l'in vraisemblance, de l'ambivalence ou de l'antithèse dont parle Tzvetan Todorov (*Poetry Without Verse* 64-65); qu'il prouve une certaine intemporalité (qui, grammaticalement, se traduit par l'emploi du présent, mais quelquefois aussi de l'imparfait, ou même du plus-que-parfait); enfin, puisque je fais ressortir ces constantes de mes observations sur les *Regrets*, il faut noter le souci soutenu de rendre les images propres aux arts tels que la peinture, l'architecture, la musique, à l'aide du langage littéraire. Et, ce qui est lié avec cette interdépendance des arts, le jeu intertextuel ou hypertextuel (pastiche ou parodie) est toujours présent dans de tels fragments.

En me fondant sur les indices énumérés ci-dessus, j'ai choisi six extraits pour une lecture approfondie; on pourrait en trouver davantage; mon choix reste arbitraire;

j'espère, toutefois, y avoir inclus les types essentiels des spécimens du genre insérés dans la *Recherche*. Voici ces extraits:

- I. L'église de Combray (I: 58-66, *Swann I*, II);
- II. Épine rose, épine blanche (I:134-138, *Swann I*, II);
- III. Des mers différentes (II: 64-68, *JFF II*);
- IV. Les arbres de Hudimesnil (II: 76-79, *JFF II*);
- V. Le curé parlant sur l'église (I: 104-105, *Swann I*, II);
- VI. Legrandin parlant sur Balbec (I: 128, *Swann I*, II).

Cette liste est restreinte; on pourrait la compléter avec d'autres « pauses descriptives » genettiennes, d'autres « fragments expérimentaux » de Fraisse, d'autres morceaux choisis par Proust pour les prépublications; les deux derniers extraits ne figurent sur la liste qu'à titre d'exception: ce sont plutôt des parodies d'un poème en prose que de vrais poèmes en prose.

Toutefois, si, selon S. Bernard, « il n'est pas sans intérêt de montrer comment dans les lettres, dans les journaux intimes des préromantiques on voit sourdre et s'épancher dans la prose les sources secrètes d'un lyrisme qui, délaissant le vers classique trop sclérosé, prendra bientôt forme et corps dans le poème en prose » (12-13), il est non moins intéressant de surprendre le poème en prose en état de destruction, de décomposition, de le considérer comme un fragment de la mosaïque qui entrera ensuite dans un grand panneau, ou, selon le Narrateur proustien lui-même, comme un bout de tissu, « car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe » (IV: 610 ; *TR*).

4.3.4.2. Observations sur les poèmes en prose inavoués

4.3.4.2.1. Instants arrêtés.

Dans tous les fragments choisis on trouve des « instants arrêtés »: le temps ne s'écoule plus, et un personnage du roman s'immobilise envahi par une impression ou par un sentiment. Les temps grammaticaux mettent en relief ces arrêts.

Ainsi dans le fragment I que j'ai intitulé *L'église de Combray*, dans la première phrase (« Que je l'aimais, que je la revois bien, notre Église! », I: 58) l'imparfait est troublé par l'intervention du présent qui disparaîtra ensuite pour ne resurgir qu'à la fin du fragment: « Et certes, il y en a bien d'autres qui sont plus beaux vus de cette façon [...] je cherche encore mon chemin, je tourne une rue... » (I: 66). Le fragment est inscrit dans le temps du roman, ainsi que dans le temps historique (« dans une nuit mérovingienne ») et dans le temps cyclique (ce qui est mis en relief par la régularité des événements et des occupations rituelles, liés aux certains moments: on arrive à Combray la semaine de Pâques, on va à l'église le dimanche); et pourtant, il y a un instant où le temps s'arrête à la fin du fragment; c'est le temps du souvenir et de l'introspection pour le héros: « [je] reste là, devant le clocher, pendant des heures, immobile, essayant de me souvenir, sentant au fond de moi des terres reconquises sur l'oubli qui s'assèchent et se rebâtissent; et sans doute alors [...] je cherche encore mon chemin, je tourne une rue...mais...c'est dans mon cœur... » (I: 66).

Dans le fragment II intitulé *Épine rose, épine blanche* le temps arrêté est désigné d'une manière explicite, bien que dans une comparaison seulement: « un invisible oiseau s'ingéniait à faire trouver la journée courte, explorait d'une note prolongée, la solitude

environnante, mais il recevait d'elle une réplique si unanime, un choc en retour si redoublé de silence et d'immobilité qu'on aurait dit qu'il venait d'arrêter pour toujours l'instant qu'il avait cherché à faire passer plus vite » (I: 135). L'instant arrêté s'écoule sur le fond d'éternité qui se fait sentir à travers le lexique: *toujours, immémoriaux, perpétuellement, indéfiniment*.

Le morceau suivant, *Des mers différentes*, contient un épisode qu'on peut aussi, à la rigueur, considérer comme un instant arrêté, bien que ce soit plutôt une nuit passée en contemplation: « il m'arriva d'acheter une branche de pommier chez le fleuriste et de passer ensuite la nuit devant ses fleurs etc. » (II: 67).

Il y a également une incertitude temporelle qui signifie une pause, dans *Les arbres de Hudimesnil*: « mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent ... »; elle est liée, en plus, à une confusion spatiale: « je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils [trois arbres] étaient comme détachés » (II: 77).

La tirade du curé présente, somme toute, une tentative justement d'arrêter l'instant: il est facile de voir un canal après un autre en marchant à travers la ville, mais le curé voudrait tout au plus superposer ces moments de contemplation; dans ces buts, il lui faut monter sur le clocher: « j'ai bien vu un bout du canal, puis quand j'avais tourné une rue j'en voyais un autre, mais alors je ne voyais plus le précédent. J'avais beau les mettre ensemble par la pensée, cela ne me faisait pas grand effet. Du clocher de Saint-Hilaire c'est autre chose... » (I: 105).

Pour Legrandin seulement, le temps ne s'arrête pas, parce qu'il ne perd jamais de vue son objectif du moment présent; tout en accumulant les figures rhétoriques dans son

discours, il n'oublie pas qu'il ne faut pas favoriser le rapprochement de la famille de ses amis avec sa soeur et son mari.

4.3.4.2.2. Figures de dualité.

Chacun de ces six fragments est, d'une manière ou d'une autre, marqué d'une dualité inhérente qui s'exprime par les figures de l'invraisemblance, de l'ambivalence ou de l'antithèse. L'invraisemblable est présenté surtout comme fantastique; il fait alors partie des comparaisons telles que marcher dans l'église « comme dans une vallée visitée des fées (I: 60), ou des métaphores: « l'eau dormante [...] rêvant sans doute de quelque Maelström imaginaire » (I: 136).

Dans ces fragments, l'ambivalence est beaucoup plus caractéristique que l'invraisemblance. D'abord, elle se fait sentir à travers les épithètes: « Divisant la hauteur d'un arbre incertain, un invisible oiseau... » (I: 135), et les métaphores: « chacune de ces Mers ne restait jamais plus d'un jour. Le lendemain il y en avait une autre qui parfois lui ressemblait » (II: 64). L'ambivalence se traduit aussi par une fusion entre la réalité et la fiction: « je me demandai si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais jamais allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis un personnage de roman... » (II: 77), ou, d'une manière encore plus compliquée, par une fusion entre l'imaginaire et le souvenir:

N'appartenaient-ils au contraire qu'à ces paysages du rêve [...] N'étaient-ils qu'une image toute nouvelle détachée d'un rêve de la nuit précédente mais déjà si effacée qu'elle me semblait venir de beaucoup plus loin? Ou bien ne les avais-je jamais vus [...] je croyais avoir à reconnaître un

souvenir [...] Ou encore ne cachait-ils même pas de pensées et était-ce une fatigue de ma vision qui me les faisait voir doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace? (II: 78)

Dans les paroles du curé, rendues dans une tonalité légèrement satirique, la même ambivalence surgit sous une forme privée d'un sens figuré: ainsi du clocher de l'église « on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre » (I: 105) – tandis que dans les paroles de Legrandin marquées du style fleuri la même ambivalence prend la forme d'une métaphore sophistiquée: « cette sorte de règne végétal de l'atmosphère »; d'autre part, le Narrateur, en l'observant lorsque celui-ci prononce sa tirade sur Balbec, découvre l'ambivalence dans tout son comportement évasif:

Legrandin pris au dépourvu par cette question à un moment où ses yeux étaient fixés sur mon père [...] il sembla lui avoir traversé la figure comme si elle fût devenue transparente, et voir en ce moment bien au delà derrière elle un nuage vivement coloré qui lui créait un alibi mental et qui lui permettrait d'établir qu'au moment où on lui avait demandé s'il connaissait quelqu'un à Balbec, il pensait à autre chose et n'avait pas entendu la question. (I: 128)

Mais le plus souvent l'ambivalence apparaît sous forme de figures de *l'identification atténuée* introduites par des modalisateurs divers; la mise en mots signale que les choses apparaissent à l'observateur autrement qu'elles ne sont en réalité. Le Narrateur en est conscient et, pour s'approcher de la réalité, il décrit exactement l'impression que lui donne ce qu'il voit . Parfois c'est ce qui lui semble: « une montagne

de neige rose [...] semblait avoir givré à même la verrière »; « tour qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore »; « aurore [...] empourprait le retable de l'autel de tons si frais qu'ils semblaient plutôt posés là momentanément par une lueur du dehors »; « la fine pointe du clocher [...] semblait seulement rayée sur le ciel par un ongle »; « une image toute nouvelle détachée d'un rêve de la nuit précédente mais déjà si effacée qu'elle me semblait venir de beaucoup plus loin ». Non seulement le Narrateur, mais aussi Legrandin, tout hypocrite qu'il est, remarque à propos de Balbec que « les choses elles-mêmes y semblent des personnes ». Seulement le curé n'emploie pas le verbe *sembler* dans sa description: il parle de ce qu'il sait, non de ce qu'il voit, ou, du moins, ce qu'il sait l'emporte sur ce qu'il voit.

Le modalisateur *avoir l'air* signifie à peu près la même chose que *sembler*; peut-être, suppose-t-il moins d'imagination du côté de l'observateur: « le tout avait plus l'air d'un mur de prison que d'église »; « cette chambre [...] avait l'air d'un prisme »

Dans le passage suivant, si le verbe *sembler* apparaît sous forme du gérondif complétant un autre verbe mis à la forme personnelle, l'action de *sembler* apparaît comme un effort presque conscient de la part des objets inanimés: « l'eau [...] augmentait le trouble où m'avait jeté la vue du flotteur de liège en semblant l'entraîner à toute vitesse sur les étendues silencieuses du ciel reflété; presque vertical il paraissait prêt à plonger » (I: 136); « des rayons [...] ajoutaient au charme et à la complexité de la décoration mobilière en semblant exfolier la soie fleurie des fauteuils (II: 64)».

Un modalisateur encore plus énergique est *aurait voulu*, la sémantique du *vouloir* étant exprimée par rapport à l'objet inanimé: « un ongle qui aurait voulu donner à se paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication

humaine » (I: 62); ou bien à l'observateur: « la lumière tombait si implacable du ciel devenu fixe que l'on aurait voulu se soustraire à son attention » (I: 136).

Plus neutre est le modalisateur *on aurait dit*: « on aurait dit, s'élevant au-dessus du violet orageux des vignobles, une ruine de pourpre presque de la couleur de la vigne vierge » (I: 62); « mais il [l'oiseau] recevait d'elle [de la solitude] une réplique si unanime, un choc en retour si redoublé de silence et d'immobilité qu'on aurait dit qu'il venait d'arrêter pour toujours l'instant » (I: 134); le curé, qui, au contraire du Narrateur, n'est pas doué d'imagination et même ne l'imité pas, préfère, à l'instar de Legrandin, la forme plus objective du modalisateur: « on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartiers, qu'elle est comme une brioche dont les morceaux tiennent ensemble mais sont déjà découpés » (I: 105).

En ce qui concerne l'antithèse, on peut en repérer plusieurs, mais la part de l'antithèse est beaucoup plus modeste que celle d'autres figures de dualité dans les fragments en question où les nuances sont plus nombreuses et plus importantes que les contrastes tranchants. En revanche, chacun de ces fragments pourrait être considéré comme une antithèse composée de ce qui semble et ce qui est.

Il est à noter, toutefois, que c'est Legrandin qui use, sinon abuse de l'antithèse, puisque c'est une figure rhétorique plus expressive, plus pathétique et, en même temps plus factice qu'aucune autre figure de dualité: «Là comme partout, je connais tout le monde et je ne connais personne » (I: 128).

Enfin, au niveau thématique, dans chacun des six textes choisis, la dualité sert à créer une illusion optique.

4.3.4.2.3. Fusion des arts.

En plus d'autres caractéristiques du genre littéraire du poème en prose telles que la brièveté, l'unité, l'autonomie (confirmée, en un certain degré, par la lecture qu'en font les critiques et par l'attitude de l'auteur lui-même), le passage à l'intemporalité, la dualité inhérente, on trouve dans ces textes le souci soutenu de traduire en langage littéraire les images propres aux arts tels que la peinture, l'architecture et la musique.

On découvre cette tendance, d'abord, dans les descriptions détaillées des œuvres d'art: celles des vitraux et des tapisseries, de l'abside, du clocher; ces descriptions, qui rapprochent souvent le poème en prose de la prose d'art (Sandras 36), ne sont pourtant pas nombreuses. La même fusion des arts se laisse voir dans les références aux œuvres d'art: par exemple, au dôme Saint-Augustin, à certaines vues de Rome par Piranesi.

Plus souvent, cependant, on repère, dans cette perspective, les figures de style fondées sur les notions ou les termes empruntés à un art, tel que l'architecture: « fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, fines et rayonnantes nervures de style flamboyant comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail » (I: 136); ou la musique: « rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certaines intervalles musicaux » (I:136).

Des arts divers peuvent se côtoyer dans la même phrase, dans la même comparaison:

Alors, me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une œuvre qui diffère de celles que nous connaissons, ou bien si l'on nous mène devant un tableau dont nous

n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaîait ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre... (I: 137)

Parfois, il ne s'agit pas que d'un art, ou d'une oeuvre d'art, mais aussi d'un créateur d'art; ainsi dans la métaphore suivante c'est la nature, plus précisément, l'atmosphère qui joue un rôle de graveur: « 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 » (I: 65).

Une oeuvre d'art, à son tour, peut être comparée avec une autre, ou même avec un créateur; ainsi la grand-mère compare implicitement le clocher avec un musicien, et non avec un morceau de musique, dans la métaphore suivante: « Ignorante en architecture, elle disait: "Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il 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" » (I: 63). Cette métaphore hardie remonte, en fait, à l'aphorisme de Goethe: "L'architecture est une musique figée", mais transposé dans un tout autre registre.

4.3.4.2.4. L'intertextualité

Parfois, les figures, fondées sur des notions empruntées au domaine de l'art, convergent avec le jeu intertextuel. L'intertextualité peut alors apparaître sous forme d'une très fine allusion; pour en citer un exemple, voici une comparaison fondée implicitement sur une gravure de Dürer: « je ne pouvais apercevoir que sa base qui avait

été recouverte d'ardoises; mais quand, le dimanche, je les voyais, par une chaude matinée d'été, flamboyer comme un soleil noir... » (I: 64).

Mais plus souvent, les emprunts intertextuels se rapportent au domaine de la littérature. On en trouve sous forme d'une allusion: « l'eau dormante elle-même, dont des insectes irritaient perpétuellement le sommeil, rêvant sans doute de quelque Maelström imaginaire » (I: 136). Selon toute probabilité, c'est une allusion à la nouvelle d'Edgar Poe *Une Descente dans le Maelström* où ce lieu est dépeint comme un gouffre marin horrible qui s'oppose à l'eau dormante.

Ou bien le jeu intertextuel surgit sous forme d'une référence à un auteur, à une oeuvre, tel dans la tirade de Legrandin: « la région maudite qu'Anatole France, – un enchanteur que devrait lire notre petit ami – a si bien peinte, sous ses brouillards éternels, comme le véritable pays des Cimmériens, dans l'*Odyssée* » (I: 128).

Il y a aussi des citations, explicites comme celle de *l'Orestie* de Leconte de Lisle, et implicites telle celle de Thierry, mise entre guillemets, indiquant par là même qu'il s'agit d'une citation. Mais parmi toutes ces occurrences, il y a deux citations curieuses. Ce sont, en fait, des autocitations inavouées. La première, dans la description des aubépines: « ...mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entrouvrant, laissaient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines et trahissaient plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irrésistible, de l'épine... » (I: 138).

Cette *coupe de marbre rose* métaphorique est la même, semble-t-il, qui a été déjà présente dans *Versailles*, un des trente textes des *Regrets*: « ...que de fois, à la coupe rougie de vos bassins de marbre rose, j'ai été boire jusqu'à la lie et jusqu'à délirer l'enivrante et amère douceur de ces suprêmes jours d'automne... » (JS 106).

Une autre autocitation indiquée par Jean-Yves Tadié (I: 1162, notes), apparaît dans une tirade de Legrandin: « Dans cette baie, dite d'opale, les plages d'or semblent plus douces encore pour être attachées comme de blondes Andromèdes à ces terribles rochers des côtes voisines, à ce rivage funèbre, fameux par tant de naufrages, où tous les hivers bien des barques trépassent au péril de la mer » (I: 128).

J.-Y. Tadié cite une lettre de Proust écrite en 1904 à Leon Yeatman: « [...] Et vous verrez des plages douces et meurtries attachées aux rochers comme des Andromèdes » (*Corr.* I : 123) . Non seulement la comparaison de la lettre citée par Tadié coïncide avec celle de Legrandin, mais le contexte de la métaphore est pareil: le récit d'un lieu au bord de la mer, l'invitation à visiter ce lieu. Rappelons que le texte sur les trois clochers tout entier présente aussi une autocitation. Ainsi on peut considérer l'autocitation comme cas particulier du procédé de réécriture dans le poème en prose proustien.

Francine Goujon note que « le style recherché de Legrandin renvoie à une superposition de références littéraires, identifiables grâce aux citations semées dans le texte. Par là, divers écrivains passés ou contemporains sont assimilés à lui » (DMP 61). Parmi ces références littéraires, F. Goujon cite Paul Desjardins, Anatole France, Balzac. D'après Pyra Wise, il faudrait ajouter à cette liste J.-J. Rousseau (Wise 15 sq.).

Tout cela unit les poèmes en prose involontaires de la *Recherche* avec les poèmes en prose des *Regrets*. Cependant, il y a, au niveau thématique du moins, deux éléments nouveaux qui enrichissent l'écriture de ces fragments et leur confèrent une signification profonde, une fonction toute particulière dans le cadre du roman. Ces deux thèmes, liés

entre eux, ce que j'essaierai de montrer, sont l'intervention de la métaphysique et le sentiment qui cherche à se dégager.

4.3.4.2.5. La métaphysique et le sentiment

Il est à noter que le mot *église* ne figure pas dans les *Regrets*, non plus que les mots *cathédrale*, *temple* et *clocher*. Cependant, je ne dirais pas que le symbolisme religieux et métaphysique soit entièrement absent des *Regrets*; mais il n'y a pas de repères chrétiens; on ne relève que les symboles païens qui sont présentés sous forme de références mythologiques. Il est vrai que ces références mythologiques sont assez conventionnelles et remplissent souvent une fonction plutôt ornementale, rhétorique.

En revanche, dans les extraits du roman considérés comme poèmes en prose involontaires, c'est l'élément métaphysique justement qui se traduit tantôt par la suite de chapelles, tantôt par l'image d'une église, d'un clocher, d'un autel ou d'un autre symbole chrétien, tantôt par l'intervention de la mythologie. J'entends ici la première signification du mot *métaphysique*, donnée, par exemple, dans *Le Petit Robert*: « Recherche rationnelle ayant pour objet la connaissance de l'être absolu, des causes de l'univers et des principes premiers de la connaissance ». Sur les pages en question l'appel à la métaphysique est lié, semble-t-il, à un certain souci herméneutique par rapport à la réalité qui se traduit par le thème du *sentiment qui cherche à se dégager*.

Ainsi dans le premier fragment consacré entièrement à l'église de Combray sous tous les aspects, le héros, à la vue d'un clocher, essaie de retrouver un souvenir refoulé; le temps s'arrête pour lui, un instant; il arrive alors à une recherche encore vague de son chemin (I: 66).

Dans le deuxième fragment, la contemplation des aubépines est remplie de symboles chrétiens: « La haie formait comme une suite de chapelles [...] leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge » (I: 136) etc. Et ces mêmes fleurs, avec leur apparence et leur parfum, signalent au Narrateur la présence d'une énigme: « ma pensée [...] ne savait ce qu'elle devait en faire » (I: 136), l'incitant à la recherche du sentiment refoulé: « le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs » (I: 136).

Le symbolisme chrétien est absent, pourtant, du fragment sur *les mers différentes*: il en a disparu en faisant place au symbolisme mythologique: « Par quel privilège, un matin plutôt qu'un autre, la fenêtre en s'ouvrant découvrit-elle à mes yeux émerveillés la nymphe Glaukonomè, dont la beauté paresseuse et qui respirait mollement, avait la transparence d'une vaporeuse émeraude à travers laquelle je voyais affluer les éléments pondérables qui la coloraient? » (II: 65).

Dans cette métaphore la mer est comparée à la nymphe, évidemment, mais la nymphe elle-même est comparée à un certain instrument optique, émeraude justement à travers laquelle on peut voir ce qu'on ne voit pas à l'œil nu.

Le même est vrai pour *les arbres de Hudimesnil*: le symbolisme mythologique sert au Narrateur à déchiffrer l'essence de ce qu'il voit ou entend: « Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir » (II: 77).

Il a subi un échec cette fois, mais il est à noter que la vision métaphysique a coïncidé encore une fois avec la recherche du sentiment qui échappe, des moyens pour l'exprimer; ainsi en regardant les arbres, il voit une «apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles » (II: 78); et les oracles sont destinés exactement à être déchiffrés et traduits en une langue commune; en partant sans avoir déchiffré leur message il souffre d'une telle impuissance qu'il se compare au Prométhée enchaîné: « Enchaîné à mon strapontin comme Prométhée sur son rocher, j'écoutais mes Océanides » (II: 79).

Le curé de Combray parlant de son église semble être une caricature: il s'enlise, lui qui, d'après son sacerdoce même, devrait se soucier sans cesse des problèmes de l'ordre suprême, dans les interprétations étymologiques, et ne perçoit pas les valeurs spirituelles liées à son église. Pourtant, en un sens, dans le fragment en question, le curé, lui aussi, essaie de résoudre un problème lié à l'impression reçue; il prouve, lui aussi, le désir de capter un sentiment; c'est, dans son cas, le désir de voir en même temps deux canaux voisins; monter sur le clocher lui permet ce bonheur qui n'a rien d'une recherche métaphysique ou de quelque chose de mystérieux. Ce désir est cependant voisin de celui du Narrateur. La différence consiste en ce que, d'après le curé, on pourrait atteindre le but de sa quête grâce à des moyens purement matériels: pour percevoir ce qu'il cherche à percevoir, « il faudrait pour bien faire être à la fois dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte», ce qui est impossible, bien sûr. De toute façon, sa quête est liée au thème ecclésiastique qui, dans ce contexte, ne relève pas du symbolisme chrétien, mais de la réalité matérielle: l'église Saint-Hilaire dont il est responsable.

Une autre caricature est Legrandin: le problème qu'il se pose dans le fragment VI est non de comprendre ou faire comprendre à autrui quoi que ce soit, mais de déjouer l'insistance de ses interlocuteurs. « De blondes Andromèdes » ne sont qu'une figure rhétorique à laquelle il recourt dans ce but.

Ainsi quatre premiers fragments, dégagés comme poèmes en prose involontaires, pourraient être considérés comme tels, et les deux derniers comme une parodie des premiers.

Somme toute, on pourrait indiquer quelques constantes; ce sont les thèmes de l'illusion optique, de l'invisibilité, des instants arrêtés et, le plus important, probablement, l'élément métaphysique qui s'incarne dans l'église ou dans une image mythologique. Cet élément est lié à la quête d'un sentiment ou une impression vague et des moyens pour les exprimer. C'est alors que les traits génériques du poème en prose surgissent dans la trame romanesque.

Parmi toutes les autres tensions auxquelles est sensible le lecteur de la *Recherche*, on pourrait probablement mettre en relief celle qui s'établit entre le caractère fragmentaire et le plan de l'œuvre construite, la structure générale du livre. Du point de vue de la forme ou du genre, Proust est déchiré entre un projet d'écriture comparable à celui de *La Comédie humaine* ou du *Crépuscule des Dieux* d'une part, et un fragment qui reflète et exprime une impression immédiate vécue, d'autre part.

Mais le rôle du fragment semble oblitéré dans le roman, grâce aux efforts inconscients ou même conscients de l'auteur, tandis que le rôle de la structure architecturale est continuellement mis en relief. A. Compagnon a montré que pour Proust

le choix entre l'unité et la diversité d'une œuvre signifie le choix entre la littérature classique et la littérature décadentiste: « Unité ou diversité de l'œuvre, construction ou confusion, convergence ou éclatement, totalité organique ou amalgame de détails, Proust ne peut ignorer l'alternative, même si elle n'est pas proprement la sienne. [...] Proust craint d'être traité de décadent. Taxer une œuvre d'éparpillement revient en effet à la juger décadente: c'est pourquoi Proust réaffirme souvent l'unité architecturale de son livre, même si l'ensemble n'est pas perceptible d'emblée » (*Proust entre deux siècles* 39).

C'est à cause de l'expérience littéraire de Proust lui-même (et de son héros) et étant donné les tendances génériques de la littérature du début du XX^e siècle que le fragment prend la forme du poème en prose.

Ainsi l'écriture proustienne est, en grande partie, fondée sur le poème en prose; plusieurs thèmes importants du roman, associés au thème essentiel de la vocation littéraire apparaissent dans les fragments qu'on pourrait nommer des poèmes en prose involontaires, ou inavoués. Le poème en prose sert à Proust de base d'écriture et de réécriture ; dans le roman, il recourt souvent aux procédés élaborés dans les poèmes en prose de sa jeunesse. Un de ces textes de jeunesse peut être même considéré comme une sorte de noyau, ou de point de départ, du roman entier. L'insertion du genre du poème en prose remplit donc les fonctions multiples et, somme toute, s'avère cruciale au tissu romanesque.

Chapitre 5 : Marcel Proust dans le jardin des Hespérides

5.1. La légende des trois jeunes filles

Une référence proustienne a attiré mon attention dans le poème en prose sur trois clochers, parce qu'elle marque la fin d'un épisode qui détermine, pour le personnage principal, sa vocation littéraire et, en un sens, tout son trajet vers cette vocation.

Dans le chapitre précédent, on a déjà relevé cette référence vers la fin de ce fragment, à savoir « aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ». Le texte auquel se réfère le narrateur n'est référencé que de manière vague: une légende. Suivant Annick Bouillaguet, nous considérerons comme référence toute indication à une inscription de l'oeuvre dans une époque, un genre, une tradition, s'ils y sont mentionnés comme tels (Jeu intertextuel 81).

La référence à « trois jeunes filles d'une légende » appartient évidemment aux emprunts de ce genre, mais elle est tellement vague qu'elle se rapproche de l'allusion. On peut se demander à quelle légende se réfère le Narrateur.

Au premier abord, cette légende esquissée paraît introuvable sinon inexistante: dans les contes et les légendes populaires on chasse souvent de la maison une fille ou une jeune femme (par exemple, Geneviève de Brabant, citée dans la *Recherche*), encore plus souvent un garçon, même trois garçons, mais trois filles, autant que je sache, jamais. On pourrait supposer que Proust avait besoin, pour son article d'abord, et ensuite pour le roman, d'un élément vague évoquant un sujet folklorique, inventé pourtant par lui-même.

Cependant, ce serait une exception à la règle qu'on peut déduire de la lecture du roman: plusieurs légendes sont mentionnées dans la *Recherche*, et toutes ces légendes

sont connues, ou, du moins, on peut en trouver les sources d'après les indications données dans le roman; ce sont, par exemple, les légendes de Geneviève de Brabant, de saint Éloi et du roi Dagobert, de sainte Ursule, *La Légende dorée* de Jacques de Voragine, les légendes racontées par Chateaubriand dans *Les Mémoires d'outre-tombe*; même les pêcheurs de Balbec, ville inventée par Proust, qui ont trouvé dans la mer la statue du Christ miraculeux, sont empruntés à une légende authentique de la ville de Dives-sur-Mer, située à deux kilomètres de Cabourg (II: 19, voir aussi II: 1348, note 3) – seule la légende des trois jeunes filles est privée d'indication précise, mais il est toujours possible que l'auteur ait eu en vue une légende fondée sur une source aussi vérifiable que celles citées ci-dessus.

On se souvient, il est vrai, de trois jeunes filles effrayées et tremblantes dans l'obscurité, trois sœurs, dans une pièce de Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*; l'univers de Maeterlinck, avec ses thèmes et personnages quasi merveilleux, rois et princesses, est inscrit dans le sous-texte de l'œuvre proustienne¹; mais les jeunes filles de Maeterlinck se trouvent dans un vieux château, et non dans la plaine, et elles ne sont ni seules ni abandonnées.

Pierre Albouy a déjà posé la question sur les liens unissant le texte sur les trois clochers et la création mythique, source de toute création littéraire:

Le Narrateur compare, en effet, cet épisode des arbres avec celui des clochers qui, vers la fin de *Combray*, dans *Du côté de chez Swann*, constitue le premier texte qui nous est donné comme étant du Narrateur,

¹ Les études suivantes l'attestent assez: Mary Ann Brady Swartz. *Proust and Maeterlinck*. University of Illinois at Urbana-Champaign, Ph.D., 1972; Anne Simon, « Proust lecteur de Maeterlinck. Affinités sélectives. », *Marcel Proust 4. Proust au tournant des siècles*, Paris – Caen, Lettres Modernes, Mignard, 2004, p. 145-160; Michael Finn, « Proust, Maeterlinck, les arbres et les clochers », *Bulletin Marcel Proust*, # 54, 2004, pages 127-134.

en tant que personnage. Or, que dit cette page qui permet à Marcel de découvrir son talent littéraire ? Elle exprime le secret des clochers par le moyen d'une métaphore, en les transformant en trois jeunes filles; [...] Marcel, en devenant écrivain, utilise le langage comme moyen d'une création mythique; l'écriture est création mythique. (*Mythographies*, 344)

Mais peut-on faire remonter cette *légende* à un mythe spécifique ?

Dans le poème en prose composé par le jeune Narrateur, trois clochers pareils à «trois jeunes filles d'une légende» sont décrits sur fond de couchant. Dans cette comparaison il y a une coïncidence entre, d'une part, cette heure de la journée – le couchant – et l'image de ces trois clochers, et, d'autre part, les trois jeunes filles dont parle le mythe grec des Hespérides, les divinités du Couchant justement, et se prénommant Aïglè [ou Églé] "l'Éclat", Erythéia [ou Érythie] "la Rouge" et Héspéaréthousa, "l'Aréthuse du Couchant", trois noms qui rappellent les couleurs du ciel au coucher du soleil. Une question se pose pour moi: les trois jeunes filles de la légende auxquelles fait allusion le narrateur ne sont-elles pas ces Hespérides justement, ces trois sœurs nymphes chantées par Hésiode dans sa *Théogonie* ?¹ La légende situe ces divinités au bout de la Terre, dans un temps et un espace mythique qui correspond à l'état intemporel du garçon voyant les trois clochers. Les sœurs divines gardent un trésor inaccessible pour les mortels. Je citerai un extrait dans la traduction de Leconte de Lisle: « Et Nyx enfanta l'odieux Mòros et la Kèr noire et Thanatos. Elle enfanta aussi Hypnos et la foule des Songes. Et la divine et sombre Nyx [...] enfanta Mòmos et Oizys plein de douleurs, et les Hespérides, à qui, par de là l'illustre Okéanos, les Pommes d'or sont confiées, et les arbres qui les portent » (vers 211 sq.). « Par une

¹ Ce rapprochement m'est suggéré par Grigory Starikovskiy.

dure nécessité, Atlas soutient le large Ouranos, aux extrémités de la terre, en face des sonores Hespérides, se tenant debout. » (vers 512-514). Apollodore, dans *La Bibliothèque*, racontant le onzième travail d'Héraklès, donne un autre fragment du mythe des Hespérides; il indique que le jardin des Hespérides « se trouvait [...] bien sur le mont Atlas, au pays des Hyperboréens, et c'était le cadeau de noces offert par Gaia à Zeus et à Héra. Un dragon immortel en avait la garde, fils de Typhon et d'Échidna, qui avait cent têtes et qui savait parler avec les voix les plus variées et sur tous les tons. Les Nymphes des Hespérides montaient également la garde: Églé, Érythie, Hespérie et Aréthuse » [dans cette variante, on constate que les Hespérides sont au nombre de quatre] (II, 5, 11).

Pourtant, Héraklès arrive et ravage le jardin, emporte les fruits d'or confiés aux Hespérides. Ainsi le Narrateur: d'abord, devant les trois clochers, il pressent la présence du trésor caché: « En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'enseuillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois » (I: 178 ; *Swann I*, II); ensuite, il brise leur résistance et réussit à s'emparer de leur trésor caché: « Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête » (I: 178).

Dans la légende, après qu'Héraklès a emporté, donc, les pommes d'or que les Hespérides gardaient dans leur jardin, les trois jeunes filles sont restées effrayées et abandonnées, juste comme trois clochers à la fin du poème en prose.

L'hypothèse des Hespérides semble probable, puisque ces nymphes occupent une certaine place dans l'imaginaire de Proust et, par conséquent, dans la *Recherche*: une Hespéride y est mentionnée d'une manière explicite, celle qui, d'après les paroles de Bergotte, « fait ce geste [à savoir le même geste que la Berma] sur une métope d'Olympie » (I: 550 ; *JFF I*).

Pour prouver cette hypothèse, il semble important de montrer la signification du mythe des Hespérides dans le roman. Dans ce but il faudra étudier sa présence dans la littérature et dans les arts plastiques, surtout au tournant du siècle. Il est indispensable de remonter aux origines du mythe des Hespérides et étudier sa structure, dégager ses éléments, ainsi que de suivre leurs transformations et, en général, le fonctionnement du mythe à travers les siècles dans la littérature et les arts plastiques.

Il est à noter que le mythe des Hespérides a subi une vraie renaissance dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il serait donc intéressant de découvrir les causes de cette renaissance et d'établir les rapports, si, bien sûr, ces rapports existent, entre les Hespérides *fin-de-siècle* en général et les Hespérides proustiennes, dont la présence, d'ailleurs, reste implicite, bien que l'une d'elles, celle de la métope, soit présente explicitement.

5.2. L'univers vespéral décadent

Je lisais depuis longtemps. Depuis que cet après-midi
dans le bruit de la pluie s'appuyait aux fenêtres.
Du vent du dehors je n'entendais plus rien:
mon livre était si lourd.

Je lisais en ses feuilles comme dans des visages
 que la réflexion assombrit,
 et le temps s'amassait autour de ma lecture. --
 Soudain voici que s'éclairent les pages,
 et le peureux chaos des mots fait place
 à: Soir, soir...sur elles toutes.

Rainer Maria Rilke, *Le liseur* (trad. de Jacques Legrand).

La deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e nous apparaissent aujourd'hui sous les rayons du soir, du soleil couchant, sous l'éclairage crépusculaire. Est-ce à cause de Wagner, avec son opéra «Götterdämmerung» (*Crépuscule des dieux*, 1874) ? Ou de Nietzsche, avec son «Götzendämmerung» (*Crépuscule des idoles*, 1888), dont le titre est une référence ironique au « *Crépuscule des dieux* » de Wagner? Ou de Spengler avec son essai historique «Der Untergang des Abendlandes» (*Le Déclin de l'Occident*, 1918; il est à noter que parmi les synonymes allemands du mot Occident, Spengler a choisi Abendland, et non pas Westen, ce qui signifie littéralement le pays du soir, le pays vespéral) ? Ou, peut-être, le sentiment d'une *fin de siècle* suffisait-il à expliquer le parallélisme avec une *fin du jour* ?

5.2.1. L'esprit crépusculaire.

5.2.1.1 Une métaphore de Gautier

Il semble que les peintres et les poètes ont mis en relief la notion du couchant et du crépuscule avant les philosophes et les musiciens: les images de ces heures marquant la transition du jour à la nuit apparaissent dans la poésie symboliste et décadente

française et, en général, européenne, avec une fréquence étonnante. En 1868 déjà, Théophile Gautier a généralisé cette vision dans l'article sur Baudelaire qui venait de mourir:

La littérature est comme la journée: elle a un matin, un midi, un soir et une nuit. Sans dissenter vainement pour savoir si l'on doit préférer l'aurore au crépuscule, il faut peindre à l'heure où l'on se trouve et avec une palette chargée des couleurs nécessaires pour rendre les effets que cette heure amène. Le couchant n'a-t-il pas sa beauté comme le matin? Ces rouges de cuivre, ces ors verts, ces tons de turquoise se fondant avec le saphir, toutes ces teintes qui brûlent et se décomposent dans le grand incendie final, ces nuages aux formes étranges et monstrueuses que des jets de lumière pénètrent et qui semblent l'éroulement gigantesque d'une Babel aérienne, n'offrent-ils pas autant de poésie que l'Aurore aux doigts de rosé [...]

(Préface 18)

Paul Bourget, à son tour, en 1881, dans sa *Théorie de la décadence*, ne fait que confirmer, d'une manière atténuée, il est vrai, cette vision vespérale formulée par Gautier:

Baudelaire [...] se proclama décadent et il rechercha, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples. [...] Ses heures de délices sont les heures du soir, quand le ciel se colore, comme dans les fonds des tableaux lombards, des nuances d'un rose mort et d'un vert agonisant. (19)

Ainsi l'idée de la décadence fut associée à l'image du soir et du soleil couchant dans la littérature française.

Il est curieux que cette heure de la journée était aussi celle que Proust privilégiait; ainsi Philippe Soupault se souvient-il: « Je ne puis séparer son souvenir de cette heure précieuse qui suit le coucher du soleil. Tous les bruits, diurnes encore, se prolongent en sourdine dans la chaleur qui s'éloigne. C'était son heure, celle de son repos, de ses souvenirs » (67).

5.2.1.2. Proust lecteur et critique du texte fondateur de Gautier

Proust connaissait bien le texte de Gautier cité ci-dessus. Mais dans *Le Souverain des choses transitoires* déjà, une de ses notes sur Montesquiou écrite probablement bientôt après la parution du recueil des poèmes *Chef des odeurs suaves* (1894) de celui-ci, Proust prend ses distances par rapport à la réflexion de Gautier sur la Décadence. Le désaccord de Proust avec Gautier se situe sur le plan plutôt éthique qu'esthétique: « La génération proprement décadente eut pour décret constitutif ces lignes de Théophile Gautier dans la préface des *Fleurs du mal*, qui non seulement fit prendre conscience aux jeunes gens de leurs pires faiblesses intellectuelles, mais leur persuada qu'elles étaient une supériorité bien digne d'être conservée et accrue » (CSB 406). Proust ne parle du style de la décadence ni dans cette note ni ailleurs; pourtant, étant donné que ses citations de Gautier sont assez étendues et absolument exactes, il devait bien connaître cet article de Gautier et, en particulier, cette métaphore de la Décadence que celui-ci proposait.

5.2.2. La Décadence latine et le décadentisme

Gautier fait donc remonter le style de la décadence à Baudelaire, et au penchant décadentiste qu'il manifestait pour les auteurs de la Décadence latine. Ainsi il cite dans sa préface la note de Baudelaire, rédigée par celui-ci pour son poème en latin¹: «Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine – suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle – est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne? » (Préface 18).

Cela s'accorde bien avec l'argumentation de Paul Bourget qui reprend la même direction dans sa réflexion, tout en lui ajoutant une dimension historique: « Certes, un chef germain du II^e siècle était plus capable d'envahir l'empire qu'un patricien de Rome n'était capable de le défendre; mais le Romain érudit et fin, curieux et désabusé, tel que nous connaissons l'empereur Hadrien, par exemple, le César amateur de Tibur, représentait un plus riche trésor d'acquisition humaine » (21).

5.2.3. La décadence du monde esquissée par Hésiode

Ensuite, cette vision décadentiste de la littérature ancienne se développe abondamment. À titre d'exemples pensons aux auteurs préférés de Des Esseintes, dans *À Rebours* de Huysmans: Virgile, Catulle, Ovide, mais surtout Lucain et Pétrone. Josephin Péladan a intitulé « La Décadence latine » toute une série de ses romans à laquelle il a donné le sous-titre de l'*Éthopée* (1884-1902).

Mais avant la littérature latine, le sentiment de décadence s'était déjà formé dans la littérature grecque; ainsi selon Paul Masquelier,

¹ LX « Franciscæ meae laudes » (*Les Fleurs du mal*).

Hésiode, au VIII^e siècle avant Jésus Christ, exploitait déjà les mythes de son temps pour affirmer que le monde dans lequel il vivait était bien misérable en comparaison de celui des hommes de l'âge d'or. Comme souvent, la représentation des origines, idéale et magnifiée, se trouvait ainsi opposée à la tristesse des temps présents, au risque de nous contraindre à évaluer le monde dans lequel nous vivons à l'aune d'un modèle parfait – stricto sensu, incomparable – et de dévaloriser ainsi le réel au profit d'un arrière-monde chimérique.

Loin de proclamer le poète grec le premier décadentiste, notons, tout de même, cette dimension soi-disant décadentiste de son poème.

5.3. Les Hespérides, mythe *fin-de-siècle*

5.3.1. La tendance de la Décadence à la réécriture du mythe

On a déjà noté plus d'une fois la tendance de l'esthétique *fin-de-siècle* à la réécriture du mythe. Mais avant d'en proposer une nouvelle version, il s'agit de choisir dans le répertoire de la mythologie un sujet dont l'imaginaire correspond au caractère de l'époque, en particulier, à l'esprit *fin-de-siècle*. L'esthétique décadentiste a privilégié et transformé, entre autres, les mythes de Psyché, Judas, Faust, Don Juan, Pierrot, Héraklès, Narcisse, Orphée.

5.3.2. Le choix du mythe

Dans le cadre d'une époque, les mêmes figures mythiques ou emblématiques se reflètent dans les poèmes, dans les romans, dans la peinture. C'est pourquoi il est plus intéressant de fonder l'étude d'un mythe non seulement sur la littérature, mais aussi sur

les arts plastiques. D'après R. Jakobson, d'ailleurs, cette approche est plus prometteuse du point de vue de la sémiologie:

De toute évidence, un bon nombre des procédés qu'étudie la poétique ne se limitent pas à l'art du langage. [...] Les problèmes du baroque, ou de tout autre style historique, débordent le cadre d'un seul art. [...] Bref, de nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale. (Jakobson 210)

En effet, lorsque l'imaginaire *fin-de-siècle* se superpose sur l'image du coucher du soleil présent dans le mythe grec des Hespérides, c'est dans la peinture justement que ce mythe surgit avant de s'enraciner dans la littérature. Dans la littérature justement, le mythe des Hespérides, semble-t-il, apparaît, au début, moins souvent que d'autres qui contiennent plus de tension dramatique, tels que celui d'Orphée ou d'Oreste; tandis que dans la peinture plusieurs artistes ont développé le sujet des Hespérides avec une grande richesse imaginative, probablement grâce aux possibilités virtuelles énormes qu'il offre à un coloriste. Mais le grand intérêt pour ce sujet ne se manifeste qu'à partir du XIX^e siècle justement.

De plus, avant le XIX^e siècle les peintres ne considèrent pas les Hespérides comme un sujet autonome; c'est peu à peu que ce sujet prend de l'importance.

Autant pour la littérature. Durant des siècles entiers, les Hespérides apparaissent dans les œuvres littéraires plutôt comme un ornement rhétorique, une référence mythologique, qu'un sujet autonome ; cette attitude ne change que vers la fin du XIX^e siècle.

5.3.3. La Renaissance des Hespérides

5.3.3.1. Peinture

C'est seulement dans l'esthétique *fin-de-siècle* que le mythe des Hespérides retrouvera sa profondeur et son importance pour les arts majeurs.

J. M. W. Turner a été le premier au XIX^e siècle, autant que je sache, à créer un tableau où les Hespérides sont présentes. La toile en question appartient à la première période du peintre, où il peignait des tableaux historiques et mythologiques, juste comme Elstir. Les sœurs divines n'occupent pas le centre de la composition à plusieurs personnages, intitulée « The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides » (1806, Tate Gallery, London). L'attention du spectateur est attirée vers la déesse de la Discorde qui est venue demander aux Hespérides une pomme, celle qui servira de prétexte à la guerre de Troie. La fonction des Hespérides, qui se tiennent dans la partie droite du tableau, est de garder les pommes magiques; mais les pommes elles-mêmes, au lieu de l'éternelle jeunesse, promettent le danger mortel aux humains, d'où le caractère sinistre du tableau entier, sa palette sombre, le paysage montagnard sévère qui ne ressemble pas au paradis terrestre, mais plutôt à l'Enfer.

Il existe un texte de Ruskin au sujet de ce tableau. Ce fait est d'une grande pertinence pour mon sujet, parce que Proust, qui n'a jamais été à Londres, connaissait en revanche bien les écrits de Ruskin dont il a traduit deux oeuvres. Il cite plusieurs fois son livre *Modern Painters* dans divers écrits; en particulier, dans la *Recherche*, il fait un montage de citations tirées de ce livre, dans le passage des réflexions de son Narrateur sur Venise (I: 384 ; *Swann III* et I: 1269 ; note3). Le petit article de Ruskin sur la

représentation du jardin des Hespérides a-t-il pu attirer l'attention de Proust sur cette peinture ?

Il est vrai que Ruskin ne se préoccupe presque pas du sujet de cette peinture; ce qui l'intéresse, c'est la palette de Turner, les influences d'autres peintres que l'artiste a subies; parmi toutes les figures représentées il ne parle que du dragon. Quoiqu'il en soit, il attire l'attention du public (et de Proust, son admirateur et interprète) sur cette œuvre de Turner et, donc à ce sujet mythologique.

Il n'est pas sans intérêt non plus que, hors de la *Recherche*, Proust parle de Turner d'habitude à propos de Ruskin; il a vu, pour ainsi dire, l'œuvre de ce peintre par les yeux de l'auteur anglais à l'œuvre duquel il a consacré plusieurs années d'études.

Ce n'est pas le cas pour le peintre français Gustave Moreau dont l'œuvre et la personnalité attiraient Proust pour plusieurs raisons. Un tel intérêt n'a rien de surprenant de la part du jeune écrivain. À l'époque *fin-de-siècle* l'œuvre de Moreau attirait les auteurs parnassiens, symbolistes, décadents et les invitait même à la transposer sous une forme poétique. Ainsi comme l'indique Théodore Johnson, José Maria de Heredia a fait plusieurs sonnets d'après ses tableaux; Robert de Montesquiou, Jean Lorrain, eux aussi, ont composé des poèmes sur des tableaux de Moreau. "Dans ces diverses poésies c'est plutôt le sujet du tableau qui prédomine, c'est-à-dire l'histoire d'un personnage légendaire et non pas l'atmosphère du tableau ou la vision même de Moreau (Johnson 116). L'œuvre de Moreau a donc fourni les sujets qui ont enrichi le répertoire des thèmes de la poésie décadentiste et symboliste.

En 1898, peu après la mort du peintre, Proust a visité la maison de Gustave Moreau (Johnson 614). Probablement, vers novembre 1898, selon Philip Kolb (*Corr.* II:

22 et 260), il a écrit un essai, *Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau* (CSB 667-674) où il parle de cette visite. Ce fait est pertinent, puisque le tableau dont il s'agit, se trouve dans cette maison et ne l'avait jamais quittée.

Dans les années 1870, Moreau qui travaille sur la série des tableaux dépeignant les travaux d'Héraklès, produit le toile *Hercule au jardin des Hespérides* (Musée Gustave Moreau), où les Hespérides, au contraire de celles de Turner, occupent la partie centrale de la toile et toute sa partie droite, alors que la partie gauche est occupée par Héraklès pensif. Les Hespérides, dont les habits rappellent les couleurs célestes – bleus, blancs, jaunes, rose – se sont réunies autour de l'arbre aux fruits d'or sur fond de soleil couchant; au lieu du dragon un serpent est étendu aux pieds des nymphes. Ainsi les Hespérides non seulement assurent la fonction de gardiennes mise en valeur par la présence de ce serpent; mais elles sont aussi associées au coucher du soleil. Il est vrai que le rôle des Hespérides est secondaire dans les deux mythes, celui de la pomme de Discorde, illustré par Turner, et celui des travaux d'Héraklès, choisi par Moreau. Tout de même, la différence de perspective des deux peintres est évidente: Moreau voue à ces personnages plus d'attention. Il est à noter cependant que dans les deux tableaux les Hespérides ne sont que gardiennes des pommes et déités du couchant; ni leur essence musicale, artistique, ni leur parenté avec la Mort et le Sommeil ne sont mises en avant.

Dans l'histoire de l'art, les préraphaélites sont considérés comme les prédécesseurs immédiats du symbolisme; parfois même on les range parmi les symbolistes. Proust a prouvé un certain intérêt pour ce mouvement, probablement influencé par Montesquiou. En 1898 déjà, celui-ci a publié un livre d'études sur les écrivains et peintres, y compris Burne-Jones (« Le Spectre ») et Arnold Böcklin (« Un

Mythologue »), intitulé *Les Autels Privilégiés*, que Proust connaissait probablement à l'état de manuscrit; ainsi dans une lettre datée par Philip Kolb de « peu avant le 12 novembre 1889 », Montesquiou lui signale « l'apparition du livre que vous aimez » (Corr II: 264). Si l'intérêt de Proust pour les préraphaélites était né grâce à Montesquiou, il a été soutenu ensuite par son travail sur Ruskin. Emily Eells dit à ce propos qu'«on ne saurait aborder le sujet de Proust et les peintres préraphaélites sans parler de Ruskin, car c'est sûrement grâce à son mentor en esthétique qu'il s'est intéressé à cette école d'artistes victoriens » (19). Proust connaissait donc l'œuvre de ces peintres, du moins de certains d'eux; et, comme c'est le cas de Turner, il les a vus à travers les écrits de John Ruskin: ainsi il connaissait l'article de Ruskin "Trois couleurs du préraphaélitisme" (1878) qu'il a référencé (avec erreur, il est vrai) dans son article à lui, "John Ruskin", datant de 1900 (*CSB* 115).

Ce sont les préraphaélites justement qui ont développé dans l'art *fin-de-siècle* le sujet des Hespérides. Bientôt après Gustave Moreau, un autre peintre, le préraphaélite anglais William Holman Hunt, a assimilé le même sujet d'Héraklès au jardin des Hespérides. Proust avait quelque notion de la vie et de l'œuvre de Hunt; son nom, bien qu'absent de la *Recherche*, apparaît dans ses essais critiques, toujours à propos de ses études ruskiniennes, ensemble avec les autres préraphaélites, par exemple, dans un article de 1900: « nous pouvons oublier aujourd'hui les services qu'il [Ruskin] a rendus à Hunt, à Rossetti, à Millais... » (*CSB* 115, John Ruskin); ou bien dans un compte rendu de 1903: « C'est en 1848 que Hunt, Millais et Rossetti fondèrent l'Association des Frères préraphaélites » (*CSB* 471, Dante Gabriel Rossetti et Elizabeth Siddal).

Hunt traite le même sujet d'une manière bien plus compliquée que ces prédécesseurs immédiats: ce sujet est mis en abyme dans le tableau *The Lady of Shalott* (1886 -1905, Manchester Art Gallery, Angleterre) illustrant le poème d'Alfred Tennyson portant le même titre (1842). D'après le poème de Tennyson, La Dame de Shalott est artiste elle-même; le peintre l'a présentée au moment où elle a cessé de peindre: à droite on voit une peinture sur laquelle elle avait travaillé, dans un cadre ovale, représentant Héraklès au jardin des Hespérides. Une auréole autour de la tête du héros grec lui confère une ressemblance avec le Christ, ce qui rapproche le sujet mythologique du sujet biblique.

Il est à noter que chaque fois que le serpent se substitue au dragon dans une représentation du jardin des Hespérides, l'image de l'arbre aux pommes d'or confère au jardin mythologique une ressemblance avec le paradis terrestre, lieu, d'où Adam a été chassé après avoir mangé le fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, planté au milieu du jardin d'Eden. Le second fruit défendu est, selon la tradition biblique, celui de la vie, autrement dit, de l'immortalité, qui porte, donc, la même fonction que les fruits d'or gardés par les Hespérides. Milton déjà, dans le *Paradis perdu*, fait le rapprochement entre les pommes des Hespérides et les pommes du paradis terrestre. Proust s'inscrit ainsi dans une tradition très ancienne, lorsqu'il assimile trois clochers (symbole chrétien) aux trois sœurs Hespérides.

Les Hespérides dans le tableau de Hunt sont aussi mises en abyme, mais elles n'apparaissent pas dans le même cadre ovale que l'arbre aux fruits d'or et Héraklès: on peut les reconnaître à gauche, peintes sur le mur (ou est-ce une draperie ?), tenant les

pommes d'or dans les mains juste au-dessus de la représentation de la Sainte Vierge avec l'enfant Jésus, enclose dans un autre cadre ovale, en contrepoint de celle d'Héraklès.

En un sens, les Hespérides de Hunt font déjà partie du discours de l'art que mène le peintre à travers son personnage principal, la Dame de Shalott, femme peintre déchirée entre la tentation et la piété. Les Hespérides personnifient probablement la vocation artistique de l'héroïne, tandis que la Vierge est censée lui rappeler son devoir chrétien.

On a déjà indiqué que le nom de Hunt est absent de l'œuvre proustienne; en revanche, celui d'Edward Burne-Jones, autre préraphaélite anglais, y est présent: ainsi dans une esquisse du *Sodome et Gomorrhe*, pour rendre la première impression, la plus vraie, d'un personnage, le Narrateur l'imagine comme un héros de Burne-Jones (ou Mantegna):

Ami intelligent, c'est-à-dire comme tout le monde, avec qui je cause tous les jours, qu'avez-vous du jeune homme rapide, aux yeux trop pleins qui débordaient des orbites, que je voyais passer rapidement dans les couloirs du théâtre, comme un héros de Burne-Jones ou un ange de Mantegna? (II: 1043, Esquisse V)

Avec Burne-Jones, le mythe des Hespérides acquiert déjà un lieu autonome dans le répertoire des sujets des arts plastiques. Il était le premier à le choisir comme sujet de sa peinture justement, quand, en 1870 – 1873 déjà, il a créé la toile *The Garden of Hesperides* (collection privée). Sur son tableau trois Hespérides sont les uniques personnages. Habillées en rouge, ce qui rappelle les couleurs du couchant, elles dansent autour de l'arbre aux fruits d'or; autour du tronc de l'arbre le serpent s'est enroulé qui

remplace, encore une fois, le dragon; notons que leur danse rappelle le chant des héroïnes de la légende grecque, la danse étant liée à la musique comme le chant.

Pour le peintre allemand symboliste Hans von Marées, le jardin des Hespérides est le sujet de son œuvre ultime. Von Marées était lié à l'art français, connaissait très bien l'œuvre de Delacroix, ainsi que celle de Pierre Puvis de Chavannes; il était considérablement influencé par Arnold Böcklin. La peinture en question, *Les Hespérides* (1884 – 1887, Munich, Neue Pinacothek), a la forme du triptyque, forme préférée de von Marées; ce triptyque représente le jardin des Hespérides sous l'éclairage du coucher du soleil. Sur le panneau de gauche, les jeunes gens (l'un d'eux est-il Héraklès ?) cueillent les pommes d'or; sur celui de droite, un vieillard (Atlas ?) entouré d'enfants nus est assis sous un pommier; toute la partie centrale est occupée par trois Hespérides nues, enveloppées de pénombre mystérieuse, semblables aux statues. Le paysage derrière elles ressemble plutôt à un village réel qu'à un jardin mythique aux limites de la terre. Trois figures féminines au premier plan ne ressemblent pourtant pas du tout aux paysannes; on reconnaît avec certitude le type de la femme fatale, favorisé par l'esthétique *fin-de-siècle*: les corps allongés, les grands yeux pleins d'expression, les chevelures abondantes. C'est, du reste, le même type qu'on reconnaît sous les traits de la Dame de Shalott de Hunt et des Hespérides de Burne-Jones.

Frederic Leighton (1830-1896), encore un peintre britannique, a créé le tableau *The Garden of the Hesperides* en 1892 (Lady Lever Art Gallery, Liverpool). Les Hespérides de ce tableau sont, d'une manière évidente, liées au coucher du soleil (le soleil couchant à l'arrière-plan, les couleurs de leurs robes) et à la musique, puisqu'elles chantent; l'une d'elles joue aussi de la lyre. Les chevelures rousses des nymphes

musiciennes leur confèrent une ressemblance avec la Dame de Shalott et avec les danseuses de Burne-Jones. En plus du serpent, qui remplace, encore une fois, le dragon, un cygne est présent qui n'appartient pas au mythe des Hespérides proprement dit, mais fait partie plutôt de l'imaginaire de l'esthétique *fin-de-siècle*. Le paysage de l'arrière-plan, le soleil couchant sur la mer, le beau jardin paisible au bord de la mer, rappelle l'espace mythique du mythe des Hespérides (leur jardin se trouvant donc au bout du monde, au bord de l'Océan).

Le peintre américain Albert Herter dans les années 1890 et au début des années 1900 a aussi travaillé sur le tableau *The Garden of the Hesperides*, qui est considéré comme sa meilleure œuvre. Plusieurs éléments unissent ce tableau à celui de Leighton: le lieu (un beau jardin au bord de la mer), l'heure (le début du soir), le serpent au lieu du dragon... pourtant ces Hespérides ne sont pas musiciennes; elles sont plongées dans un sommeil profond, ce qui fait penser à la parenté des Hespérides indiquée par Hésiode: leur mère est la Nuit, leur frère le Sommeil.

Les noms de von Marées, de Frederic Leighton et d'Albert Herter ne semblent pas être connus de Marcel Proust; d'autre part, la connaissance de l'œuvre de Turner, Moreau, Hunt, Burne-Jones ne signifie pas nécessairement que Proust connaissait les peintures en question. Il est clair, cependant, que le symbolisme des tableaux en question faisait part de l'imaginaire de l'époque. La quête esthétique de Proust va donc dans la même direction que celle des peintres de cette époque.

Ce qui peut surprendre sur la liste des Hespérides *fin-de-siècle*, c'est l'incarnation du même mythe en 1913, illustration de *La Gazette Du Bon Ton*, #11, intitulée « Dans le jardin des Hespérides ». *La Gazette Du Bon Ton*, fondée en 1912, a été un phénomène

remarquable de la culture de cette époque-là. Dans ses pages, l'élaboration de l'esthétique nouvelle, l'exigence de beauté et d'unité plastique sont rapprochés du monde de la haute couture. Ce qui est encore plus important, c'est que cette édition forme l'image tout nouvelle de la femme selon l'idéal esthétique de ces années-là. *A La Gazette* ont collaboré des peintres de talent tels que Léon Bakst, Raoul Dufy; des hommes de lettres tel Cocteau, H. de Régnier, Mac Orlan, Radiguet. L'image en question a été créée par George Barbier, peintre, dessinateur de mode, bijoutier et illustrateur (qui a fait, entre d'autres, les illustrations de plusieurs livres de poèmes en prose de Maurice Guérin et de Pierre Louÿs). Il conçoit également de nombreux décors et costumes pour le théâtre, en particulier, pour les *Saisons russes* (citons les costumes de Vaclav Nijinski). Bref, c'est un artiste *fin-de-siècle* par excellence dont la personnalité a accumulé plusieurs traits caractéristiques de l'époque. L'image en question représente « un tailleur gris élégant pour l'automne » (ainsi que nous l'apprend le texte placé sous l'image) créé par Paquin... Paquin, justement, était le couturier dont le nom apparaît deux fois dans la *Recherche*, d'abord mentionné par Elstir qui le recommande à Albertine (II: 254 ; *JFF II*), ensuite par la duchesse de Guermantes qui parle de lui au Narrateur, lorsque celui-ci lui demande des conseils pour habiller Albertine (III: 552 ; *Prisonnière*).

Le nom de Paquin surgit dans les souvenirs sur Marcel Proust. L'ami de ce dernier, Maurice Duplay, relate : « J'avais une petite amie, manutentionnaire chez le couturier Paquin, rue de la Paix, alors quartier de la mode. [...] Elle caressait deux rêves: passer mannequin et posséder un petit chez-soi [...] Pour réaliser son premier rêve j'ai eu recours à Marcel. Aussitôt, il intéressait à la carrière de Fanchon une jeune comédienne de ses amis, Louise de Mornand qui s'habillait opportunément chez Paquin [...] » (74).

Cela ne prouve certainement rien sauf le fait que ce couturier occupait un certain lieu dans l'univers de Proust, même si le Narrateur proustien habille Albertine chez Fortuny et non pas chez Paquin.

Sur le dessin de Barbier, il n'y a qu'une seule dame, rousse, silhouette allongée, une pomme à la main, sous un arbre aux fruits d'or, au bord de l'eau (est-ce un lac ? une rivière ? l'Océan ? on ne sait). Pas de dragon, bien sûr, mais le cygne est présent qui le remplace. La tonalité rappelle celle d'un dessin japonais ce qui est bien dans le goût de l'époque. Il est curieux que l'heure du jour, le soir, soit remplacée par la saison, à savoir l'automne (« Tailleur de Paquin pour l'automne » !), ce qui est une métonymie facile à comprendre dans le cadre de l'esthétique décadente. C'est Gautier, en 1868, dans la préface déjà citée, qui évoque, à propos du style de la décadence, « toute cette gamme de couleurs exaspérées poussées au degré le plus intense, qui correspondent à l'automne, au coucher du soleil, à la maturité extrême des fruits, et à la dernière heure des civilisations » (29).

Ainsi dans la peinture européenne *fin-de-siècle*, on peut dégager cette lignée des Hespérides qui font leur entrée dans la peinture, d'abord comme personnages secondaires, ensuite occupant le centre et le premier plan des toiles, pour enfin se transposer en un cliché esthétique (puisque le monde de la haute couture adopte un élément de la culture s'il est déjà accepté par le public, que ce soit le style des dessins japonais ou le mythe des Hespérides).

5.3.3.2. Poésie

Au tournant du siècle, des arts différents tendent de plus en plus vers la synthèse, aussi les mêmes mythes attirent-ils les peintres et les poètes. En 1872 déjà, à peu près en même temps que dans les tableaux de Burne-Jones et Moreau, l'image des Hespérides réapparaît dans le contexte littéraire, en particulier, dans le poème d'Arthur Rimbaud *Bonne pensée du matin*. Les Hespérides rimbaldiennes font partie intégrante d'une métaphore:

À quatre heures du matin, l'été,
Le sommeil d'amour dure encore.
Sous les bosquets, l'aube évapore
L'odeur du soir fêté.

Mais là-bas dans l'immense chantier
Vers le soleil des Hespérides,
En bras de chemise, les charpentiers
Déjà s'agitent. (Œuvres 155)

Les soleils des Hespérides chez Rimbaud traduisent l'élan du poète pour aller vers d'autres altitudes, au bout du monde (ce qui, finalement, a déterminé son départ décisif). Cette interprétation de la métaphore des soleils des Hespérides dans le poème de Rimbaud, interprétation qui s'appuie sur le contexte mythologique, d'une part, et sur les connotations décadentistes de ce mythe contemporaines de Rimbaud, est, semble-t-il, la plus exacte.

Pour Proust, le nom de Rimbaud était, semble-t-il, mis dans la lignée des *poètes maudits*; ainsi la grand'mère du Narrateur souhaitait à celui-ci d'être entouré des gens soit médiocres, mais doués d'«esprit qui met plus de bonheur, plus de dignité dans la vie que les raffinements opposés lesquels ont conduit un Baudelaire, un Poe, un Verlaine, un Rimbaud, à des souffrances, à une déconsidération» (II: 86 ; *JFF II*). Aimer l'oeuvre de Rimbaud ne promet donc ni bonheur ni dignité au lecteur. En revanche, sa poésie nourrit le don poétique de « l'homme de génie déjà conscient » selon la caractéristique que lui donne le Narrateur, à savoir d'Octave, neveu des Verdurin, qui, dans la dernière classe du lycée, « pendant que le professeur disait des banalités sur Cicéron, [...] lisait Rimbaud ou Goethe » (IV: 185 ; *AD II*).

Mais il semble que Proust, bien qu'il appréciât Rimbaud, ne l'aimait pas; ainsi que le montre un témoignage d'Anne de Noailles relevé par René Chantal:

[...] Proust [...] se fermait parfois totalement à des œuvres de qualité, comme l'a remarqué la comtesse de Noailles; après avoir indiqué l'enthousiasme de Proust pour « de grands et poétiques écrivains », elle écrit: « Il pouvait aussi, il est vrai, ne pas vouloir s'acointer de génies authentiques. Je me souviens qu'il opposa une indifférence presque discourtoise au récit que je lui fis, plus tard, de telles pages de Schopenhauer, qu'il avait pourtant vénéré, de tel poème de Rimbaud, où le soldat de jadis, blessé et perdant son sang dans les « cressons bleus » d'un tableau d'impressionniste, était en droit de l'émerveiller. Ce grand sensoriel avait des passions décisives, un temps limité, une prescience de

ses besoins spirituels, une solitude intérieure que l'on n'envahissait pas. »
(Chantal II: 586)

Robert de Montesquiou, en revanche, occupait dans l'univers de Proust une place très importante. Or, Montesquiou a investi dans la métaphore fondée sur les Hespérides une signification différente. Dans son livre de prose déjà mentionné, *Autels privilégiés*, paru en 1898, il finit l'essai sur la mort de Verlaine, intitulé *Pauvre Lélian*, par le passage suivant:

Est-ce pour se redonner l'illusion de ce gentil faste que le mourant d'hier [c'est-à-dire, Verlaine] avait, ces derniers temps, instauré dans son logis la touchante et somptueuse manie de dorer lui-même au pinceau son mobilier si modeste? [...] Et parmi le bariolage de quelques bégonias en carton [...], entre tout le jardin des Hespérides des oranges du jour de l'An sur des tasses retournées; le mirage lui revenait des pavanes de muguet aux relents de bergamote. (Autels 36 ; *Pauvre Lélian*)

Le jardin des Hespérides ici est une sorte de paradis artificiel, enfantin, misérable et quand même touchant, ou, peut-être, une sorte de mirage qui apparaît non pas le soir, mais au soir de la vie, non pas au bout du monde, mais au bout de la vie. Et, par métonymie, la mort est présente aussi dans cette métaphore, puisque dans la phrase précédente il s'agit du « mourant d'hier ».

Le nom des Hespérides resurgit ensuite en 1905, dans une publication posthume de Marcel Schwob, poète, prosateur, traducteur, critique littéraire. Proust pouvait rencontrer Schwob en personne, probablement, dans le salon de Mme Arman de Caillavet où il a été introduit en 1889 (Tadié Biographie I: 173-175) et que Schwob fréquentait.

Schwob est mort le 26 février 1905. Son biographe relate: « C'est André Salmon qui emportera la dernière création de Schwob, pour la revue qu'il vient de fonder avec Paul Fort, *Vers et Prose* [...] On imagine sans peine la joie du jeune poète, venant demander un article à un écrivain reconnu, [...] et réussissant à décider un homme malade et fatigué [...] de lui donner quelque chose d'*inédit* » (Goudemare 327).

La publication parut en mars 1905, comme prévu, dans le premier tome de la revue qui se propose la « "Défense et Illustration" de la haute littérature et du lyrisme en prose et en poésie », comme il est dit sur la couverture. La nouvelle revue s'annonce comme celle de « la génération de 1885 »: c'est ce que dit Francis Vielé-Griffin dans un court avant-propos, placé sous le signe de Verlaine, « notre dernier grand poète en date »; Vielé-Griffin prend ainsi ses distances par rapport à « la courte esthétique parnassienne ou naturaliste » (Vers et prose 5) et inscrit le contenu de la nouvelle revue dans le cadre de la littérature décadentiste et symboliste.

Ce premier tome s'ouvre avec les écrits de Schwob réunis sous le titre *Il libro della mia memoria* (cette expression étant explicitement empruntée par Schwob à Dante). La publication est courte, sept pages seulement, et consiste en cinq fragments hétéroclites, dont le quatrième est intitulé *Les « Hespérides »*. Chaque fragment est consacré aux livres, mais ce ne sont aucunement des essais critiques, c'est plutôt un choix d'*études* qu'on est tenté de définir comme *poèmes en prose*. Ce n'est pas des livres proprement dit que Schwob parle; il dépeint, d'une manière lyrique, le sentiment que ces livres évoquent en lui. Ainsi le quatrième fragment rend ses impressions sur la lecture du livre de Robert Herrick¹: « Lire Herrick, c'est lire des abeilles et du lait. [...] Il ne faut pas

¹ A partir du XVI^e siècle, le jardin des Hespérides devient synonyme de Florilège, anthologie, recueil de textes, de poèmes par excellence. Au XVII^e siècle, l'exemple le plus frappant de cet emploi du mot est le

plus qu'ouvrir les «Hespérides» et y tremper vite les yeux comme dans une vapeur de benjoin. Toute ligne apparue est peinte d'odeur qu'on hume du regard» (Vers et prose 12). Schwob, pour ainsi dire, rend au nom des Hespérides, choisi par le poète anglais du XVII^e siècle comme titre de son livre de poèmes selon l'usage communément admis, toute sa valeur mythologique, remontant à l'antiquité, et lyrique, perçue dans la perspective *fin-de-siècle*.

Somme toute, le jardin des Hespérides, semble-t-il, a été longtemps absent de la poésie française; il a été presque oublié et ensuite redécouvert vers la fin de siècle, par quelques poètes seulement (Rimbaud, Schwob, Montesquiou), tandis que les poètes anglais et américains ne l'ont jamais oublié. En Angleterre, et plus tard aux États-Unis le sujet et l'image des Hespérides se sont enracinés le plus profondément, probablement, grâce à Milton qui les a plusieurs fois mentionnées dans son œuvre, où leur jardin a trouvé une connotation de paradis terrestre.

La sémantique du mythe des Hespérides dans la poésie anglaise et américaine du XIX^e et du début du XX^e siècle est très riche et diversifiée par rapport à la poésie française. On peut supposer que, dans la poésie moderne, on a redécouvert cette image, fondée sur la mythologie grecque, d'abord en Angleterre; ensuite elle a été adoptée dans d'autres pays, en particulier, en France, et, peut-être, non sans l'influence de la peinture et la poésie anglaise. En un sens, les Hespérides ont été importées en France d'Angleterre comme le *dandysme* et le *spleen*. À mon avis, il faut prendre en considération toute la gamme de significations de cette image pour comprendre le pouvoir immanent du mythe des Hespérides inséré dans une œuvre telle que la *Recherche* qui, d'après A. Compagnon,

recueil intitulé *Hespérides* de Robert Herrick (1648) qui réunit plus de mille deux cents poèmes dont des épîtres, des églogues, des épigrammes.

occupe une place intermédiaire « entre un roman de formation linéaire et un recueil de prose poétique » (*Entre deux siècles* 12). En passant en revue toute la diversité d'implications de ce mythe on obtient la possibilité de « replacer le fait littéraire pur [dans notre cas ce serait l'insertion du mythe des Hespérides dans le roman proustien] dans le contexte historique, sans nécessairement l'y réduire » (*Entre deux siècles* 15).

5.4. Les Hespérides de Marcel Proust

5.4.1. Mythe comme texte dans le texte

Dans mon analyse du mythe des Hespérides dans le roman proustien je me fonde sur quelques notions établies par Pierre Brunel pour qui « le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui » (61). Autrement dit, je considérerai le mythe des Hespérides comme un des textes insérés, d'une manière latente, dans la *Recherche*. Si l'on adopte une telle approche, il est clair que « le mythe est élément structurant du texte » (63), et qu'« un texte peut reprendre un mythe, il entretient une relation avec lui (67) ». Brunel propose de considérer « l'émergence, la flexibilité et l'irradiation des mythes dans le texte » (72) pour établir la présence de ceux-ci et étudier leur fonctionnement. Je noterai donc comme point de départ l'émergence des « trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité » ainsi que l'Hespéride à laquelle se réfère Bergotte. Le premier lieu annonce le mythe d'une manière vague, parce que la présence des Hespérides reste hypothétique, on parle seulement d'une *légende* qui pourrait être aussi bien médiévale, orientale etc. Le deuxième lieu désigne le mythe grec d'une manière explicite, « une Hespéride qui fait ce geste sur une métope d'Olympie », mais cette fois il

ne s'agit pas d'une légende, seulement d'un bas-relief représentant un personnage de cette légende.

L'analyse préalable de la représentation des Hespérides dans l'esthétique *fin-de-siècle* laisse voir quelques tendances dans l'emploi de cette image et permet d'approfondir l'interprétation du texte proustien. Ainsi, si *l'émergence* du mythe est à peine tracée dans le roman, sa *flexibilité* et son *irradiation* s'avèrent considérables et s'étendent sur plusieurs épisodes, ce que j'essaierai de montrer.

5.4.2. Le Mythe dans la *Recherche*

On a indiqué souvent «le caractère magique ou féerique, mythique ou mythologique du roman proustien» (*Mythographies* 334). Pierre Albouy note que « les mots *mythologie* et *mythologique* reviennent plusieurs fois dans la *Recherche* » (*Mythographies* 334), et que « c'est très habituellement que Proust aperçoit et présente les êtres humains sous une forme mythique ou, plus souvent encore, mythologique, avec référence à quelque divinité de la Fable ou fée du moyen âge » (*Mythographies* 336). La fréquence de recours à la mythologie arrête l'attention des chercheurs. Ainsi Marie Miguet-Ollagnier signale: « Si on laisse de côté les nombreuses et peu probantes références à des déesses ou divinités sans visage précis, *Du côté de chez Swann* contient environ vingt-cinq références à des mythes » (*Mythologie de Marcel Proust* 25), et ce n'est que le premier volume du roman.

Ces références, ou plutôt les modes d'insertion des motifs mythologiques dans la *Recherche*, révèlent une grande diversité; on pourrait relever, pourtant, deux modes essentiels. Joseph Brami, dans une conférence, caractérise ainsi la double dimension de la mythologie chez le Narrateur proustien: « D'une part, il parle mythologie pour en faire à

la fois l'outil parodique de destruction intellectuelle radicale de tout ce qu'il avait jamais pu idéaliser dans la vie, de tout ce à quoi et à qui il avait jamais pu croire. D'autre part, il parle mythologie aussi pour y entendre l'élan qu'elle lui a permis autrefois. Car c'est parce qu'il y a eu élan, naïveté, mythification qu'il peut écrire aujourd'hui».

Ces élan, naïveté, mythification trouvent leur expression suprême dans la vision des trois clochers (pareils à trois filles d'une légende) et dans le désir du garçon de les incarner dans un texte écrit.

Mais que se passe-t-il quand le Narrateur rapporte la réflexion de Bergotte sur le jeu de la Berma dans *Phèdre* (c'est à cette occasion que Bergotte évoque l'Hespéride)? D'abord, avant même d'aller à la représentation, le garçon a lu la plaquette de Bergotte sur Racine: «Noblesse plastique, cilice chrétien, pâleur janséniste, princesse de Trézène et de Clèves, drame Mycénien, symbole delphique, mythe solaire» (I: 435 ; *JFF I*). Ces formules traduisent, somme toute, la doxa intellectuelle *fin-de-siècle*. C'est Mallarmé qui inaugure le mythe solaire en 1880, dans les *Dieux antiques*, ouvrage sur la mythologie qu'il a traduit de l'anglais et minutieusement annoté; or, Bergotte pouvait se référer à Mallarmé. Citons la « Note particulière à la Traduction » de ce dernier:

Tel est [...] le grand et perpétuel sujet de la Mythologie: la double évolution solaire, quotidienne et actuelle. Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur

*spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est: LA TRAGÉDIE DE LA NATURE*¹. (Mallarmé 1169)

Les mots magiques «pâleur janséniste» et «mythe solaire» fascinent le garçon, bien qu'il ne soit pas encore capable de les comprendre. Ce sont, pour lui, plutôt des incantations douées du sens sacré, mais pourvues de signification claire. Ensuite, quand, après le spectacle (qui lui a apporté une certaine déception), il parle à Bergotte, celui-ci met en relief la noblesse du geste de l'actrice en le comparant à des statues anciennes:

Ce premier jour où je le vis [...] je racontai à Bergotte que j'avais entendu récemment la Berma dans *Phèdre*; il me dit que dans la scène où elle reste le bras levé à la hauteur de l'épaule – précisément une des scènes où on avait tant applaudi – elle avait su évoquer avec un art très noble des chefs-d'oeuvre qu'elle n'avait peut-être d'ailleurs jamais vus, une Hespéride qui fait ce geste sur une métope d'Olympie, et aussi les belles vierges de l'ancien Érechthéion. (I:550; *JFF I*)

Malheureusement, l'érudition de Bergotte ne peut ni enrichir la perception du héros ni le rapprocher de cette Hespéride:

Je tâchais de la revoir dans mon souvenir, telle qu'elle avait été dans cette scène où je me rappelais qu'elle avait élevé le bras à la hauteur de l'épaule. Et je me disais: «Voilà l'Hespéride d'Olympie; voilà la sœur d'une de ces admirables orantes de l'Acropole; voilà ce que c'est qu'un art noble.» Mais pour que ces pensées pussent m'embellir le geste de la Berma, il aurait fallu que Bergotte me les eût fournies avant la représentation. (I: 550-551)

¹ Les italiques sont de Mallarmé.

Mais est-ce que ces pensées auraient vraiment pu « embellir le geste de la Berma »? A peine: Bergotte, dans cet épisode, incarne-t-il plutôt l'érudition que la poésie; en ce sens, c'est un digne interlocuteur de Swann, si je puis dire: leur entretien est riche en détails exacts, intelligents, mais ne mène nulle part; du moins, pour le narrateur encore jeune cette *érudition reçue* reste aussi fermée que la *mythologie reçue* de Bloch. Cette collision entre la vision poétique du jeune garçon et l'approche intellectuelle des adultes mène à l'impossibilité, pour lui, de comprendre la nature de sa fascination.

5.4.3. Les avatars des Hespérides dans la *Recherche*

Le poème d'Hésiode étant la première source où l'on apprend quelque chose sur les Hespérides, il est important d'indiquer que, bien que Hésiode ne soit pas mentionné dans la *Recherche*, sa présence implicite est identifiable. On sait que, pas plus tard qu'en 1895, bien avant le début du travail sur la *Recherche*, Proust l'avait lu et relu. A cette époque le jeune auteur allait publier son premier livre, *Les Plaisirs et les jours*; en préparant la publication il avait décidé de mettre en tête de certains textes les épigraphes de Théocrite, dont il avait commencé à traduire les *Idylles* à cette fin. Pourtant, plus tard il substitua des traductions de Leconte de Lisle aux siennes propres. Il avait lu les traductions de Leconte de Lisle dans une édition qui rassemblait en un volume les traductions que celui-ci avait données de Théocrite et d'Hésiode. Et c'est justement le titre du poème d'Hésiode, *Les Travaux et les jours* qui a suggéré à Proust le titre de son livre (Tadié Biographie I: 398); mais la *Théogonie* était incluse dans le même volume.

Paru en 1896, *Les Plaisirs et les jours* – donc titre se référant à Hésiode – contenait, outre plusieurs nouvelles et poèmes, trente poèmes en prose réunis sous

le titre *Les regrets, rêveries couleur du temps*. Aussi relève-t-on déjà l'insertion, en un même volume, longtemps avant la *Recherche*, de cette référence à Hésiode et de la série des poèmes en prose.

D'ailleurs, quoique de façon inavouée, Hésiode est de fait présent dans la *Recherche*, introduit par une allusion bien transparente, puisque dans le deuxième volume, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, apparaît la nymphe Glaukonomè, personnification de la mer. Pourtant « Glaukonomè au doux sourire » est un personnage de la *Théogonie* d'Hésiode, et on la cite parmi les Néréides (vers 245)¹. Notons que Glaukonomè comme les Hespérides ne se trouvent que dans la *Théogonie*; ni Ovide, ni Homère, par exemple, ne les mentionnent.

Selon *La Théogonie*, les Hespérides, nymphes du Couchant, sont donc filles de la Nuit qui a aussi engendré la Mort, le Sommeil, les Songes, le Sarcasme et la Détresse (vers 211-216). Aussi établirai-je des correspondances thématiques entre ces vers et le roman qui commence dans la nuit, par des réminiscences de songes, par une description de la détresse, par des souvenirs des « reflets rouges du couchant que je voyais sur le vitrage de ma fenêtre » (I: 7 ; *Swann I*, I).

Les sentiments qui envahissent le jeune garçon au moment où on l'envoie dans sa chambre sans baiser maternel ont encore davantage de rapports avec les frères et les sœurs des Hespérides: « ... il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. Mais avant de m'ensevelir dans le lit de fer... » etc. (I: 28). La Mort, le Sommeil, la Détresse, le Sarcasme (« ces manifestations sont ridicules ! », dit le père de l'enfant)

¹ Cette référence est notée par Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, p. 28.

s'entrecroisent dans la chambre, mais les Muses consolatrices n'ont pas encore fait leur apparition, et les Hespérides ne sont pas encore là.

On a déjà noté que dans la *Théogonie* les Hespérides sont liées à l'art. Or, dans le roman proustien, les Hespérides, ou plutôt une Hespéride, est aussi liée à l'art. Précisément, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, comme il a été noté ci-dessus, son nom constitue un élément du discours sur l'art; l'Hespéride, en un sens, fournit la matière de la discussion de deux hommes de lettres sur l'esthétique du théâtre et le jeu d'une actrice: sa présence signale ainsi le cadre du discours sur l'art. Le personnage mythologique, l'Hespéride, n'est plus mentionné dans le sens figuré, telle Glaukonomè, mais, au contraire, son nom sert de point de repère, et Bergotte pose même le problème de savoir si la Berma a réussi cette ressemblance avec une héroïne grecque par intuition ou grâce à un effort conscient, en étudiant les œuvres d'art dans les musées.

5.4.4. Une interprétation du titre *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*

D'autres coïncidences rapprochent la légende des Hespérides de la *Recherche*. Selon *Argonautiques* d'Apollonius de Rhodes (livre IV, vers 1396-1430), les Argonautes, en quête de la Toison d'Or, arrivent au jardin des Hespérides, situé sur la rive de l'Océan, où la veille encore il y avait les pommes d'or enlevées par Héraklès. En voyant les intrus, les Hespérides effrayées deviennent invisibles, mais Orphée les appelle à aider les voyageurs, et sous les yeux des Argonautes les trois soeurs se transforment en trois arbres lesquelles, peu après, se métamorphosent en belles jeunes filles qui désignent une source d'eau aux voyageurs assoiffés.

Dans cette histoire on reconnaît également les éléments de la *Recherche*: le Narrateur, tel un nouvel Orphée – dans le volume suivant, *Le Côté de Guermantes*, il s'identifie à ce personnage mythique (II: 434 ; *Guermantes I*), – voyage en quête de sa Toison d'Or et rencontre en passant une compagnie de jeunes filles devant le rivage, à Balbec.

Le rapprochement entre le Narrateur et Orphée a été étudié par Pierre Albouy dont je citerai une observation sur « l'aventure orphique » du héros proustien, sur sa « descente aux enfers et la remontée d'Eurydice »:

En rapprochant les trois épisodes parents de la madeleine, des clochers de Martinville et des arbres de Balbec, nous sommes amené à conclure que la création littéraire chez Proust – ou, pour mieux dire, *l'écriture* – constitue une aventure orphique, laquelle nous fournit la structure dominante de la *Recherche*. Ce n'est pas que le nom d'Orphée revienne souvent dans la *Recherche*; le mythe s'y dessine le plus souvent en filigrane [...]. (*Mythographies* 343)

Le sous-texte mythologique permet de proposer une interprétation supplémentaire au titre du deuxième volume de la *Recherche*. Je suis tentée de supposer que le titre, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, contient une allusion à la légende des Hespérides transformées en arbres.

Pour expliquer ce titre, on part d'habitude de la métaphore filles-fleurs, c'est-à-dire qu'on identifie les filles aux fleurs, et c'est le Narrateur lui-même qui a suggéré cette glose: dans l'épisode de sa première rencontre avec Albertine et ses amies, elles sont comparées avec les fleurs: «...il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus

rare que celles de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise» (II: 156 ; *JFF II*); en outre, Proust note dans son carnet les parallèles entre les filles et les fleurs chez Gérard de Nerval (Carnet 56); ensuite, la même image surgit dans l'opéra *Parsifal* de Wagner, plusieurs fois mentionné dans le roman: le héros wagnérien tombe parmi les « filles-fleurs », tout comme le Narrateur parmi les jeunes filles de Balbec. On peut aussi supposer qu'«en fleurs» veut dire tout simplement « ornées de fleurs »; on peut appuyer cette explication en rappelant les vers de Baudelaire: « Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre / Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs » (Baudelaire 113) qui sont liées au roman proustien par des rapports multiples (surtout par les rapprochements thématiques et par la fréquence des références à l'œuvre de Baudelaire dans la *Recherche*).

Cependant, il est moins probable de se trouver à l'ombre des fleurs qu'à l'ombre des arbres fleuries, et si l'on suppose que les filles en fleurs sont représentées comme des arbres en fleur, la parenté entre les filles de Balbec et les nymphes antiques Hespérides transformées en arbres pourrait être envisagée. Cette interprétation ne supprime pas les autres, mais les complète, puisque la structure de l'image chez Proust est souvent bien complexe: les impressions qui engendrent l'image, se superposent, s'entrecroisent, et il est possible que plusieurs présentations visuelles coïncident.

Mais revenons aux clochers de *Swann* que le Narrateur compare à des oiseaux, à des fleurs, aux filles d'une légende, qu'il personnifie, qu'il fait jouer et sourire, se cacher l'un derrière l'autre, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rosé qu'une seule forme noire. Il y a une page dans *A*

l'ombre des jeunes filles en fleurs étroitement liée aux clochers de *Swann*, à savoir, la rencontre du Narrateur avec les trois arbres de Hudimesnil. Les rapports entre ces deux épisodes ont été étudiés en détail par Jean Milly (Phrase 137 et sq.). Dans le premier, les trois clochers ont été comparés aux filles d'une légende (aux Hespérides, si l'on accepte de suivre mon hypothèse), tandis que dans le deuxième, l'impression de ces mêmes clochers est mise en parallèle avec trois arbres: « un bonheur analogue à celui que m'avaient donné, entre autres, les clochers de Martinville » (II: 76-77 ; *JFF II*). Ensuite, dans l'épisode des arbres, à l'inverse de celui des clochers, abondent les métaphores fondées sur la mythologie. Ainsi l'apparition des arbres ressemble à celle des déités antiques: «peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposait ses oracles» (II: 78). Les arbres assaillent le jeune poète de supplications: «Comme des ombres ils semblaient me demander de les emmener avec moi, de les rendre à la vie» (II: 78); encore une fois, le narrateur est voué au rôle d'Orphée descendu aux Enfers pour ramener Eurydice et se trouvant entouré des ombres le suppliant de les sauver. En quittant les arbres, il lui semble qu'il a rencontré une déité sans la reconnaître: «comme si je venais de perdre un ami, de mourir moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un Dieu» (II: 79).

Probablement, cette fois sa faute est celle de ne pas transposer l'impression en un texte, à la différence de l'épisode des clochers. Cette fois il l'a voulu de même, mais c'était impossible: la voiture de la marquise de Villeparisis l'a entraîné: «Enchaîné à mon strapontin comme Prométhée sur son rocher, j'écoutais mes Océanides», c'est-à-dire, les oiseaux. Cette ultime métaphore mythologique qui conclut tout le passage, est liée aussi à

la mythologie *fin-de-siècle*: Prométhée en est un de ses personnages préférés (Albouy Mythes 114-121).

L'atmosphère mythologique est encore plus condensée au moment où le troisième groupe de créatures légendaires entre en jeu: ce sont Albertine et ses amies. Elles surgissent comme « la petite bande noble comme si elle était composée de vierges helléniques; le Narrateur les compare tantôt à « des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce », tantôt à « quelque frise attique ou quelque fresque figurant un cortège »; pour lui elles sont «les divines processionnaires ».

Devant les clochers et les arbres, le Narrateur a été obsédé par l'idée que les objets autour de lui cachent quelque chose, et il s'astreignait à dégager ce secret qui lui échappait. Il n'en est pas ainsi des filles à la plage: cette fois, au lieu d'« aller jusqu'au bout de l'impression » il veut se joindre à la petite bande, la connaître davantage. Leur beauté l'attire, mais, au fond, ce n'est pas le plaisir de la contemplation du beau qui le tente, c'est le désir de possession: « Sans doute, il se pouvait qu'il ne fût pas en réalité un plaisir inconnu, que de près son mystère se dissipât, qu'il ne fût qu'une projection, qu'un mirage du désir » (II; 156 ; *JFF II*); mais le désir même n'est qu'un avatar du désir de possession: « je ne me rendais pas compte, en effet, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de ma curiosité » (II, 146, *JFF II*). La substitution du désir de posséder au désir de créer est, somme toute, le début de la descente d'Orphée aux Enfers de la jalousie et de l'impuissance créatrice.

En fin de compte, le trajet du Narrateur passe à travers ces Enfers pour aboutir à la création du livre, et sur ce chemin, ce sont les clochers, les arbres, les filles qu'il rencontre, tout comme dans une vieille légende.

5.5. La vie sous-jacente d'une légende réinventée

Après avoir passé en revue toutes ces Hespérides de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, on peut situer leur histoire parmi les mythes qui subissent une renaissance au sein de l'esthétique décadentiste et ainsi compléter la liste de mythes qui ont été reconsidérés et transposés dans un esprit nouveau au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle (voir sur ce sujet les études de Jean de Palacio , aussi que Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, surtout Chapitre 2, II « Le Parnasse », 66-74, et III « Symbolistes et Décadents », 75-79). Proust, comme l'a montré dans son étude Marie Miguet-Ollagnier (*Mythologie de Marcel Proust* 39), déprécie souvent la mythologie qui a été déjà usée et dévalorisée. J'ajouterai qu'il préfère privilégier *dii ignoti*, entre lesquels on peut citer les Hespérides, à peine mentionnées dans son roman, mais pourtant présentes. Cette opposition des dieux connus et inconnus remonte au Nouveau Testament: «Car, en parcourant votre ville et en considérant les objets de votre dévotion, j'ai même découvert un autel avec cette inscription: A un dieu inconnu ! Ce que vous révèrez sans le connaître, c'est ce que je vous annonce. » (Actes, 17:23); dans le sens qu'accorde aux *dieux inconnus* l'école romantique, notamment Théophile Gautier, Charles Nodier, Balzac. Et cette même opposition surgit tout au long du roman proustien.

Ainsi l'esthétique dite *fin-de-siècle*, ou décadentiste, dominante dans la jeunesse de Marcel Proust, ne lui est pas étrangère au cours de cette transformation du mythe. Comme j'ai essayé de le montrer, la recherche esthétique de l'écrivain se rapproche de l'imaginaire des artistes de son temps.

La référence floue à une légende, qui a attiré mon attention dès le début, au cas où on accepte que la légende est celle des Hespérides, peut être considérée comme un des éléments importants de la construction du roman; elle supporte le système des images mythologiques parsemées tout au long du roman et renforce le thème de la création littéraire; ainsi elle assure, une fois de plus, l'unité de l'œuvre entière.

Mais le jeu intertextuel dans ce cas remplit aussi des fonctions supplémentaires : sous une référence à un genre (une légende) on découvre une allusion à une légende concrète (le mythe grec) qui, d'une manière sous-jacente, relie l'œuvre proustienne à l'imaginaire décadentiste.

Conclusion

La grille de lecture proposée au début de l'étude présente permet de mettre en relief la composante esthétique *fin-de-siècle* de la *Recherche* et de faire ressortir la singularité générique de ce roman.

L'attention du Narrateur proustien est, dans une certaine mesure, concentrée sur l'esthétique de son temps qui est présente dans le discours sur la littérature développé tout au long du roman.

Le Narrateur prend conscience de la spécificité du symbolisme, du décadentisme, de l'esthétique *fin-de-siècle* en général : les évocations des oeuvres et l'emploi des termes correspondants ainsi que les discussions sur cette esthétique, tantôt sous-jacentes, tantôt explicites, en témoignent.

L'élément *fin-de-siècle* occupe une partie considérable du paysage littéraire proustien. Ainsi 90 auteurs d'expression française, parmi les 220 hommes de lettres réels mentionnés dans la *Recherche*, ont vécu et écrit, ne serait-ce qu'une partie de leur œuvre, entre 1873 et 1913 (l'année de publication de *Du Côté de chez Swann*). Cette même période fournit aussi une part de l'intertexte proustien, bien que moins considérable par rapport au XVII^e ou XIX^e siècle : parmi 401 œuvres littéraires d'expression française (romans, épopées, poèmes, nouvelles, pièces de théâtre, mémoires, essais et traités esthétiques) présentes dans la *Recherche*, 62 œuvres ont été créées entre 1873 et 1913.

Si repérer des citations et des références n'offre de difficultés autres que d'identifier leurs sources, les allusions, surtout les allusions inavouées, posent des problèmes ; l'analyse textuelle permet pourtant parfois de les relever dans la texture du roman. Il en va de même pour les pastiches. Dans l'étude présente, deux pastiches ont été

identifiés, celui d'un poème en prose de Charles Cros et un autre se rapportant à un certain épisode du *Journal* de Marie Bashkirtseff. De même, une nouvelle interprétation d'une allusion inavouée est proposée ; selon l'hypothèse développée dans le travail présent, elle renvoie au mythe grec des Hespérides. Grâce à cette hypothèse, il est possible de proposer une nouvelle interprétation du titre *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Les jeunes filles seraient dans ce cas identifiées aux nymphes qui se transforment en arbres. Dans le mythe, ces nymphes reviennent à leur apparence humaine à l'appel d'Orphée, à qui le Narrateur se compare.

La particularité singulière de l'emploi des procédés intertextuels chez Proust consiste en ce que le héros lui-même remarque et identifie les emprunts intertextuels (citation, allusion, référence) et définit la nature générique des œuvres littéraires évoquées, ainsi que leur appartenance à l'école symboliste, au mouvement décadentiste et, en général, à l'esthétique *fin-de-siècle*. Dans cette introspection intertextuelle, générique et esthétique du héros on reconnaît un élément de l'autoréférentialité propre à la production littéraire du tournant du siècle en général et à l'écriture proustienne en particulier.

En plus de fonctions propres généralement aux emprunts intertextuels (approfondir les caractéristiques spatio-temporelles, caractériser les personnages, fournir les parallèles thématiques et de l'intrigue), les emprunts provenant des œuvres 1873-1913 remplissent les fonctions supplémentaires ; chaque genre littéraire tend à remplir ses fonctions spécifiques. Ainsi l'insertion du roman contemporain sert de point de départ à la réflexion sur la forme romanesque, sur la création littéraire et ses techniques. La plupart des évocations du roman contemporain restent dans les esquisses et les variantes :

elles déclenchent une réflexion du Narrateur ou une discussion et ensuite se trouvent supprimées ou remplacées dans la version finale. Le recours aux genres autobiographiques fournit une véracité psychologique et l'authenticité de la vie affective de l'époque; l'insertion de la poésie décadente (Charles Cros) et symboliste (Mallarmé) ajoute des traits de la sensibilité typiquement *fin-de-siècle*.

L'insertion du drame symboliste offre prétexte à la confrontation de deux générations et, donc, de deux esthétiques. L'appel au théâtre fait aussi partie du discours sur la littérature, mené dans le roman, mais d'une manière plus suggestive, moins directe que les références romanesques.

L'émergence du poème en prose s'avère cruciale pour la construction du roman et pour l'écriture proustienne. D'une part, l'autocitation du texte de 1907 comme poème en prose écrit par le héros dans sa jeunesse, sert de point de départ au développement du thème de la vocation littéraire. D'autre part, le genre du poème en prose en soi sert de base à l'écriture proustienne tout au long du roman. Les traits essentiels du poème en prose ont marqué les épisodes du roman où le héros réussit à *arrêter l'instant* et à découvrir la vérité métaphysique qui se cache derrière l'apparence des choses. Cette vérité métaphysique se fait sentir sous forme du symbolisme chrétien ou mythologique.

Enfin, en partant d'une référence à un genre spécifique (légende) présente dans le poème en prose inséré dans le roman, il est possible d'étudier la composante mythologique typiquement *fin-de-siècle* dans le roman. Dans le domaine de la mythologie, on discerne aussi un élément décadentiste distinct qui, d'une part, relie implicitement la quête esthétique du héros à l'imaginaire des artistes de son temps, et d'autre part, assure l'unité du roman entier.

Les recours multiples et diversifiés aux genres littéraires *fin-de-siècle*, tout en liant la *Recherche* à son époque, permettent à Proust de prendre ses distances par rapport à l'esthétique dominante de cette même époque et font ressortir le caractère novateur de son œuvre. Les genres seconds, au sens bakhtinien du terme, – roman, essai, drame, journal, poème, poème en prose etc. – fusionnent dans la *Recherche* en un genre au troisième degré, celui du roman proustien.

Œuvres citées

1. Textes de référence

Œuvres de Marcel Proust

A la recherche du temps perdu. Édition publiée sous la dir. de Jean-Yves Tadié. 4 vol.

Paris: Gallimard, 1987-1989.

Correspondance. Édition établie, présentée et annotée par Philip Kolb. 21 vol. Paris:

Plon, 1970-1991.

Le Carnet de 1908. Cahiers Marcel Proust. Nouvelle série 8. Édition établie et présentée

par Philip Kolb. Paris: Gallimard, 1976.

Carnets. Édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon. Paris:

Gallimard, 2002.

Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et Articles.

Édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971.

Ecrits de jeunesse, 1887-1895. Textes rassemblés, établis et annotés par Anne Borrel,

Alberto Beretta Anguissola, Florence Callu, Jean-Pierre Halévy, Pierre-Edmond

Robert, Marcel Troulay et Michel Bonduelle. Illiers-Combray : Institut Marcel

Proust international, Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray,

1991.

Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours. Édition établie par Pierre Clarac et

Yves Sandre. Paris: Gallimard, 1971.

Œuvres d'auteurs autres que Proust

Apollodore. *Le détail de La Bibliothèque*. Trad. Ugo Bratelli.

<<http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/DetailsLivres.htm>> .

Apollonius de Rhodes. *L'expédition des Argonautes ou La conquête de la Toison d'or*.

Poème en quatre chants. Trad. J.-J. Caussin. L'antiquité grecque et latine.

<<http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/apollonius/livre4.htm>> .

Bashkirtseff, Marie. *Journal*. 2 vol. Paris: Fasquelle, 1901.

Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*, Paris: Éditions du Seuil, 1968.

Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Plon, 1924.

Cocteau, Jean. "La Voix de Marcel Proust." *Hommage à Marcel Proust. Cahiers Marcel Proust. Nouvelle série 1*. Paris: Gallimard, 1927. 90-92.

Cros, Charles. *Le Coffret de santal*. Paris: A. Lemerre, 1873.

Dreyfus, Robert. *Souvenirs sur Marcel Proust*. Paris, Grasset, 1926.

Duplay, Maurice. *Mon ami Marcel Proust: souvenirs intimes. Cahiers Marcel Proust 5*. Paris: Gallimard, 1972.

Ferré, André. *Les Années de collège de Marcel Proust*. Paris: Gallimard, 1959.

Gautier, Théophile. « Charles Baudelaire. » *Les Fleurs du mal par Charles Baudelaire*. Paris: Michel Lévy frères, libraires, éditeurs, 1868.

Gourmont, Remy de. *Sixtine: roman de la vie cérébrale*. Paris: Albert Savine, 1890.

---, *Couleurs contes nouveaux; suivis de Choses anciennes*. Paris: Mercure de France, 1915-1925.

---, *Le Deuxième Livre des Masques*. Paris : Société du Mercure de France, 1898. Les Amateurs de Remy de Gourmont. <<http://www.remydegourmont.org/>> .

Halévy, Daniel. *Pays parisiens*. Editions Bernard Grasset, 1932.

Hésiode. *La Théogonie*. Trad. Leconte de Lisle. <[La Théogonie \(mythorama\)](#)

http://www.mythorama.com/_mythes/indexfr.php?liste=ht> .

Huysmans, Joris-Karl. *A Rebours*. Paris: Au Sans Pareil, 1924.

Jacob, Max. *Le Cornet à dés*. Paris: Ed. Stock, 1923.

Jaloux, Edmond. *Avec Marcel Proust; suivi de dix-sept lettres inédites de Proust*.

Genève: La Palatine, 1953

Lorrain, Jean. *Portraits littéraires et mondains*. Paris: Editions Baudinière, 1926.

Mallarmé, Stéphane. « Crayonné au Théâtre. » *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la

Pléiade. Paris: Gallimard, 1970. 293-351.

---, « Dieux antiques ». *Œuvres complètes*. 1159-1278.

Maeterlinck, Maurice. « Les Sept princesses. » *Oeuvres II. Théâtre*. Vol. 1. Bruxelles:

Editions complex, 1999. 329-367.

---, « L'Intruse ». *Oeuvres II*. 242-281.

Montesquiou, Robert de. « Les Perles rouges; Les paroles diaprées. » *Oeuvres poétiques*.

Vol. 6. Paris: G. Richard, 1910.

---, *Autels privilégiés*. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1898.

Musset, Alfred de. *Premières Poésies. Poésies nouvelles*. Paris: Gallimard, 2003.

Raynaud, Ernest. *La Mêlée symboliste (1870-1910), Portraits et souvenirs* [1918]. Paris:

Nizet, 1971.

Rimbaud, Arthur. *Œuvres*. Paris: Garnier, 1962.

---, *Une Saison en enfer. Vers nouveaux*. Ed. Jean-Luc Steinmetz. Paris: Flammarion,

collection « GF », 1989.

---, *Œuvres complètes*. Introduction et notes de Pierre Brunel. Paris : Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1999.

Rousseau, Jean-Jacques. *Confessions*. Paris: Livre de poche, 1964.

---, *Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Le Livre de Poche classique, 2001.

Ruskin, John. «The Harbours of England II, Turner's works at the National Gallery 2 ».

The Works of Ruskin. Cook/Wedderburn, 1903-12. Vol. XIII. *The Art Bin*.

<<http://art-bin.com/art/oruskin2.html>>.

Schwob, Marcel. *Le Livre de Monelle*. Paris: Mercure de France, 1969.

---, « Il libro della mia memoria.» Présenté par André Salmon. *Vers et Prose, recueil trimestriel de littérature*. Paris. Directeur: Paul Fort. Secrétaire: André Salmon. Tome I, mars 1905. 8 -14.

Soupault, Philippe. « Marcel Proust à Cabourg.» *Hommage à Marcel Proust. Les cahiers Marcel Proust. Nouvelle série I*. Paris: Gallimard, 1927. 66-68.

Tchékhov, Anton. *La Mouette*. Trad. André Markowicz et Françoise Morvan. Arles: Actes Sud, 1996.

Vielé-Griffin, Francis. « Avant-propos.» *Vers et Prose I* (1905): 5.

Бунин И.А. «Чехов.» *Полное собрание сочинений* в 13 томах. Т. 9. М.: Воскресенье, 1960.

Чехов А. П., *Полное собрание сочинений и писем* в 30 томах. *Сочинения*, 18 т. *Письма*, 12 т. М.: «Наука», 1978 – 1983.

2. Outils critiques

Albouy, Pierre. *Mythographies*. Paris: José Corti, 1976.

- , *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris: Armand Colin, 1998.
- Barthes, Roland. « Proust et les noms. » *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1972. 118-130.
- Bénichou, Paul. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire de nos jours*. Paris : Nizet, 1959.
- Blain-Pinel, Marie. «Réflexion autour des "poèmes en prose" dans "Les Mémoires d'outre-tombe". » *Chateaubriand, La Fabrique du texte*. Textes réunis et présentés par Christine Montalbetti. Collection « Interférences ». Presses Universitaires de Rennes, 1999. 59-71.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique : Théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.
- Butor, Michel. «Le Roman et la poésie.» *Répertoire II*. Paris: Les Editions de Minuit, 1964. 7-26.
- Cadot, Michel. « Les Débuts de la réception de Tchekhov en France.» *Чеховиана: Чехов и Франция*. М. : Наука, 1992. 146-152.
- Citti, Pierre. *Contre la Décadence : Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*. Paris: PUF, 1987.
- Cosnier, Colette. *Marie Bashkirtseff : Un portrait sans retouches*. Paris: Pierre Horay, 1985.
- Décaudin, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes : Vingt ans de poésie française 1895-1914*. Toulouse: Editions Privat, 1960.
- Decaunes, Luc. *Le Poème en prose : Anthologie*. Paris: Seghers, 1984.
- Delvalle, Bernard. *Poètes symbolistes : Anthologie*. Paris: La Table Ronde, 2003.
- Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.

Genette, Gérard.. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1992.

Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset, 1961.

Goudeuvre, Sylvain. *Marcel Schwob ou les vies imaginaires: Biographie*. Paris: Le Cherche-Midi Éditeur, 2000.

Grojnowski, Daniel. «Du poème en prose au roman ; J.K. Huysmans et l'antienne de Pantin.» *Voix de l'écrivain : mélanges offerts à Guy Sagnes*. Jean-Louis CABANÈS (éd.). Collection « Les Cahiers de "Littératures" ». Toulouse : PUM, 1996. 223-230.

Jaccard, Jean-Philippe. « De l'Autoréférentialité ou Comment la littérature a échappé au silence. » *Le corps de l'écriture dans la modernité russe*. Ed. M. Weinstein. Aix-en-Provence: PUP (Publications de l'Université de Provence), 2007. 117-127.

Jackson, Robert Louis. « Čexov and Proust: a Posing of a Problem.» *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: essays in honor of Victor Terras*. Bloomington: Slavica Publishers, 1988. 200-213.

Jakobson, Roman. « Linguistique et poétique. » *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 2003. 209-248.

Koster, Serge. *Racine une passion française*. Paris: PUF, 1998.

Kristeva, Julia. « Pour une sémiologie des paragrammes.» *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969. 113-146.

Lanson, Gustave. *Manuel illustré de l'Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1936.

McGuinness, Patrick. «Introduction.» *Symbolism, Decadence and the Fin-de-siècle.*

French and European Perspectives. Ed. Patrick McGuinness. Exeter:

University of Exeter Press, 2000. 1-15.

Martino, Pierre. *Parnasse et symbolisme.* Paris: Libraire Armand Colin, 1967.

Marquèze-Pouey, Louis. *Le Mouvement décadent en France.* Paris : PUF, 1986.

Masquelier, Paul. *Hésiode et le mythe de la Décadence : La nostalgie des origines ?*

<http://www.thibaultisabel.com/hesiode_et_le_mythe_de_la_decadence-32.doc>.

Michaud, Guy. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même.* Paris: Nizet, 1995.

Morier, Henry. *Dictionnaire de poésie et de rhétorique.* Paris : PUF, 1975.

Palacio, Jean de. *Figures et formes de la décadence : Première série.* Paris : Séguier, 1994.

---, *Figures et formes de la décadence : Deuxième série.* Paris : Séguier, 2000.

---, *Les Métamorphoses de Psyché : Essai sur la décadence d'un mythe.* Biarritz: Atlantica, 2000.

Riffaterre, Michael. « L'Explication des faits littéraires. » *La Production du texte.* Paris: Seuil, 1979. 7-28.

---, « Paragramme et signifiante. » *La Production du texte.* 75-88.

---, «Pour une approche formelle de l'histoire littéraire.» *La Production du texte.* 89-111.

---, «On the Prose Poem's Formal Features. » *The Prose Poem in France.* Ed. Mary Ann Caws, Hermine B. Riffaterre. New York: Columbia University Press, 1983. 117-132.

---, « Lecture intertextuelle du poème. » *Au bonheur des mots : mélanges en l'honneur de Géraud Antoine.* Presses Universitaires De Nancy, 1984. 403-417.

- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité : Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.
- Sandras, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.
- Schryock, Richard. « L'Autoréférentialité dans la littérature décadente-symboliste : De l'illisible au social». *Symposium* 48.1 (1994) : 78-88
- Starobinski, Jean. *Les Mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris : Gallimard, 1971.
- Tadié, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris: PUF, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- , « Poetry Without Verse.» *Prose Poem in France*. New York: Columbia University Press, 1983. 60-78.
- Vadé, Yves. *Le Poème en prose et ses territoires*. Paris: Belin SUP, 1996.
- Vincent-Munnia, Nathalie. « Prose poétique préromantique.» *Aux Origines du poème en prose français (1750-1850)*. Ed. Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering. Paris: Honoré Champion, 2003. 252-253.
- , «Conclusion: Le poème en prose comme genre?» *Aux Origines du poème en prose français*. 557-571.
- Бахтин, Михаил. «Проблема речевых жанров.» *Литературно-критические статьи*. М: «Художественная литература», 1986.
- Гульченко, Виктор. «Треплев-декадент.» *Чеховиана: Полет «Чайки»*. М.: Наука, 2001.
- Набоков, Владимир. «Антон Чехов.» *Лекции по русской литературе*. М.: Независимая газета, 1996.

Собенников, Анатолий. «Чехов и Метерлинк : Философия человека и образ мира.»

Чеховиана: Чехов и Франция. М: Наука, 1992.

Томашевский, Борис. *Поэтика.* М: «Аспект Пресс», 2002.

Тынянов Юрий. «Литературный факт.» *Литературная эволюция: Избранные труды.* М: «Аграф», 2002.

3. Etudes critiques consacrées à Proust

Bélangier, Daniel-Claude. « "À rebours", un intertexte de l'épisode de la "petite

madeleine". » *Proust au tournant de siècles 2. Marcel Proust 5.* Paris-Caen:

Lettres Modernes Mignard. 2005. 67-86.

Bouillaguet, Annick. *Marcel Proust: Le jeu intertextuel.* Paris: Editions du Titre, 1990.

---, *Proust et les Goncourt: Le pastiche du "Journal" dans "Le Temps retrouvé".* Paris:

Lettres Modernes, 1996.

Brami, Joseph. *Mythes et mythologie dans «À la Recherche du temps perdu».* Texte de la conférence. Salerno, juin 2007.

Brée, Germaine. « Une Etude du style de Proust dans "Les Plaisirs et les Jours". » *The*

French Review 15.5. (1942): 401-409.

Chantal, René de. *Marcel Proust critique littéraire.* 2 vol. Montréal: Les Presses

Universitaires de Montréal, 1967.

Chaudier, Stéphane. « Proust et Boylesve: Récit d'enfance entre deux siècles.»

Proust au tournant de siècles 1. Marcel Proust 4. Paris-Caen: Lettres Modernes

Mignard; 2004. 133-144.

- Compagnon, Antoine. *Proust entre deux siècles*. Paris: Seuil, 1989.
- Daum, Pierre. « *Les Plaisirs et les jours* » de Marcel Proust. Paris: Nizet, 1993.
- Dictionnaire Marcel Proust*. Publié sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers. Paris: Honoré Champion, 2004.
- Eells, Emily. « Proust et les préraphaélites. » *Bulletin Marcel Proust* 45 (1995): 19-31.
- Finn, Michael. « Proust, Maeterlinck, les arbres et les clochers. » *Bulletin Marcel Proust* 54 (2004): 127-134.
- Fraisse, Luc. *Le Processus de la création chez Marcel Proust : Le Fragment expérimental*. Paris: José Corti, 1988.
- , «Emile Mâle et le secret perdu de la *Recherche*.» *Marcel Proust Aujourd'hui I*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2003. 9-33.
- Frølich, Juliette «Proust couleur du temps : Les plaisirs et les jours ou comment romancer une fin de siècle.» *Lire le roman*. Studi di letteratura francese, XXIII. Firenze: Leo Olschki editore, 1998.
- Gasiglia-Laster, Danièle. « Les Références de Proust aux pièces sorties du répertoire: Une intertextualité à retrouver. » *Proust et le théâtre. Marcel Proust aujourd'hui 4*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006. 135-153.
- Genette, Gérard. « Proust et le langage indirect.» *Figures II*. Paris: Seuil, 1969. 223-294.
- , « La métonymie chez Proust. » *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 41-63.
- , « Les Discours du récit ». *Figures III*. 67-275.
- Henry, Anne. *Marcel Proust: Théories pour une esthétique*. Paris: Klincksieck, 1981.
- , *Proust romancier: Le tombeau égyptien*. Paris: Flammarion, 1983.

Johnson, Théodore. « Marcel Proust et Gustave Moreau. » *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray* 28 (1978): 614-639.

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

Leriche, Françoise. *La Question de la représentation dans la littérature moderne: Huysmans – Proust, la réponse du texte aux mises en cause esthétiques*. Thèse présentée pour le Nouveau Doctorat. Université de Paris – VII, 1989-1990.

Macé, Gérard. *Le Manteau de Fortuné*. Paris, Gallimard, 1987.

Miguet-Ollagnier, Marie. *La Mythologie de Marcel Proust*. Paris : Les Belles Lettres, 1982.

Miguet, Marie. «Proust et Barrès.» *Barrès: Une Tradition dans la modernité*.

Paris: Honoré Champion, 1991. 287-306

Milly, Jean. *La Phrase de Proust*. Paris: Honoré Champion, 1983.

Naturel, Mireille. « Le fabuleux destin de l'article dans *Le Figaro*. » *Proust au tournant des siècles I. Marcel Proust 4*. Paris – Caen: Lettres modernes Mignard, 2004. 23-39.

Schmid, Marion. « Proust et la décadence: la réhabilitation classique de Robert de Montesquiou .» *Projet Fabula: La recherche en littérature*. Octobre 2006.

<http://www.fabula.org/atelier.php?Proust_et_la_d%26acute%3Bcadence>.

---, *Proust dans la décadence*. Paris: Champion, Recherches proustiennes, 2008.

Simon, Anne. *Proust ou le Réel retrouvé*. Paris: PUF, 2000.

---, « Proust lecteur de Maeterlinck. Affinités sélectives. » *Proust au tournant des siècles I. Marcel Proust 4*. Paris – Caen: Lettres Modernes, Mignard, 2004. 145-160.

Swartz, Mary Ann Brady. *Proust and Maeterlinck*. University of Illinois at Urbana-Champaign, Ph.D., 1972.

Tadié, Jean-Yves. *Marcel Proust : Biographie*. 2 vol. Paris: Gallimard, 1996.

---, *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003.

Than-Vân Ton-That. « Théâtralisation et modèles dans quelques œuvres de jeunesse de Proust. » *Proust et le théâtre. Marcel Proust aujourd'hui 4*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2006. 217-230.

Ushiba, Akio. « Proust et Mallarmé. » *Proust au tournant de siècles 2. Marcel Proust 5*. Paris-Caen: Lettres Modernes Mignard; 2005. 85-108.

Wise, Pyra. “Legrandin: un pastiche de Rousseau?” *Proust au tournant des siècles 2. Marcel Proust 5*. Paris – Caen: Lettres modernes Mignard, 2005. 15-41.