



**HAL**  
open science

# Le paysage proustien, des écrits de jeunesse à la “ Recherche du temps perdu”

Keiichi Tsumori

► **To cite this version:**

Keiichi Tsumori. Le paysage proustien, des écrits de jeunesse à la “ Recherche du temps perdu ”. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030029 . tel-00787103

**HAL Id: tel-00787103**

**<https://theses.hal.science/tel-00787103>**

Submitted on 11 Feb 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3**

**ED 120 – Littérature française et comparée**

**EA 3423 – Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX<sup>e</sup> siècle**

**Équipe Proust ou *Centre d'Études Proustiennes* de Paris 3**

**Thèse de doctorat**

**Langue, littérature et civilisation françaises**

**Keiichi TSUMORI**

**LE PAYSAGE PROUSTIEN :**

**DES ÉCRITS DE JEUNESSE À LA *RECHERCHE DU TEMPS PERDU***

**Thèse dirigée par**

**Monsieur le Professeur Pierre-Edmond Robert**

**de la Sorbonne Nouvelle**

Soutenue le 9 mars 2011

**Jury :**

M. Pierre-Louis REY (Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle)

M. Pierre-Edmond ROBERT (Professeur, Université Sorbonne Nouvelle)

M. Akio WADA (Professeur, Université d'Osaka)

M. Kazuyoshi YOSHIKAWA (Professeur, Université de Kyoto)

## Résumé

Le paysage renvoie d'abord à un genre pictural qui a pour objet principal la nature. En littérature, il désigne la représentation d'un pays par le biais de l'écriture. Le paysage, chez les Romantiques, est le lieu de l'expansion du sujet dans le monde. En phase avec les courants positivistes et matérialistes de l'époque, les réalistes considèrent, quant à eux, le paysage comme une représentation fidèle des choses. Pour l'école symboliste, en revanche, le paysage existe exclusivement à l'intérieur de l'esprit et ne fonctionne que comme un miroir de l'âme. En peinture, les Impressionnistes essaient de capturer en un instant les effets de lumière tels qu'ils se reflètent sur leurs yeux. Héritier des Romantiques et des Réalistes, contemporain des Symbolistes et des Impressionnistes, Proust a dû être sensible à la polyvalence du paysage. Le paysage constitue bien un motif-clef pour comprendre une esthétique qui évolue au fur et à mesure de la formation de l'écrivain. Des écrits de jeunesse à la *Recherche du temps perdu*, nous pouvons en effet entrevoir que le statut du paysage se complexifie, se transforme et se réforme, soit à travers ses expériences de voyage, soit à travers les rencontres avec artistes, esthètes et poètes. Notre propos est ici de mettre en valeur les tâtonnements de Proust entre le paysage intérieur et le paysage extérieur et d'associer cette dialectique au thème principal de son œuvre ultime. Dans *À la recherche du temps perdu*, le paysage sert de clef à la vocation littéraire qui détermine la structure romanesque. Proust y présente la saisie du paysage par le héros et, selon ce biais, réussit à rendre compte de la totalité de son cheminement perceptif.

**Mots clés :** architecture, espace, nature, pays, paysage, Proust

## Abstract

The landscape refers firstly to a pictorial genre that has nature as its main object. In literature, it means a representation of the land by way of writing. For the Romantics, the landscape was an experience of going out of oneself and expending into the world. Motivated by the positivist and materialist current of the age, the realists considered the landscape as an accurate and faithful representation of things. On the other hand, for the Symbolist school, the landscape exists exclusively in the inside of the spirit and acts only as a mirror of the soul. Impressionist painting tries to capture in a moment the effects of light just as it reflects on the eyes. Coming after the Romantics and the Realists, contemporary with the Symbolists and the Impressionists, Proust must have been sensible of this polyvalent aspect of the landscape. The latter is thus for us a key-motif to understand the changes of Proust's aesthetics along with the formation of the writer. Indeed, from the early writings to *À la recherche du temps perdu*, one can notice the inflating meanings attributed to landscape, which, in return, transforms and reforms itself under the influence of the writer's experiences, travels and encounters with artists, aesthetes and poets. My purpose here is to evaluate how Proust progressively found his own balance between interior and exterior landscapes. Such a dialectic will finally be related to the major theme of his ultimate novel. In *À la recherche du temps perdu*, the landscape works as a revealing pattern of the literary vocation of the hero, which determines the very structure of the novel. Proust attempts to demonstrate how the hero comprehends landscape and successes to express his life-long groupings of perception.

**Keywords :** architecture, space, nature, land, landscape, Proust



## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude avant tout à M. Pierre-Edmond Robert, de la Sorbonne Nouvelle, qui a bien voulu diriger cette recherche ; sans ses encouragements attentifs et généreux, je n'aurais jamais pu mener à bien ce travail.

Je suis infiniment reconnaissant aux membres du Jury MM Pierre-Edmond Robert, Pierre-Louis Rey, Kazuyoshi Yoshikawa et Akio Wada d'avoir bien voulu accepter de lire cette thèse.

Je remercie aussi vivement M. Jo Yoshida qui m'a introduit aux études proustiennes à l'Université de Kyoto et m'a dirigé judicieusement en me prodiguant des conseils qui me seront toujours précieux.

Je remercie particulièrement M. Kazuyoshi Yoshikawa pour sa constante bienveillance à l'égard de mes recherches.

# SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	6
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION .....	9
<b>PREMIÈRE PARTIE : Le Parcours des paysages proustiens dans les écrits de jeunesse de Marcel Proust.....</b>	<b>21</b>
CHAPITRE I <sup>er</sup> . – Les Paysages proustiens dans les premiers écrits de Marcel Proust....	23
CHAPITRE II. – Le Paysage romantique contre le paysage symboliste.....	67
CHAPITRE III. – Le Sentiment de la nature dans <i>Jean Santeuil</i> .....	90
<b>SECONDE PARTIE : Proust et Ruskin paysagiste.....</b>	<b>177</b>
CHAPITRE IV. – Les Paysages proustiens et le gothique selon Ruskin.....	179
CHAPITRE V. – Pèlerinages à la recherche du paysage individuel .....	215
<b>TROISIÈME PARTIE : Les Paysages dans <i>À la recherche du temps perdu</i>.....</b>	<b>259</b>
CHAPITRE VI. – Panorama.....	261
CHAPITRE VIII. – Les Fonctions des paysages proustiens.....	299
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>341</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>347</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>377</b>

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

- BA* : John Ruskin. *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, (coll. Auteurs étrangers), 1904.
- Corr.* : Marcel Proust, *Correspondance*, édition établie et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 vol., 1970-1993.
- CSB* : Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, (coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 29), 1971.
- EA* : Marcel Proust, *Essais et Articles* dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, (coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 229), 1971.
- EJ* : Marcel Proust, *Écrits de jeunesse 1887-1895*, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Anne Borrel, avec la collaboration de Alberto Beretta Anguissola, Florence Callu, Jean-Pierre Halévy, Pierre-Edmond Robert, Marcel Troulay et Michel Bonduelle, Illiers-Combray, Institut Marcel Proust international, 1991.
- JS* : Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, (coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 228), 1971.
- PJ* : Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours* dans : *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, (coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 228), 1971.
- PM* : Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges* dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, (coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 229), 1971.
- SL* : John Ruskin, *Sésame et les lys : des trésors des rois ; des jardins des reines*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, (Auteurs étrangers), 1906.
- TxR* : Marcel Proust, *Textes retrouvés*, recueillis et présentés par Philip Kolb, Paris, Gallimard, (coll. Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 3), 1971.
- I, II, III, IV : Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers, Jo Yoshida, Dharntipaya Kaotipaya, Thierry Laget, Antoine Compagnon, Pierre-Edmond Robert, Yves Baudelle, Anne Chevalier et Jacques Robichez, Paris, Gallimard, (coll. Bibliothèque de la Pléiade, nos 100, 101, 102, 356), 4 vol., 1987-1989, Les chiffres romains indiquent le tome.





## INTRODUCTION

Marcel Proust, peu sédentaire dans sa jeunesse, a beaucoup vécu au contact de la nature. Rien ne le montre mieux que sa réponse, vers 1884, à l'âge de 13 ans, au questionnaire d'Antoinette Faure qui lui demande ce qu'est le bonheur (« *Your happiness of your life* ») : « vivre près de ceux que j'aime avec les charmes de la nature... » (EA, 335)<sup>1</sup>. L'intérêt de Proust pour la nature est non moins évident dans une lettre à sa mère écrite en septembre 1888, à l'âge de 17 ans. Il y raconte ses impressions au Bois de Boulogne qui l'amènent à citer un vers de Leconte de Lisle : « Dès l'entrée [au Bois] il faisait bon, soleil, frais, enfin j'en riais de joie tout seul ; j'avais du plaisir à respirer, à sentir, à remuer mes membres. [...] puis par endroits, du soleil qui se précipitait faisait étinceler l'eau et les arbres : *Dans l'étincellement et le charme de l'heure*. J'ai alors compris ou plutôt senti, combien de sensations exprimait ce vers charmant de Leconte de Lisle ! »<sup>2</sup>. Son exaltation au sein de la nature était telle, dès l'adolescence, que l'on ne saurait négliger l'importance de ses expériences du contact avec la nature.

Nous pouvons suivre presque complètement les séjours de Proust dans différentes contrées<sup>3</sup>. Quand Marcel est petit, les Proust passent leurs vacances à Auteuil, village qui, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est pas encore urbanisé. La famille Proust séjourne également à Illiers chaque année jusqu'en 1881 où Marcel est attaqué par les crises d'asthme. Ce n'est qu'en automne 1886 qu'il retourne, pour la dernière fois, à Illiers à l'occasion de la succession de la tante Amiot. En revanche, Proust prend l'habitude de vivre au bord de la mer presque chaque été : Dieppe ou Le Tréport chaque année de 1879 à 1883, Houlgate en 1884, Ostende en 1889, Trouville de 1891 à 1894, Cabourg en 1891 et de 1907 à 1914.

Les occasions de voyages vers d'autres régions ne manquent pas durant son enfance et

---

<sup>1</sup> « [Réponses au questionnaire d'Antoinette Félix-Faure] ». 1<sup>ère</sup> publication : André Berge, *Cahier du mois*, n° 7, 1<sup>er</sup> décembre 1924, p. 9, 16.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. I, p. 110. Lettre écrite d'Auteuil datée du [Mercredi 5 septembre 1888]. La citation de Leconte de Lisle est d'un vers d'« Épiphanie » dans *Poèmes tragiques*.

<sup>3</sup> Anne Borrel a dressé une liste détaillée des voyages de Marcel Proust. Anne Borrel, *Mille et un voyages. Voyager avec Marcel Proust*, La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 1994, p. 347-361.

son adolescence. En 1886, Marcel prend des vacances à Salies-de-Béarn avec sa mère. De novembre 1889 à novembre 1890, il s'engage pour un an et est incorporé à Orléans. En août 1893, il passe trois semaines à Saint-Moritz. Il racontera le souvenir de sa randonnée à Alp Grüm. Après son séjour en Engadine, il se rend à Évian-les-Bains. Il reviendra à la rive française du Léman en 1899, 1903 et 1905. En août 1894, il séjourne au château de Réveillon, propriété de Madeleine Lemaire aux confins de l'Île-de-France et de la Champagne. Il y retournera fin octobre 1895 pour trois semaines. En 1895 et 1897, il passe les vacances en Allemagne, à Bad Kreuznach dans la Forêt Noire. En août 1895, il va avec Reynaldo Hahn à Dieppe chez Madeleine Lemaire. En septembre, après un court passage à Paris, les deux amis se déplacent en Bretagne, d'abord à Belle-Île-en-Mer, puis à Beg-Meil (Finistère) où Proust commence la rédaction de *Jean Santeuil*. En 1896, il passe quelques semaines au Mont Dore en Auvergne. En octobre de la même année, il séjourne à Fontainebleau et écrit le fameux passage du téléphonage. On connaît bien ses séjours à Venise en 1900. Proust effectue aussi des voyages vers le Nord, à Amsterdam en 1898, en Flandre et aux Pays-Bas en 1902. Rappelons ses pèlerinages « ruskiniens » en Picardie en 1901, en Bourgogne en 1903, plusieurs excursions en automobile en Île-de-France en 1903 et une croisière du Havre à Dinard en 1904.

Reconstruire l'histoire de la conscience du paysage d'un artiste en parallèle avec ses expériences de voyage est un travail assez séduisant. Le paysage est une « structure » de notre perception de la nature. Si le « pays » est le lieu naturel, le « paysage » est une invention tout artificielle<sup>1</sup>. Le paysage est par conséquent une image esthétique du pays. Les artistes l'assimilent et le représentent sous la forme de la peinture, de l'architecture, du jardin, de la littérature, et même sous la forme de la musique.

Notre objectif dans cette étude est d'éclaircir ce qu'est le paysage dans l'écriture proustienne. Mais nous sommes facilement désorienté devant l'abondance des valeurs du paysage. Pour ne pas nous perdre dans cette complexité, il nous paraît utile de commencer par définir le mot « paysage », car on abuse aujourd'hui de ce terme jusqu'à lui appliquer les plus divers significations : on parle de « paysage moral », de « paysage économique », de « paysage politique » par exemple.

---

<sup>1</sup> Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage* [1989], édition augmentée, Presses universitaires de France, 2000.

Selon Littré, « paysage » désigne l' « étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect ». Selon Larousse, la définition de ce terme est presque identique : « étendue de pays que l'œil peut embrasser dans son ensemble ». Il s'agit bien du point de vue de celui qui regarde la totalité d'un pays.

Cependant, d'après le dictionnaire *Grand Robert*, paysage signifie premièrement « partie d'un pays, étendue de terre que la nature présente à l'observateur ». Le « paysage » n'est pas ici l'image du « pays » en sa totalité ; il se limite à une « partie d'un pays ». Nous devons lui attribuer un effet d'encadrement de la nature. D'où un deuxième sens du paysage dans le *Grand Robert* : « la figuration picturale et graphique d'une étendue du pays où la nature tient le premier rôle ». Le paysage renvoie alors à un genre pictural qui a pour objet principal la nature. En littérature, il désigne la représentation d'un pays par le biais de l'écriture. Michel Collot note d'ailleurs que le paysage peut signifier « une certaine image du monde, intimement liée à la sensibilité et au style de l'écrivain »<sup>1</sup>.

Selon Alain Corbin, le paysage consiste dans le « regard » d'un observateur sur un « pays »<sup>2</sup>. Considérant que le paysage est d'emblée un fait subjectif, il définit le paysage comme « le regard qui apprécie l'espace ». Alain Roger tente de saisir la signification du « paysage » par rapport au « pays »<sup>3</sup>. Selon lui, le « pays » est « le degré zéro du paysage ». Le paysage repose sur des « acquisitions culturelles ». Il est produit par le regard qui « artialise » la nature<sup>4</sup>. Michel Collot précise le rapport des deux termes « pays / paysage » en disant que « le paysage n'est pas un pays, mais sa représentation ». M. Collot pose en effet l'indivision de « pays » et « paysage » : il se demande si « l'essentiel, en poésie comme en peinture, ne tient pas à une certaine disposition des mots, des formes et des couleurs, qui produit un effet-paysage, sans nécessairement référer à un pays précis »<sup>5</sup>. C'est ainsi que la notion du « paysage » peut se détacher le plus souvent du « pays ».

Étymologiquement, le mot équivalent à « paysage » n'existait pas en latin : nous ne trou-

---

<sup>1</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, José Corti, 2005, p. 178.

<sup>2</sup> Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Textuel, 2001, p. 13-14.

<sup>3</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, 1997, p. 8, 17-18.

<sup>4</sup> Le verbe « artialiser » provient, selon Alain Roger, de Charles Lalo dans son ouvrage : *Introduction à l'esthétique*, Armand Colin, 1912.

<sup>5</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 426.

vons que le mot « *prospectus* », qui signifie la vue ou la vision. Selon Catherine Franceschi, le mot « paysage » en français apparaît pour la première fois dans le dictionnaire de Robert Estienne en 1549<sup>1</sup>. Ce mot est inventé, dans les jargons des peintres, le genre de tableau représentant un pays. C'est dans le dictionnaire de Furetière (1690) qu'apparaît premièrement le « sens figuré » de ce mot : « PAISAGE [...]. Aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter ». Chronologiquement, la signification picturale précède alors la signification « aspect d'un pays ». Jeanne Martinet explique le sens de ce terme en distinguant *pays* et son suffixe *-age*. « Pays » désigne un « territoire habité par une collectivité » (*Grand Robert*). Le suffixe *-age*, selon J. Martinet, porte la valeur d'« une “ appréhension globale ” de l'étendue d'un pays »<sup>2</sup>. Ainsi, « la notion du paysage elle-même pourrait bien nous avoir été proposée par la vision des peintres, et l'intérêt se serait finalement porté sur la représentation au modèle »<sup>3</sup>. Le suffixe *-age* indique, selon Collot, « le résultat d'un acte », « celui de la perception, qui est toujours-déjà une construction de la réalité »<sup>4</sup>. À l'objectivité du « pays » s'oppose alors la subjectivité du « paysage ».

Mais à partir de quel moment historique les êtres humains conçoivent-ils un paysage ? Augustin Berque avance que quatre conditions sont à remplir pour qu'une civilisation se constitue une notion du paysage :

1. Usage d'un ou plusieurs mots pour dire « paysage » ;
2. Une littérature (orale ou écrite) décrivant des paysages ou chantant leur beauté ;
3. Des représentations picturales de paysages ;
4. Des jardins d'agrément<sup>5</sup>.

Selon le géographe, la civilisation occidentale ne réponds à ces quatre conditions qu'à partir de la Renaissance<sup>6</sup>. Cela correspond au moment qui voit naître le mot « *landschap* » en néerlandais à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, peu avant ses équivalents en d'autres langues d'Europe

---

<sup>1</sup> « Paysage, mot commun entre les peintres ». Voir Catherine Franceschi, « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes », *Les Enjeux du paysage*, Ousia, 1997, p. 77-83.

<sup>2</sup> Jeanne Martinet, « Paysage : signifiant et signifié », *Lire le paysage, lire les paysages*, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 62.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>4</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 218.

<sup>5</sup> Augustin Berque, *Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Hazan, 1995, p. 34.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 37.

occidentale : « Landschaft » (allemand), « landscape » (anglais), « paysage » (français), et « paese » ou « paesaggio » (italien). Il y a des « civilisations non-paysagères », dit Berque, par exemple celles des Antiquités grecques et romaines et du Moyen Âge européen. Pourtant « il y a chez tout être humain une sorte de motivation fondamentale qui fait que l'on se trouve bien dans un environnement approprié ». Augustin Berque nomme « proto-paysage » ces formes de l'appréciation paysagiste<sup>1</sup>.

Chaque époque a sa propre manière de percevoir le paysage, ne serait-ce qu'en tant que « proto-paysage ». Chez les Anciens grecs et romains, il y avait une unité entre la nature (*physis*) et l'homme. Les Dieux se mêlaient aux hommes au sein de la nature. Mais les peintures antiques ne représentent que les éléments symboliques de la nature. Dans le domaine de la littérature, les *Idylles* de Théocrite<sup>2</sup>, les *Géorgiques* et les *Eglogues* de Virgile fournissent les exemples typiques du paysage pastoral. Mais le paysage idyllique et bucolique est « le résultat d'une construction humaine ». Et il n'est pas seulement artificiel, mais il assume une fonction « mythique » et devient son « prolongement allégorique »<sup>3</sup>. Ainsi, les poètes antiques construisent à partir d'un réseau de cliché « un paysage littéraire » qui n'a aucun répondant réel dans la géographie concrète.

Ernst Robert Curtius met en évidence, dans la *Littérature européenne et le Moyen Âge latin* (1948), que la description des végétaux dans la poésie médiévale doit aux vers idylliques et bucoliques d'Homère, Théocrite, et Virgile. Ce « paysage idéal », autrement dit *locus amoenus*, devient « l'objet d'une description rhétorique »<sup>4</sup>. Roland Barthes le souligne en se référant à Curtius : « le paysage est détaché du lieu, car sa fonction est de constituer un signe universel, celui de la Nature : le paysage est le signe culturel de la Nature »<sup>5</sup>. Le paysage, avant les temps modernes, reflètent donc le regard collectif et ne représente guère la sensibilité individuelle.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>2</sup> « [...] le paysage bucolique [est] un objet purement littéraire et artificiel » car le paysage bucolique est « le fruit d'une combinaison par le poète d'éléments empruntés au réel ». Suzanne Saïd, « Le Paysage des idylles bucoliques », *Les Enjeux du paysage*, Ousia, 1997, p. 19.

<sup>3</sup> Anne Videau, « Fonctions et représentations du paysage dans la littérature latine », *Les Enjeux du paysage*, Ousia, 1997, p. 47.

<sup>4</sup> Ernst Robert Curtius, chapitre : « Le Paysage idéal » dans *Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948], traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Presses universitaires de France, 1956, p. 240.

<sup>5</sup> Roland Barthes, « L'Ancienne rhétorique », *Communications*, n° 16, 1970, p. 208.

Il faut rappeler qu'en 1335 Pétrarque fait l'ascension du Mont Ventoux. C'est le moment d'une découverte de la sensibilité individuelle à la nature. En se référant à cet épisode rapporté dans une de ses lettres, Joachim Ritter affirme que Pétrarque est, pour la première fois en Occident, face à « la nature dans sa totalité ». La nature devient ainsi un objet de contemplation. Cette sensibilité naissante est interprétée comme une « manifestation de la liberté de l'homme »<sup>1</sup>.

Pourtant, Piero Camporesi ne reconnaît pas de sensibilité au paysage chez les italiens du Quattrocento et du Cinquecento. L'historien souligne que « les hommes de cette époque [...] ne ressentaient pas le besoin de s'abandonner en toute confiance aux séductions du paysage, [...] ». Il précise qu'« ils cherchaient la beauté et l'harmonie, la douceur et la grâce, là où des cieux cléments, un air salubre, et le zèle fécond du travail avaient fait du “ pays ” un cadre serein »<sup>2</sup>. Le paysage de la campagne devient un objet d'admiration au XVII<sup>e</sup> siècle comme en témoignent les tableaux de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain. Par contre, les montagnes et la mer ne sont encore considérées que comme des obstacles à l'activité humaine.

Le paysage sublime de la Grande Nature des montagnes sauvages et de la mer furieuse se transfigure en un objet de contemplation à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle. La véritable invention du paysage est faite par Jean-Jacques Rousseau. En effet, le paysage des montagnes d'un côté, et de l'autre, le paysage aménagé du jardin occupent une place importante dans *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *Les Confessions* et *Les Réveries du promeneur solitaire*. Par ailleurs, le paysage sauvage et son avatar le jardin pittoresque à l'Anglaise deviennent des lieux esthétiques par excellence grâce à la théorisation du sublime par Edmund Burke et Emmanuel Kant.

Michel Collot met en lumière une fonction du paysage, chez les Romantiques, qui est de « déstabilisation », de « décentrement ». « Le sujet sortait de lui-même pour s'étendre à tout l'espace environnant »<sup>3</sup>. Le paysage romantique est le lieu de l'expansion du sujet dans le monde.

---

<sup>1</sup> Joachim Ritter, « Paysage : fonction de l'esthétique dans la société moderne », traduite de l'allemand par Gérard Raulet, *Argile*, n° 15, été 1978, p. 30.

<sup>2</sup> Piero Camporesi, *Les Belles Contrées : naissance du paysage italien* [1992], traduit de l'italien par Brigitte Pérol, Gallimard, 1995, p. 42-43.

<sup>3</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 46.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les réalistes en peinture et en littérature, motivés par les courants positivistes et matérialistes de l'époque, prétendent à l'objectivité de la description. Le paysage est considéré comme une représentation fidèle des choses et le descripteur cherche à atteindre l'impersonnalité du point de vue<sup>1</sup>. Le paysage dans les romans réalistes et naturalistes est généralement un développement objectif sur le savoir du monde.

Or, c'est Baudelaire qui met en doute ces conceptions conventionnelles du paysage. Dans le chapitre VII du *Salon de 1859* intitulé « Le Paysage », le poète déclare : « Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons le paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par la grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache »<sup>2</sup>. La tâche du paysagiste consiste à « traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale ». Baudelaire souligne ainsi l'aspect subjectif du paysage. Le paysage symboliste, soit le paysage fin-de-siècle, se caractérise par « les miroitements de surface introduis[ant] à une descente en soi-même, dans les profondeurs du songe »<sup>3</sup>. Par conséquent, pour l'école symboliste, le paysage existe exclusivement à l'intérieur de l'esprit et ne fonctionne que comme un miroir de l'âme.

Michel Collot précise que le paysage est « extra-littéraire » : il est défini comme « un tableau », « une contrée faisant l'objet d'une *ekphrasis* » ou « une description plus ou moins réaliste ». Si le paysage s'adapte bien à la peinture, il n'est pas un élément essentiel dans la littérature car l'essence de celle-ci consiste à raconter des événements<sup>4</sup>. D'où sa proposition de séparer les images paysagères de son contexte. Et selon ce critique, seul Jean-Pierre Richard parvient à valoriser le paysage dans sa critique littéraire dite « thématique ». Ainsi, Michel Collot affirme que dans les ouvrages de J.-P. Richard comme *Paysage de Chateaubriand* et *Pages Paysages*<sup>5</sup>, « le mot ne désigne évidemment pas le ou les paysages dépeints par tel

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Nathan, 1989, p. 25.

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 660. Voir aussi Patrick Labarthe, « *Locus amoenus, locus terribilis* dans l'œuvre de Baudelaire : paysage chez Baudelaire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 99<sup>e</sup> année, n° 5, septembre-octobre 1999, p. 1021-1045.

<sup>3</sup> Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche Références », 2004, p. 120.

<sup>4</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 177.

<sup>5</sup> Jean Pierre Richard, *Paysage de Chateaubriand*, Le Seuil, 1967 ; *Pages Paysages. Microlectures II*, Le Seuil, 1984.



auteur ou par tel texte, mais une certaine image du monde, intimement liée à la sensibilité et au style de l'écrivain : non tel ou tel référent, mais un ensemble de signifiés »<sup>1</sup>.

En fin de compte, le paysage existe-t-il à l'intérieur de moi ou dans l'extérieur du monde ? C'est une question qui a suscité une spéculation philosophique. Georg Simmel dans son article « Philosophie du paysage », constate que le paysage est l'image d'un fragment de la nature. Il est, d'un côté, une vision unitaire projeté sur le monde et, de l'autre, une *Stimmung*<sup>2</sup> qui recouvre une étendue de pays. Jean-Paul Sartre rappelle le caractère existentiel du paysage : « Lorsque je m'enchanté d'un paysage, je sais fort bien que ce n'est pas moi qui le crée, mais je sais aussi que sans moi les relations qui s'établissent sous mes yeux entre les arbres, les feuillages, la terre, les herbes, n'existeraient pas du tout »<sup>3</sup>. L'approche de Michel Collot, voisine de celle de Sartre, nous incite à une appréhension dialectique du paysage :

Il n'y a jamais eu d'un côté le paysage « au sens propre » (*in situ*), et de l'autre sa perception (*in visu*) et sa figuration (*in arte*). Il ne résulte pas d'une simple réception des données sensibles, mais de leur mise en forme perceptive, [...]. Ainsi le paysage est toujours-déjà une image du pays ; il relève à la fois du réel et de l'imaginaire, d'une perception et d'une construction, de l'objectif et du subjectif<sup>4</sup>.

Quel est alors le statut du paysage chez Marcel Proust ? Héritier des Romantiques et des Réalistes, contemporain des Symbolistes et des Impressionnistes, Proust a dû être sensible à la polyvalence du paysage que nous avons mise en lumière. Ce thème est essentiel en effet chez le romancier car la description du paysage est en relation intime avec le thème principal : c'est la clef de la vocation littéraire. Voici donc notre question : comment Proust saisit-il le paysage et parvient-il à l'exprimer dans ses écrits ? Dans *À la recherche du temps perdu*, le paysage est parfois un facteur qui structure l'esthétique du roman. Les personnages se déplacent d'un lieu à l'autre au moyen d'un petit chemin de fer, en voiture à cheval ou en automobile. En même temps, les paysages se trouvent comme aux antipodes de la vulgarité sociale ou des vanités de l'amour.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>2</sup> Georg Simmel, « Philosophie du paysage [1913] », *La Tragédie de la culture et autres essais*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, 1988, Payot-Rivages, p. 238. Le traducteur note que la signification de ce mot allemand évolue entre « atmosphère » et « état d'âme ».

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* [1948], Gallimard, « Folio Essai », 1985, p. 58.

<sup>4</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 179-180.

Plusieurs études déjà entendent à réfléchir sur le thème du paysage ou les sujets voisins : la nature, l'espace, la géographie, etc. Dans *Géographie de Marcel Proust* (1939), André Ferré tente d'élucider l'énigme représentée par lieux fictifs dans la *Recherche* mais il conclut qu'il n'est pas aisé d'identifier ces lieux fictifs à la géographie réelle<sup>1</sup>. Il consacre un chapitre au paysage et affirme que la géographie met en lumière la permanence des traits de la nature tandis que le paysage en souligne les particularités les plus éphémères<sup>2</sup>. Ainsi le paysage s'oppose-t-il à la géographie, science qui expose de façon universelle l'universalité de la terre<sup>3</sup>.

Dans sa thèse *Landscape in the Works of Marcel Proust* (1948), Frances Virginia Fardwell démontre que le paysage chez Proust est le plus souvent représenté indirectement, c'est-à-dire au niveau de la mémoire, l'imagination et la rêverie<sup>4</sup>. Il s'agit d'un premier ouvrage qui traite le sujet du paysage chez Proust en général. Mais l'auteur se limite à catégoriser la description du paysage selon une méthode immanente.

Georges Poulet relaye le thème d'André Ferré dans *L'Espace proustien* (1963) et prouve la supériorité de l'espace sur le temps chez Proust, contrairement à la supériorité du temps sur l'espace dans la pensée de Bergson. G. Poulet montre ainsi que les images proustiennes de chaque pays font appel au procédé de la juxtaposition spatiale<sup>5</sup>. Mais cette problématique ne peut se borner à une telle schématisation simpliste quand on examine les écrits de jeunesse du romancier.

L'article de H. Kopman « L'attrait et l'appel de la nature chez Proust » (1969) nous intéresse aussi. Le chercheur étudie la sensibilité de Proust à l'égard de la nature, notamment des plantes, et élucide la relation de cette sensibilité avec le problème de la vocation littéraire<sup>6</sup>. Il note que la description de la nature présente deux caractères chez Proust : un re-

---

<sup>1</sup> André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Sagittaire, 1939.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 102-112.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 63-64.

<sup>4</sup> Frances Virginia Fardwell, *Landscape in the Works of Marcel Proust*, The Catholic University of America Press, 1948.

<sup>5</sup> Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963.

<sup>6</sup> H. Kopman, « L'Attrait et l'appel de la nature chez Proust (analyse des passages de beauté naturelle, surtout d'ordre botanique, dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust) », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 19, 1969, p. 810-831.

tour à la description directe du siècle passé et un traitement personnel bien plus symbolique, métaphorique, impressionniste et moderne. Mais c'est plutôt le passage du premier côté au deuxième que nous étudions dans les chapitres suivants de cette thèse. Kopman résume : « Une grande partie de la *Recherche* et de son thème de la vocation artistique est basée sur l'appel des objets de la Nature ». Comment cette idée s'est-elle formée ? Nous répondrons à cette question.

C'est Jean-Pierre Richard qui approfondit le plus la problématique du paysage chez Proust, nous semble-t-il. Il met en lumière, dans *Proust et le monde sensible* (1974), un mécanisme de déconstruction et de reconstruction des éléments et matériaux sensibles qui forment les paysages proustiens<sup>1</sup>. Il oppose ainsi la force unifiante du paysage aux fragmentations des choses. Nous nous référerons plus loin à ses analyses.

Un ouvrage théorique d'Éliane Boucquey nous intéresse aussi. Se mettant à la position du lecteur du roman, elle clarifie la superposition des lieux dans la mémoire de ce lecteur de la *Recherche*<sup>2</sup>.

L'article d'Annick Bouillaguet « Combray entre mythe et réalités » (2001) avance une hypothèse radicale. Elle tente de délocaliser Combray d'« Eure-et-Loir » et le situe au « pays de Reims ». Mettant en question le régionalisme de Proust dans sa description de Combray, elle conjecture que la réalité régionale ne s'applique pas uniquement à Illiers mais peut se généraliser à la France entière<sup>3</sup>. Nous nous demanderons pour notre part si les données autobiographiques ne composent pas nécessairement la topographie dans *À la recherche du temps perdu*. Il nous faudra donc vérifier la procédure de Marcel Proust dans sa genèse d'une géographie fictive.

Dans le *Dictionnaire Marcel Proust* (2004) ne figure pas l'article « Paysage ». Mais Juliette Hassine dans l'article « Nature » traite le sujet du paysage. Elle souligne que les passages consacrés au paysage doivent être lus dans le contexte du cheminement du héros vers sa vocation littéraire à laquelle les passions amoureuses et mondaines pareille faire obstacle. Ce schéma montre l'originalité de Proust, dit Hassine, qui s'éloigne, dans la *Recherche*, des

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.

<sup>2</sup> Éliane Boucquey, *Un chasseur dans l'image : Proust et le temps caché*, Armand Colin, 1992.

<sup>3</sup> Annick Bouillaguet, « Combray entre mythe et réalité », *Marcel Proust 3*, « Nouvelles Directions de la recherche proustienne 2 », Lettres Modernes/Minard, 2001, p. 27-44. Voir surtout p. 32.

doctrines romantiques selon lesquelles la sensibilité au paysage est avivée par les passions amoureuses<sup>1</sup>.

Dans son article « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil : le paysage proustien entre persistance du cliché et déconstruction du panorama » (2004), Anne Simon signale que Proust entend se délivrer des clichés du paysage pour créer une esthétique du paysage<sup>2</sup>.

Dans le cadre de recherches interdisciplinaires au sujet du paysage, Florence Godeau confirme qu'aucun paysage n'est décrit dans la *Recherche* puisque « tout paysage, réel ou fictif, est projection d'une image intériorisée »<sup>3</sup>. Selon elle, à la subjectivité du paysage proustien se superpose l'imagination et la rêverie du lecteur, de là l'analyse sociologique qu'elle propose des phénomènes des pèlerinages littéraires.

Nous voilà donc déjà environné d'un grand nombre d'études sur le thème du paysage chez Proust. Cependant, il n'existe pas d'étude qui examine globalement le problème du paysage dans les œuvres de notre écrivain, y compris dans ses écrits de jeunesse<sup>4</sup>. Le paysage n'est pas chez Proust un motif parmi d'autres. Il est bien un motif-clef pour comprendre une esthétique qui évolue au fur et à mesure de la formation de l'écrivain. Aussi nous faudra-t-il suivre la description du paysage chez Proust au fil de sa vie. Des écrits de jeunesse à la *Recherche du temps perdu*, nous pouvons en effet entrevoir que le statut du paysage se complexifie, se transforme et se réforme, soit à travers ses expériences de voyage, soit à travers les rencontres avec des artistes, des esthètes et des poètes. Notre propos sera donc de mettre en valeur les tâtonnements de Proust pour saisir le paysage et l'associer au thème principal de son œuvre ultime.

---

<sup>1</sup> Juliette Hassine, article « Nature » dans *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Champion, 2004, p. 682-684.

<sup>2</sup> Anne Simon, « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil : paysage proustien entre persistance du cliché et déconstruction du panorama », *Cahiers Textuel*, n° 45, 2004, p. 111-124.

<sup>3</sup> Florence Godeau, « Mémoire littéraire, imaginaire paysageant : l'exemple des lectures proustiennes du paysage », *Paysage visible, paysage invisible : la construction poétique du lieu*, sous la direction d'Odile Marcel, Champ Vallon, 2008, p. 119.

<sup>4</sup> La méthode chronologique d'Anne Henry est un des modèles de notre étude. Elle met en lumière, par le biais chronologiquement la façon dont Proust apprend l'esthétique au fur et à mesure de sa formation philosophique, notamment de la philosophie romantique allemande. Anne Henry, *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*, Klincksieck, 1981.

Nous examinerons tout d'abord des textes comme *Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil*, puis l'influence de John Ruskin paysagiste sur notre écrivain. Et enfin nous analyserons les paysages qui figurent dans *À la recherche du temps perdu*. Cette méthode fidèle à la chronologie, et qui s'appuie aussi sur la critique thématique, nous paraît appropriée à notre objet qui consiste à éclairer l'esthétique de Proust dans son entier, telle qu'elle s'accomplit dans *À la recherche du temps perdu*.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **Le Parcours des paysages proustiens dans les écrits de jeunesse de Marcel Proust**



## CHAPITRE I<sup>er</sup>

### Les Paysages proustiens dans les premiers écrits de Marcel Proust

Nous envisageons d'éclairer dans ce chapitre l'évolution de la description de paysage chez Proust à chaque stade de ses années de formation. Notre corpus comprendra ses écrits jusqu'en 1894. Ce sont les textes qui constituent principalement *Les Plaisirs et les jours*, recueil de nouvelles et de poèmes<sup>1</sup>. Les écrits critiques et la correspondance fourniront également des matières à l'analyse.

Nous tenterons également de montrer quelles sont les sources littéraires du paysage chez le jeune Proust. Il va de soi qu'il est alors sous l'influence de mouvements contemporains : la Décadence et le Symbolisme. C'est en effet en 1886 que Jean Moréas fait paraître dans *Le Figaro* un manifeste du Symbolisme<sup>2</sup>. Il se trouve pourtant que Proust critique ces modes littéraires, notamment dans la correspondance avec ses camarades. *Le Banquet* et *La Revue blanche*, revues auxquelles Proust a contribué, prennent leurs distances vis-à-vis de ces modes littéraires et revendique un éclectisme littéraire et politique. Mais Proust était-il complètement fidèle à cet « éclectisme » qui se voue à l'avant-garde littéraire ?

Pour étudier l'évolution de la sensibilité et des opinions de Proust à propos du paysage, nous adoptons la méthode chronologique. Les devoirs et les notes du lycée seront d'abord mis à contribution (§ 1). Après quoi nous examinerons chaque description de paysage depuis les débuts littéraires en précisant la date d'écriture. Puis, nous observerons l'évolution de la fonction poétique du paysage de 1891 (Proust est alors âgé de 20 ans) à 1894. Nous tiendrons compte des revues auxquelles chaque année il participe : 1891 : *Le Mensuel* (§ 2) ;

---

<sup>1</sup> Gide y observe la « persuasion du paysage ». André Gide, « En relisant *Les Plaisirs et les jours* », *Nouvelle Revue française*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, n° 112, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 124. Voir aussi la parole de L. Smith en 1923 : « [...] la plupart des thèmes, et souvent les situations mêmes de l'œuvre future sont non seulement esquissés, mais très heureusement exposés : [...] beauté des paysages, des arbres, des haies fleuries, de la mer, [...] ». Lorgan Pearsal Smith, « Le “Petit Proust” [1923] » [traduit de l'anglais par M. C. K. Scott Moncrieff], *Hommage à Marcel Proust*, Gallimard, « Les Cahiers de Marcel Proust », n° 1, 1927, p. 264.

<sup>2</sup> Jean Moréas, « Un manifeste littéraire. Le Symbolisme », *Le Figaro*, supplément littéraire, 18 septembre 1896, p. 2.



1892 : *Le Banquet* (§ 3) ; 1893 : *La Revue blanche* (§ 4).

## § 1. Les Tentatives de description du paysage dans les écrits de jeunesse

Proust entre au Lycée Condorcet en octobre 1882 à l'âge de onze ans et achève ses études secondaires en 1889. Les manuscrits appelés *Papiers scolaires*<sup>1</sup> comprennent les textes écrits durant ces études au lycée. Transcrits et recueillis par André Ferré dans son ouvrage *Les Années de collège de Marcel Proust*, ces écrits sont intitulés « Devoir de français », « Exercice de français », « Exercice français », etc. Ils sont destinés à l'évaluation scolaire. Dans un texte composé en 1882-1883, lorsqu'il était en cinquième, il commence par décrire un site qu'encadre un paysage rural :

L'air est embaumé des senteurs qu'exhale un frais lilas. Le soleil se lève gaiement. Il dore la campagne de ses rayons : enfin c'est un radieux matin de mai qui nous occupe. Là-bas dissimulée sous l'aubépine est une vieille chaumière enfumée que Denis Revollet a acheté [*sic*] lors de son mariage<sup>2</sup>.

Voilà une mise en scène de la narration de l'écolier. Il est à noter que le décor de lilas et d'aubépine apparaît dès l'*incipit* de la première écriture.

Dans la « Composition en français » intitulée par l'éditeur « Gladiateur mourant », nous découvrons l'image du pays lointain, pays natal du héros mourant. Le regard du narrateur se focalise sur la vision intérieure du héros et représente le phénomène de l'hallucination panoramique. Quand le gladiateur est au seuil de la mort,

Il [...] porte [ses dernières pensées] là-bas, bien loin sur les rives fleuries du Danube, vers une cabane sauvage qu'il entrevoit dans son esprit comme une douce et cruelle image de sa vie passée. Le lierre en couronne le toit. [...]<sup>3</sup>.

C'est la première description du paysage imaginaire chez Proust. L'image du pays natal au lointain compose le décor psychologique du mourant.

« L'Éclipse », signé « Mars 1886 », est un récit ayant pour thème la quatrième navigation de Christophe Colomb au Nouveau Monde (1502-1504). La scène se déroule en Jamaïque. Sa flotte étant échouée depuis quelques jours, il se trouve face à des Caraïbes qui se rebellent contre lui. Proust décrit ici un paysage exotique, sous l'influence, comme le remarque

---

<sup>1</sup> N. a. fr. 16611 (Manuscrits appelés « Proust 39 »).

<sup>2</sup> André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, Gallimard, 1959, p. 100 (EA, 321-322).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 115 (EA, 327). Ce texte est signé « 1<sup>er</sup> octobre 1894 ».

Marie Miguet-Ollagnier, du Chateaubriand du *Génie du Christianisme* et du Flaubert de *Salammbô*<sup>1</sup> :

La lune brillante et claire au milieu d'un ciel pur et constellé d'étoiles épandait sur les plaines fertiles de l'île de larges bandes de lumière pâle et mystérieuse. C'était une de ces belles nuits pures et sans nuages qui n'étendent que sur les contrées équatoriales leur calme et leur majesté. Et tous ces corps nus et cuivrés, armés de lames brillantes, ce vieillard à la longue barbe blanche qui regardait le ciel, cette végétation luxuriante et extraordinaire de la Jamaïque, enfin au fond la mer unie, silencieuse, azurée, ce tableau poignant et poétique prenait sous cette diffusion de lumière céleste des teintes étranges et féeriques<sup>2</sup>.

Après avoir ainsi présenté statiquement ce paysage serein de la nuit tropicale, le narrateur parle du phénomène astrologique de l'éclipse lunaire : « Bientôt un petit nuage noir glisse comme une tache dans l'azur brillant et immaculé du ciel ; il approche de la lune et entame bientôt le disque argenté. Puis peu à peu le globe brillant disparaît tout entier sous [un] voile noir et épais »<sup>3</sup>. La description est mêlée aux événements et temporalisée par le phénomène naturel.

Le paysage apparaît encore plus élaboré dans une composition intitulée « Nuage », rédigée vers 1886-1887. Elle entend montrer que « Toujours l'homme a dû y deviner les êtres imaginaires ou réels qui occupaient son esprit »<sup>4</sup>. On reconnaît ici l'esthétique symboliste qui consiste à projeter sur le paysage sa propre âme. Proust décrit les nuages au moment crépusculaire : « Le soir, quand le soleil vient de disparaître à l'horizon, que ces reflets pourprés en formes bizarres sont amoncelés au couchant »<sup>5</sup>. À cette heure, l'imagination du narrateur est à son comble :

[...] l'homme religieusement ému par le calme majestueux et solennel de cette heure poétique, aime à contempler le ciel ; il peut y découvrir alors dans les nuées des géants et des tours et toutes les fantaisies de son imagination exaltée. Ces belles couleurs de pourpre et d'or donneront à son rêve un éclat magnifique et grandiose

---

<sup>1</sup> Marie Miguet-Ollagnier, « Christophe Colomb, héros mythique d'un apprenti écrivain », *Études françaises*, t. 28, n° 2-3, automne 1992-hiver 1993, p. 184. Sur les cours de Georges Colomb, voir aussi : André Ferré, « Georges Colomb, dit Christophe et Marcel Proust », *L'Éducation nationale*, 13<sup>e</sup> année, n° 3, 17 janvier 1957, p. 19.

<sup>2</sup> André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, p. 127 (EA, 327).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 127-128 (EA, 327).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 138 (EA, 327).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 139 (EA, 327-328).

plutôt que charmant et gracieux : et pourtant dans les vapeurs légères et roses qui voltigent çà et là dans le ciel, on peut saisir les contours poétiques d'un chœur dansant de jeunes filles [*Nous soulignons.*]<sup>1</sup>.

L'« imagination exaltée » est avivée par « un éclat magnifique et grandiose » des nuages. Contemplant le paysage, le narrateur s'absorbe dans son for intérieur, dans « le pays des rêves éclatants »<sup>2</sup>, et recherche ainsi la lumière vive tant en lui-même que dans le ciel. Puis, il théorise la relation de l'homme à la nature. Les « méditations philosophiques »<sup>3</sup> se déroulent comme suit :

[...] l'homme a dans son cœur comme un fil secret et étroit qui le relie si bien à toutes les parties de la nature que quand il en voit quelque'une il se sent en proie à une émotion qui varie à l'infini mais qui existe presque toujours. Il aime à confier ses peines de cœur au ruisseau qui murmure, à l'arbre près duquel il a coutume de s'asseoir. Que de fois, délicieusement ému, j'ai raconté mes peines aux feuilles et aux oiseaux, croyant ouvrir mon cœur à des êtres vivants qui me comprenaient, mais en même temps à des êtres supérieurs et divins qui me fournissaient de poétiques consolations [*Nous soulignons.*]<sup>4</sup>.

Proust souligne le contraste entre l'imagination des « pays des rêves » et les « méditations philosophiques ». À travers les méditations, il découvre un nouvel aspect dans le paysage qu'offrent les nuages du soir. On peut rechercher la consolation, affirme le narrateur, auprès des nuages comme auprès des « feuilles » et des « oiseaux ». Les nuages sont des « êtres supérieurs et divins qui [lui] fournissaient de poétiques consolations ». Le narrateur considère les nuages comme autant de confidentes : « O beaux nuages, combien vous avez entendu d'aveux que vous n'avez pas répétés, [...] »<sup>5</sup>. Plusieurs lignes plus loin : « Ô beaux nuages, merci de toutes les consolations que vous avez données aux malheureux »<sup>6</sup>. La reprise de l'apostrophe aux nuages les personnifie comme les témoins des tristesses et des désespoirs des hommes. Un miroir dans lequel se projette l'état d'âme du sujet, telle est la fonction

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 139 (EA, 328). André Ferré y remarque le ressouvenir de la lecture de « L'Enfant » dans *Les Orientales* de Victor Hugo (v. 4-6) : « Chio, qui dans les flots reflétait ses grands bois, / Ses cotreaux, ses palais, et le soir quelquefois / Un chœur dansant de jeunes filles ». Voir aussi Juliette Hasine, *Essai sur Proust et Baudelaire*, Nizet, 1979, p. 20-22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 140 (EA, 328).

<sup>3</sup> *Id.* (EA, 328).

<sup>4</sup> *Id.* (EA, 328-329).

<sup>5</sup> *Id.* (EA, 329).

<sup>6</sup> *Id.* (EA, 329).

principale du paysage dans les années de collège de Marcel Proust.

### **Paysage des années scolaires de rhétorique et philosophie.**

Durant l'année scolaire 1887-1888, Proust est en Rhétorique au Lycée Condorcet, et se trouvait parmi des camarades qui publient une petite revue écolière : *Le Lundi. Revue littéraire et artistique*. Dans les *Écrits de jeunesse 1887-1985*, Anne Borrel et Pierre-Edmond Robert présentent deux textes de Proust destinés à cette revue. Un de ces textes, sans signature, s'intitule « Causerie littéraire ». Proust y rend compte de l'article de Ferdinand Brunetière « Théophile Gautier », paru dans *La Revue des deux mondes* le 1<sup>er</sup> décembre 1887<sup>1</sup>. Nous y lisons :

En pleine décadence nous vivons, la France se fait byzantine – vous vous en alarmez ? Point – rien de plus charmant que la décadence : c'est l'idéal, le farniente d'idées, on crayonne appuyé sur un coude, du bout de son pinceau, on cherche des tournures [...]².

Proust semble alors avoir un faible pour la Décadence que favorise son professeur de rhétorique au Lycée Condorcet, Maxime Gaucher³. Un épisode le confirme, raconté dans une de ses lettres à son ami Robert Dreyfus : Proust, qui se reconnaît « décadent », pastiche l'écriture décadente dans ses devoirs. En deux mois, toute la classe de rhétorique imite son style décadentiste, d'où la colère du professeur Victor Cucheval, qui succède à Maxime Gaucher après la mort subite de ce dernier⁴.

Daniel Halévy fonde, dès la rentrée scolaire 1888-1889, deux revues littéraires successives. De *La Revue Verte*, qui a une vie très courte, nous ignorons le contenu. Mais *La Revue Lilas*, qui la remplace, dure quelques mois. Présentons un morceau destiné à cette revue et intitulé « 11 heures du soir. Octobre »⁵, où Proust déploie sa technique de description du paysage sym-

---

<sup>1</sup> Ferdinand Brunetière, « Théophile Gautier », *La Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> décembre 1897, p. 693-704.

<sup>2</sup> *EJ*, 106.

<sup>3</sup> Pour ce qui concerne l'influence de ce professeur de rhétorique au Lycée Condorcet, voir Pyra Wise, « Une source négligée de la boutade de Gautier sur Racine », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 2001, p. 9-21.

<sup>4</sup> *Corr.*, t. I, p. 105-108. Lettre à Robert Dreyfus datée du [28 ? août 1888].

<sup>5</sup> *EA*, 333.

bolique, dès l'âge de dix-sept ans. Il s'agit de « minces filets de lune entrés par l'imperceptible écartement des tentures rouges » [*Nous soulignons.*]<sup>1</sup>. « J'entrouvre, dit-il, la fenêtre pour revoir une dernière fois la douce face fauve, bien ronde, de la lune amie » [*Nous soulignons.*]<sup>2</sup>. Puis Proust décrit l'image visuelle et sonore aperçue de la fenêtre, qui sert de cadre au paysage :

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... [*Nous soulignons.*]<sup>3</sup>.

Chaque élément noté (« lune », « arbre », « lumière bleue ») vient contribuer dans l'espace au tableau nocturne. La vue nocturne du jardin se transfigure en « paysage polaire », en paysage séparé du monde ordinaire et aussi figé que le désert<sup>4</sup>.

Suivent des observations : « 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 »<sup>5</sup>. Selon J. Hassine, le paysage devient « un pur miroir ». Il va sans dire que le paysage n'existe que dans l'esprit du lycéen qui ose dire : « 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 »<sup>6</sup>. Cette déclaration est révélatrice du solipsisme de Proust sous le régime du Symbolisme qui met le moi au centre du monde. Elle coïncide avec l'idée vulgarisée par l'enseignement philosophique, influencée par le néo-kantisme, au lycée et à l'université à cette époque.

---

<sup>1</sup> EA, 334.

<sup>2</sup> Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust*, accompagnés des lettres inédites de Marcel Proust, Grasset, « Cahiers verts », 1926, *op. cit.*, p. 58 (EA, 334).

<sup>3</sup> Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. 58 (EA, 334).

<sup>4</sup> La lune représente « la sensibilité décadente ». Elle est d'ailleurs « un symbole d'un monde pétrifié » dans la littérature fin de siècle. Proust aurait été sous l'influence de Jules Verne en parlant du « paysage polaire ». Voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977, p. 63 et 274-275.

<sup>5</sup> Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. 58 (EA, 334).

<sup>6</sup> Robert Dreyfus, *op. cit.*, p. 58-59 (EA, 334).

## L'Enseignement d'Alphonse Darlu.

L'enseignement d'Alphonse Darlu (1849-1921), le professeur de philosophie au Lycée Condorcet, semble avoir sinon déterminé, au moins orienté la pensée philosophique de Proust. Et pour ce qui est de la notion de paysage, nous ne pouvons négliger l'influence de ce « grand philosophe dont la parole inspirée, plus sûre de durer qu'un écrit, a, en moi comme en tant d'autres, engendré la pensée »<sup>1</sup>. André Ferré récapitule cette pensée suscitée dans un élève en disant : « ce que nous appelons le monde est d'abord dans l'esprit, ne peut être appréhendé qu'avec l'esprit et en fonction de lui »<sup>2</sup>. André Ferré transcrit un texte de Marcel Proust pour le cours d'Alphonse Darlu, sous le titre : « La Spiritualité de l'âme ». Il s'agit d'une dissertation en trois parties sur la prédominance de l'âme par rapport à la matière et au corps. Apparaît de prime abord une hypothèse qui sera débattue plus loin : « Un cerveau n'est pour nous qu'un système de sensations du toucher et de la vue organisé par notre esprit et localisé par lui dans les formes de l'espace et du temps ». La doctrine soutenue recoupe le spiritualisme :

[...] les sensations sont des faits de conscience. Les lois qui les unissent sont les lois de l'esprit et quant à la forme de l'espace et du temps, c'est par elle-même un cadre vide, qui ne saurait répondre en rien à l'idée de substance, cadre qui détermine les données de la connaissance quand l'esprit vient le remplir, mais qui de soi ne peut rien produire, n'existant pas antérieurement et n'étant qu'un principe d'ordre et de relation [*Nous soulignons.*]<sup>3</sup>.

L'espace et le temps équivalent ici au paysage comme le montre la comparaison de leur « forme » à un « cadre », image prise à la peinture. Proust établit ainsi comment l'esprit peut percevoir les matières et constituer la réalité. Ainsi, la première partie de la dissertation témoigne d'une bonne affirmation de la philosophie kantienne comme le remarque Roland Sauvignet<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *PJ*, 8. Marcel Proust, « À mon ami Willie Heath » (avant-propos pour *Les Plaisirs et les jours*).

<sup>2</sup> André Ferré, *op. cit.*, p. 222.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>4</sup> Roland Sauvignet, « Proust, lecteur de Kant ou le problème de la connaissance dans *À la recherche du temps perdu* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, 1997, p. 127-136. Pour ce qui concerne la doctrine de Kant enseignée dans le cours d'Alphonse Darlu, voir : A. André-Brunet, « À propos d'un cahier de philosophie de Xavier Léon », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 31, 1981, p. 415-419. Pour ce qui est de la formation philosophique de Marcel Proust au lycée, notamment à travers la méthode d'Élie Rabier, voir également les études suivantes : Joyce N.

La deuxième partie développe comment le mécanisme de l'intuition saisit le monde. Cela peut s'appliquer ainsi à l'idée du paysage. On peut observer en effet que cette intuition est équivalent au regard porté sur la nature : « Ce que nous saisissons, c'est précisément ce qui se trouve sous la prise de notre connaissance, c'est-à-dire ce qui est dans le temps, ce qui est passager et particulier »<sup>1</sup>. Si « l'âme » est l'esprit qui regarde, le paysage résulte des « phénomènes unis par la pensée ». Puis est mise en lumière une théorie de la mémoire : « pour que la mémoire, pour que la conscience même attribuent à moi ce phénomène, il faut que la pensée connaisse l'unité et l'identité du moi »<sup>2</sup>. Le paysage peut être également soutenu par « l'unité et l'identité du moi » et par là transposé dans le domaine de la mémoire.

La troisième partie expose cette théorie de l'unité de moi. Nous y lisons : « [...] cette substance est simplement la pensée, l'esprit. Nous l'appelons bien le moi. Mais c'est dans notre individualité physique, le sujet de nos jugements universels ; c'est la pensée rationnelle et universelle »<sup>3</sup>. La conclusion, à propos de « l'existence d'une substance de l'esprit », revient à l'individualisme. D'abord cette doctrine en doute : « [Nos actes] sont une partie infime d'un acte immense dont toutes les autres parties déterminent celle-là. Chaque vie humaine est une vague dans la mer »<sup>4</sup>. Mais il renverse dynamiquement cette idée comme suit :

Que nous participions dans une certaine mesure à la raison universelle, cela est bien certain ; et c'est sur cette unité même que sont fondées et la possibilité de la science et aussi l'obligation de la charité. Mais cet universel, c'est individuellement que nous avons à le réaliser<sup>5</sup>.

Cette dialectique de l'individuel et de l'universel était bien la préoccupation du professeur Darlu. Il défendra l'individualisme dans *La Revue de métaphysique et de morale*, contre l'universalisme de Ferdinand Brunetière, quand ce dernier s'exposera dans « Après le pro-

---

Megay, « An unknown source of Proust's Psychology », *Modern Language Quarterly*, vol. 39, n° 1, mars 1978, p. 38-49 ; « Élie Rabier : source importante de la psychologie proustienne », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 30, 1980, p. 232-236 ; n° 31, 1981, p. 407-414

<sup>1</sup> André Ferré, *op. cit.*, p. 226.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 227-228.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 228.



cès », article qui paraîtra dans *La Revue des deux mondes* le 15 mars 1898<sup>1</sup>. Brunetière, en critiquant l'Intelligence, dénonce « l'Individualisme » qui est « la grande maladie du temps présent ». Darlu rétorque que l'individualisme n'est pas égoïsme mais velléité pour la « justice ».

Selon André Ferré, les idées développées dans cette dissertation se font l'écho de ce que professe Alphonse Darlu dans ses cours au Lycée Condorcet. Ce professeur, opposé au matérialisme positiviste tainien, ne supporte pas davantage le mysticisme en vogue à ce moment dans l'école symboliste<sup>2</sup>. Henri Bonnet souligne que Darlu valorise la morale laïque. Dans *Alphonse Darlu (1849-1921) : le maître de philosophie de Marcel Proust*, le critique récapitule le contenu de l'enseignement de Darlu : « affirmation de l'importance de la morale, discipline autonome, indépendante de la religion dont la source est elle-même originale ; affirmation de l'existence d'une vérité unique, transcendantale aux systèmes donc de métaphysique présente au cœur de toute pensée véritable et en particulier fondement de la pensée morale »<sup>3</sup>.

Il semble que l'enseignement philosophique de Darlu ait empêché Marcel Proust de demeurer dans l'atmosphère de la Décadence. Dans une lettre à Daniel Halévy, Proust envisage, en commentant son poème, de corriger la tendance décadente de son ami : « Tu n'exprimes jamais ta pensée dans sa sincérité, dans son intégrité. C'est la faute aux décadents. [...] Fais des discours latins pour dissocier ta pensée d'avec le style décadisant qui te colle. Lâche-le donc, comme tu sais le faire ». Dans une autre lettre concernant la correction de ce même poème de Daniel Halévy, Proust note :

Vous apprendrez que si votre esprit est original et puissant, vos œuvres ne le seront que si vous êtes d'une sincérité absolue et que le pastiche, le sacrifice à une forme qui vous plaît, le désir d'être original sont autant de formes un peu cachées mais d'autant plus dangereuses que l'insincérité, puis, mais c'est secondaire, que la simplicité a des élégances infinies, le naturel des charmes ineffables...<sup>4</sup>.

Ainsi Proust manifeste-t-il également contre le symbolisme en critiquant le désir d'être ori-

---

<sup>1</sup> Ferdinand Brunetière, « Après le procès », *La Revue des deux mondes*, 15 mars 1898, p. 445 ; Alphonse Darlu, « De M. Brunetière et de l'individualisme. À propos de l'article “ Après le procès ” », *Revue de métaphysique et de morale*, 6<sup>e</sup> année, p. 392.

<sup>2</sup> Henri Bonnet, *Alphonse Darlu (1849-1921) : maître de pensée de Marcel Proust*, Nizet, 1961, p. 40-41.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *EJ*, 159.

ginal par des recours à des formes cachées<sup>1</sup>.

Or, on ne pouvait guère distinguer les Décadents et les Symbolistes pour les contemporains. Quels sont alors les paysages ou les décors symbolistes ? Dans son *Le Symbolisme*, Jean-Nicolas Illouz relève les caractéristiques du paysage selon les Symbolistes. Tout d'abord, ils privilégient les motifs végétaux, fleurs artificielles ou fleurs de serre. Deuxièmement, ce sont les gemmes et les pierreries qui sont les motifs préférés. Troisièmement, le thème de l'eau est prédominant dans l'imagination symboliste. Tout ces caractères forment, selon Jean-Nicolas Illouz, le « paysage intérieur » et le « paysage d'âme », qui reviennent à rejeter le monde extérieur. Il se trouve donc que le paysage symboliste est la contrepartie du paysage romantique. Ce paysage comprend parfois comme motifs le « cygne », le « paon », le « lys », le « clair de lune »<sup>2</sup>. Nous allons voir comment ces motifs, chers pourtant à Proust, sont décrits dans les textes des années 1890-1894.

---

<sup>1</sup> Voir Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, Champion, 2008, p. 29-32. Pourtant, la critique remarque les aspects indéterminables du thème de la décadence chez Proust : « Qu[e Proust] se déclare “ décadent ” ou, au contraire, rejette une telle appellation, semble dépendre de facteurs aussi incertains que son état d'âme du jour, du temps qu'il fait et de la personne à qui il s'adresse » (*Ibid.*, p. 29).

<sup>2</sup> Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, chapitre « Paysages », p. 117-133.

## § 2. *Le Mensuel* (1890-1891).

C'est après le service militaire, qui a duré de novembre 1899 à novembre 1890, que se situent les vrais débuts littéraires de Marcel Proust. Dans la revue *Le Mensuel*, dirigée par Otto Bouwens Van der Boijin, il publie plusieurs articles sous divers pseudonymes. On sait bien qu'il s'agit là des premiers textes imprimés de Proust, redécouverts et présentés en 1991 par Marcel Troulay dans les *Écrits de jeunesse*. Puis en 1993, Thierry Laget publie une pièce (« Souvenirs »). En 1999, Jérôme Picon publie plusieurs chroniques de la main de Proust.

« Galerie Georges Petit » est signé « De Brabant ». L'auteur y commente les tableaux présentés dans la galerie lors de l'exposition qui se tient du 20 décembre 1890 au 28 janvier 1891. Après avoir parlé de tableaux de genre, Proust rend compte des paysages :

[...] Passons aux paysages.

Ceux de M. Montenard sont étincelants.

M. Dauphin aime aussi le Midi, qui le lui rend bien. Ses marines, où il est passé maître, sont très supérieures à ses paysages. *Lagarde*, soir, crépuscule, petites toiles grises pleines de la poésie à laquelle nous a initié Cazin, mais avec quelque chose de plus.

M. Billotte nous montre que les plus humbles choses ont leur intérêt, car il prend des coins bien ingrats de notre ville, les quartiers des carrières et des fortifications, les terrains vagues.

De même M. Barrau, – la Grande-Jatte, et Courvoie au soleil.

J'ai gardé pour la fin Forain, paysagiste. Oui, un vrai paysage avec des arbres, un ciel, de la verdure ; mais vous pensez bien que Forain ne pouvait nous montrer une prairie qu'émaillée de cocottes, et sa Course en province, malgré son titre et sa dimension, ne sort guère de son genre ordinaire<sup>1</sup>.

Proust s'en tient à l'énumération des éléments dans ces tableaux paysagistes. Mais cette chronique a ceci de remarquable qu'il prête attention aux « humbles choses » dans le tableau de Billotte comme plus tard dans les tableaux de Chardin.

Un article « Impressions des salons », qui figure dans le numéro de mai 1891 est signé « Fusain » et a été attribué à Proust par J.-Y. Tadié. Proust y parle d'un tableau de Puvis de

---

<sup>1</sup> « Galerie Georges Petit : exposition internationale de peinture », *Le Mensuel*, n° 3, décembre 1890 (repris dans : Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon, Flammarion, « FG », p. 41).

Chavannes : « on voudrait s'élever avec lui dans ce monde de rêve, de paix profonde, dans cette atmosphère voilée, mais naturellement pesante, où vivent des personnages d'une vie éthérée, mais non irréelle ; ce beau paysage, on croit le connaître [...] »<sup>1</sup>. L'auteur décrit ce paysage hautement symboliste d'un point de vue neutre, ce qui prouve son goût pour le symbolisme qu'il partage avec toute sa génération.

### « Choses normandes »

En automne 1891, Proust prend ses vacances en Normandie. Il est à Cabourg en septembre-octobre, puis à Trouville jusqu'à la fin d'octobre, dans la villa Les Frémonts, propriété des Baignères dont le fils Jacques était son camarade de Condorcet. Ce séjour fait naître deux pièces et un poème de vingt et un vers qui chantent le paysage du bocage normand.

Dans le dernier numéro du *Mensuel*, paru en octobre 1891, figure la signature « Marcel Proust » à la fin d'un article intitulé « Choses normandes »<sup>2</sup>. Cette pièce, à la façon des Romantiques, présente une vue de la mer qui reflète l'esprit humain<sup>3</sup> : « on peut contempler le calme de la mer dans le ciel redevenu pur, comme on contemple une âme dans un regard » (EA, 63). Fasciné par le climat de cette région, l'auteur manifeste l'envie de séjourner à la campagne « voisine de la mer », « au-dessus de Trouville » (EA, 63), c'est-à-dire aux Frémonts. Comme le remarque Jean-Yves Tadié, on peut reconnaître sa prédilection pour les « lieux élevés » d'où l'on domine la mer<sup>4</sup>. Proust est sensible à la juxtaposition des végétaux et de la mer : « Du milieu si paisible et doux de toutes ces choses végétales on peut regarder la paix des mers, ou la mer orageuse, et les vagues couronnées d'écume et de mouettes, qui s'élancent comme des lions, faisant onduler sous le vent leur crinière blanche » (EJ, 196). Ainsi les végétaux constituent-ils comme le cadre du paysage marin.

---

<sup>1</sup> « Impressions des Salons », *Le Mensuel*, n° 8, mai 1891. Signé : « Fusain ». Repris dans *Écrits sur l'Art*, p. 55. Selon Gérôme Picon, il s'agit de *L'Été, panneau décoratif, La Poterie, La Céramique*. Dans ce même article, Proust parle d'Émile Gallé : « Le verrier Gallé est peut-être notre poète le plus génial : une aile de hibou, des oiseaux dans la neige, des libellules aux couleurs sombres ou éclatantes, lui servent de thème et l'amènent à nous faire vibrer tout entier » (*Ibid.*, p. 58).

<sup>2</sup> *Le Mensuel*, n° 12, septembre 1891, p. 5-7 (EA, 63-65).

<sup>3</sup> Isabelle, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Peter Lang, (Publications universitaires européennes, 1998, p. 81.

<sup>4</sup> Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie*, Gallimard, 1996, p. 153.

Le soir, la démarcation entre la terre et la mer s'estompe et les deux éléments échangent leurs valeurs :

Le soir, si la lune brille, elle blanchit les vapeurs très épaisses qui montent des herbages, et par un gracieux enchantement le champ semble être un lac ou un pré couvert de neige. Ainsi cette campagne, la plus riche de France, qui, avec son abondance intarissable de fermes, de vaches, de crème, de pommiers à cidre, de gazons épais, n'invite qu'à manger et à dormir, se pare, la nuit venue, de quelque mystère et rivalise de mélancolie avec la grande plaine de la mer<sup>1</sup>.

La mer comparée à « la grande plaine » s'oppose au champ comparé à « un lac » ou à « un grand pré couvert de neige »<sup>2</sup>. Les paysages normands de ces années sont toujours d'automne, Proust évitant la haute saison, comme le remarque Akio Wada<sup>3</sup>. La « mer de septembre » (*EJ*, 195) est un topos privilégié par Proust, qui décrit la mer sous l'influence de Baudelaire. Il y a en effet la citation d'un vers baudelairien dans le « Chant d'automne » : « soleil rayonnant sur la mer » (*EJ*, 196), qui évoque pour Proust les charmes mélancoliques du soleil projetés le soir sur la mer automnale.

#### « Souvenir »

Il y a une autre pièce attribuée à Proust dans le même numéro du *Mensuel*. Elle est intitulée « Souvenir » et signée « Pierre de Touche ». Il s'agit d'une nouvelle dont l'action se situe également dans le cadre de la région côtière. Le narrateur, un homme, vient voir son ancienne amie, qui se nomme Odette, malade, soignée dans un salon « tendu de cretonne, à lambris de sapin, et prenant vue sur la mer ». Dans la parole du narrateur s'insèrent des allusions au paysage : « Je plonge mes regards, c'est Odette qui parle, dans cette mer bleue, dont la grandeur, en apparence infinie, a pour moi tant de charme. Les vagues, venant se briser, sont autant de pensées tristes qui me parcourent l'esprit, autant d'espérance dont il faut me départir »<sup>4</sup>. La mer est ici comme ailleurs le miroir de la pensée du narrateur. Plus

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Voir Akio Wada, « Proust et la Normandie baudelairienne », *Bulletin Marcel Proust*, n° 54, 2004, p. 115-125.

<sup>4</sup> « Le Souvenir », *Le Mensuel*, n° 12, octobre 1891, p. 5-6. Repris dans *Les Plaisirs et les jours* suivi de *L'Indifférent* et autres textes, édition établie et annotée par Thierry Laget, Gallimard, « Folio clas-

loin, c'est l'héroïne qui parle du souvenir de promenades dans le cadre du paysage de la grève : « Quand je vois la mer se retirer loin, bien loin, je pense souvent à nos promenades solitaires à marée basse. J'en garde un souvenir charmant qui pourrait suffire à me rendre heureuse, [...] »<sup>1</sup>. Ce paysage marin a pour rôle d'évoquer la charge émotionnelle du passé. À la fin, c'est le narrateur qui, ayant déjà pris congé d'Odette, exprime son sentiment mélancolique à travers le paysage : « Je descendis sur la plage ; elle était déserte. Je me promenai pensif, en songeant à Odette, le long de la mer qui se retirait indifférente et calme. Le soleil avait disparu derrière l'horizon ; mais il éclaboussait encore le ciel de ses rayons pourpres ». La disparition du soleil reflète l'état d'âme du héros qui revoit les images du passé heureux retenues dans sa mémoire.

### Poèmes en vers

Proust se rappelle en 1921 que c'est après avoir fait une visite au Louvre et avant les classes à Condorcet qu'il a composé les poèmes en vers, rassemblés sous le titre de « Portraits de peintre »<sup>2</sup>. Sans doute ont-ils été écrits en partie à cette époque. Mais le plus grand nombre date de son année de volontariat comme le rappelle Robert de Billy avec qui Proust est allé voir les toiles d'Albert Cuyp (1620-1691) et d'Anton Van Dyck (1599-1641)<sup>3</sup>. Il fait publier en 1891 les poèmes ekphrastiques, en empruntant leurs motifs aux « Phares » de Baudelaire, dans *Le Gaulois*, sous le titre « Portraits de peintres »<sup>4</sup>. « Albert Cuyp », poème en 12 vers, évoque *Paysage avec trois cavaliers (Promenade)* et *Départ pour la promenade* qui se trouve au Louvre. Proust tente de transporter dans ses mots les moments privilégiés figés représentés par les peintures hollandaises :

Cuyp, soleil déclinant dissous dans l'air limpide  
Qu'un vol de ramiers gris trouble comme de l'eau,  
Moiteur d'or, nimbe au front d'un bœuf ou d'un bouleau ;

---

sique », 1993, p. 245-246.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. XX, p. 292. Lettre à Jean-Louis Vaudoier datée du [mardi soir 24 mai 1921].

<sup>3</sup> Robert de Billy, *Marcel Proust : lettres et conversations*, Portiques, 1930, p. 29-30.

<sup>4</sup> « Portraits de peintres : Albert Cuyp ; Paulus Potter, Anton Van Dyck ; Antoine Watteau », *Le Gaulois*, Paris, 21 juin 1895, p. 2. Ces vers sont repris dans *Les Plaisirs et les jours* en 1896 avec la partition réalisée par Reynaldo Hahn.

Encens bleu des beaux jours fumant sur le coteau ;  
Ou marais de clarté stagnant dans le ciel vide<sup>1</sup>.

Proust évoque le coucher du soleil selon Cuyp avec l'air rayonnant sur les éléments de la nature. Puis les personnages contemplant ce paysage :

Des cavaliers sont prêts, plume rose au chapeau,  
Paume au côté ; l'air vif qui fait rose leur peau,  
Enfle légèrement leurs fines boucles blondes,  
Et, teintés par les champs ardents, les fraîches ondes,  
Sans troubler par leur trot les bœufs dont le troupeau  
Rêve dans un brouillard d'or pâle et de repos,  
Ils partent respirer ces minutes profondes<sup>2</sup>.

Les reflets du soleil sur les cavaliers prêts à partir pour une promenade alimentent « ces minutes profondes ». Comme le remarque Leo H. Hoek, le temps vécu par les cavaliers et par Proust qui contemple le tableau est spatialisé par « la collocation d'un terme temporel avec le terme spatial : “ les minutes profondes ” »<sup>3</sup>.

C'est un paysage champêtre mélancolique et triste qui est mis en scène dans « Paulus Potter », poème qui transpose *Deux chevaux de trait devant une chaumière* qui est au Louvre :

Sombre chagrin des ciels uniformément gris,  
Plus tristes d'être bleus aux rares éclaircies,  
Et qui laissent alors sur les plaines transies  
Filtrer les tièdes pleurs d'un soleil incompris ;  
Potter, mélancolique humeur des plaines sombres  
Qui s'étendent sans fin, sans joie et sans couleur,  
Les arbres, le hameau ne répandent pas d'ombre,  
Les maigres jardinets ne portent pas de fleurs<sup>4</sup>.

Les éléments du paysage se caractérisent ici par leur aspect sombre qui exprime l'absence d'harmonie réciproque entre eux. Dans ce poème, Proust introduit « un laboureur » et « une jument » comme « les cavaliers » dans « Cuyp » :

---

<sup>1</sup> *PJ*, 80.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Leo H. Hoek, « Les “ Minutes profondes ” de Marcel Proust », *Proust contemporain*, études réunies par Sophie Bertho, (CRIN, Rodopi, n° 28), 1994, p. 107. Pour ces poèmes en vers, voir aussi : J. Theodore Johnson jr., « Proust's Early “ Portraits de peintres ” », *Comparative Literature Studies*, vol. 4, n° 4, 1967, p. 397-408.

<sup>4</sup> *PJ*, 80-81.

Un laboureur tirant des seaux rentre, et, chétive,  
Sa jument résignée, inquiète et rêvant,  
Anxieuse, dressant sa cervelle pensive,  
Hume d'un souffle court le souffle fort du vent<sup>1</sup>.

Leo L. Hoek observe que ce « souffle fort du vent » rappelle « l'air vif » dans le « Cuyyp » et constitue l'équivalent des « minutes profondes »<sup>2</sup>. Le geste de la jument nous parle ainsi de la dynamique profonde qui sous-tend le paysage. Dans le poème suivant, Proust attribue le rôle de contemplateur à un oiseau et décrit un paysage réel, souvenir de son séjour en Normandie auprès du propriétaire de Baignères à l'automne 1891 :

Sur ce coteau normand établis ta retraite  
Guerrier fou ou bien toi pauvre amoureux vieilli  
Parmi les calmes pins viens te fixer au faîte  
D'où tu verras la mer sombre et le ciel pâli.  
Le vent de mer s'y mêle à l'odeur des feuillées  
Et du lait. Tu verras entre deux fins rameaux  
Une barque qui boite et par les soirs si beaux  
Tu rêveras longtemps des voiles en allées  
À l'invisible au loin des lamentables eaux  
Et des retours déçus aux ports mélancoliques,  
Du retour des vaisseaux dans les soirs magnifiques,  
Luxe et misère et ce sanglot : [...].  
Mais la mer ne tait pas sa plainte en harmonie  
Avec la tienne  
Et de cette harmonie naîtra le calme.  
Au milieu des rameaux frais et comme des palmes  
Au port mélancolique assemble tes espoirs<sup>3</sup>.

Dans ce poème rarement commenté, Proust apostrophe l'oiseau qui possède un grand champ visuel sur la nature. Les vues sur la mer et la terre se rencontrent (« Le vent de mer s'y mêle à l'odeur des feuillées / Et du lait ») en une atmosphère baudelairienne suggérées par des termes comme « mélancolique », « gloire » et « harmonie ». Proust décrit le même paysage de diverses façons depuis l'âge de vingt ans. Chaque fois qu'il tente de s'inspirer de la mer, il unifie les éléments marins et terrestres dans le même cadre.

---

<sup>1</sup> *PJ*, 81.

<sup>2</sup> Leo L. Hoek, article cité, p. 108.

<sup>3</sup> *Poèmes*, présentés et annotés par Claude Francis et Fernande Gontier, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust 10 (nouvelle série) », 1982, p. 25. Selon l'éditeur, au verso de la page est écrit « Les Frémonts, Trouville, Calvados ».



### § 3. *Le Banquet* (1892).

Proust a participé à la revue *Le Banquet* avec ses camarades du lycée Condorcet. Il était un des plus enthousiastes. Dans cette revue qui prône l'éclectisme et rejette symbolisme et tolstoïsme<sup>1</sup>, Proust consacre plusieurs lignes à la représentation du paysage. Des huit numéros parus entre mars 1892 et mars 1893, six portent sa signature<sup>2</sup>. Le jeune collaborateur y publie des comptes rendus et plusieurs poèmes en prose dont il intitule chacun : « étude ». Il adopte divers sujets comme la mondanité, le snobisme, l'amour et l'art. Quel que soit le sujet, il n'hésite pas à insérer dans le texte de petits morceaux de paysage<sup>3</sup>. Pierre Daum met en lumière l'importance de la nature dans ces écrits en précisant qu'elle est présente dans la moitié des textes, soit comme sujet principal, soit comme élément secondaire<sup>4</sup>.

Dans « Étude I. Les Maîtresses de Fabrice », portrait publié dans le numéro d'avril 1892, il est fait allusion à la mer, ne serait-ce que de façon modeste : « À travers la métamorphose qui enchaîne aujourd'hui quelque désir ailé à cette forme de femme, je reconnais la petite tête royale du paon, derrière qui ne ruisselle plus le flot bleu de mer, vert de mer, ou l'écume de son plumage mythologique »<sup>5</sup>. Le narrateur décrit un paysage en affirmant qu'il ne le voit plus. Représenter une chose invisible est un des caractères des paysages proustiens. Dans « Études II. Cydalise », publié dans le même numéro que la pièce précédente, nous remarquons une courte évocation du paysage matinal : « dans les yeux que je vis alors semblait avoir passé la fraîche pureté des matins, des eaux courantes aux premiers beaux jours »<sup>6</sup>. Dans le même texte, plus loin, le narrateur aperçoit des tableaux représentant Venise et imagine le paysage de cette ville italienne : « la fraîche volupté des tables de Venise

---

<sup>1</sup> « Au lecteur », *Le Banquet*, n° 1, mars 1892, p. 5. Voir aussi Robert Dreyfus, *Souvenirs sur Marcel Proust*, Grasset, 1926, p. 108. « *Le Banquet*, fondé en réaction contre le symbolisme, [...] ».

<sup>2</sup> Pour ce qui est de la présentation et les informations générales de cette revue, voir : Jacques Deguy, « Étude de la revue *Le Banquet* (1892-1893) », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 4, automne 1976, p. 29-43.

<sup>3</sup> Germaine Brée, « Une étude du style de Proust dans *Les Plaisirs et les jours* », *The French Review*, vol. 15, n° 5, mars 1942, p. 401-409.

<sup>4</sup> Pierre Daum, « *Les Plaisirs et les jours* » de Marcel Proust : étude d'un recueil, Nizet, 1993, p. 108.

<sup>5</sup> « Études I. Les Maîtresses de Fabrice », *Le Banquet*, n° 2, avril 1892, p. 41 (PJ, 43).

<sup>6</sup> « Études. Cydalise », *Le Banquet*, n° 2, avril 1892, p. 42-43 (PJ, 41).

dont un peu des dernières violettes et des dernières roses semble flotter encore dans le courant limpide du verre écumeux et troublé »<sup>1</sup>. Il ne s'agit ici que d'un cliché pour raffiner le décor aristocratique, mais Proust à vingt et un ans a déjà le regard créateur des images paysagères à travers les personnes. De plus, dans « Portrait de Madame \*\*\* », publié dans le numéro 6 du *Banquet*, en novembre 1892, l'apparence d'une jeune fille, Nicole, unit « à des grâces italiennes les mystères des femmes du Nord »<sup>2</sup>. On peut y observer la première allusion à la rêverie de Proust autour d'une femme<sup>3</sup>. L'année suivante verra ce lien de l'être au pays synthétisée par l'idée d' « arbres généalogiques que vous cultivez avec tant de soin, dont vous cueillez chaque année les fruits avec tant de joie, plongeant leurs racines dans la plus antique terre française »<sup>4</sup>. Voici comment il sait déjà représenter le paysage en le reportant à un pays à travers une idéalisation des images du personnage.

À la même époque, Proust développe une idée du paysage dans son compte rendu de « Chose d'Orient : à propos du *Voyage en Turquie d'Asie*, par M. le comte de Cholet ». Il y parle de la « vie voluptueuse de l'imagination artistique qui s'attache aux paysages les plus divers et les recrée »<sup>5</sup>. Selon Jean-Yves Tadié, Proust y expose l'effort exigé pour réaliser le voyage. Il est conscient que la connaissance des églises, des tableaux, des villes est nécessitée par la recréation artistique des paysages<sup>6</sup>.

Parlant de *Tel qu'en songe* d'Henri de Régner dans le numéro 6 du *Banquet* publié en décembre 1892, Proust interprète un paysage du poète symboliste : « [...] cette fois, rien de matériel où se raccrocher, rien qu'un infini bruissant et bleuâtre reflétant l'éternité du ciel, vierge comme la mer, sans un vestige humain, sans un débris terrestre. Mais aussi, ceux qui aiment la poésie y pourront rêver sans fin comme s'ils voguaient sur la mer et sur les vers

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 42 (PJ, 42).

<sup>2</sup> « Études II. Portrait de Madame \*\*\* », *Le Banquet*, Paris, n° 6, novembre 1892, p. 191. Cette pièce ne sera pas reprise dans *Les Plaisirs et les jours* dans l'édition 1896 (PJ, 167 [appendice dans l'édition d'Yves Sandre]).

<sup>3</sup> Anne Henry note que cet « accord du pays et de la femme » est démontré par Barrès dans *Le Jardin de Bérénice*. L'héroïne y est enracinée dans le jardin. A. Henry, *op. cit.*, p. 19.

<sup>4</sup> « Étude VI », *La Revue blanche*, n° 26, décembre 1893, p. 392-393 (PJ, 45).

<sup>5</sup> « Choses d'Orient : à propos du Voyage en Turquie d'Asie, par M. le comte de Cholet », *Littérature et critique*, n° 3, 25 mai 1892, p. 101-105 (EA, 351).

<sup>6</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust, biographie, op. cit.*, Gallimard, 1996, p. 172.

de Baudelaire, de Lamartine ou de Vigny » (EA, 354)<sup>1</sup>. Proust avoue ici son goût pour le paysage du songe, l'atmosphère irréelle du rêve, à travers les vers typiquement symbolistes de Régnier. Cette inclination pour les songes prouve le goût indéniable de Proust pour le paysage symboliste de la fin du siècle.

### Séjour en Normandie en 1892 et « La Mer »

C'est surtout le séjour automnal en Normandie, aux Frémonts, chez les Finaly (de la mi-août au début septembre 1892)<sup>2</sup> qui a inspiré Proust pour la description du paysage en 1892. Fernand Gregh, un des compagnons de vacances de cette année, témoigne de leur séjour en Normandie dans une de ses autobiographies. Il rappelle combien Proust a pu approcher directement « la campagne du haut de Trouville »<sup>3</sup>.

La valeur romantique de la nature, à l'opposée de la facticité chère aux Symbolistes, apparaît nettement dans le louange de la mer que développe le poème en prose intitulé « La Mer », rédigé les premiers jours de septembre pour *Le Banquet*<sup>4</sup>. Citons un passage du début de cette pièce :

La mer fascinera toujours ceux chez qui le dégoût de la vie et l'attrait du mystère ont devancé les premiers chagrins, comme un pressentiment de l'insuffisance de la réalité à les satisfaire. Ceux-là qui ont besoin de repos avant d'avoir éprouvé encore aucune fatigue, la mer les consolera, les exaltera vaguement [*Nous soulignons.*] (PJ, 142)<sup>5</sup>.

Isabelle Zuber prête attention aux nombreuses utilisations des pronoms dans cette pièce. « Ceux » ou « ceux-là » désignent les hommes pris par la « fatigue », la lassitude, le « dégoût

---

<sup>1</sup> « Varia : *Tel qu'en songe* par Henri de Régnier », *Le Banquet*, n° 6, novembre 1892, p. 171-172.

<sup>2</sup> Voir *Corr.*, t. I, p. 178. Proust annonce son départ pour Trouville le dimanche 14 août 1892.

<sup>3</sup> Fernand Gregh, *L'Âge d'or : souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Bernard Grasset, 1947, p. 165-167. Voir aussi Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 180-181. Le biographe note qu'Henri de Régnier, dont Proust rend compte de *Tel qu'en songe* passait aussi ses vacances au même moment à Trouville. Proust se souviendra de ses séjours (1891-1894) et de ses promenades sur la côte normande, dans une série de lettres destinées à Louisa de Mornand en 1905. *Corr.*, t. V, p. 165 et 299-300 (Lettres à Louisa de Mornand datée de [Le dimanche matin 21 mai 1905] et du vendredi [14 juillet 1905]).

<sup>4</sup> Germaine Brée remarque que les « études » reprises dans « Regrets, rêveries couleur du temps » cherchent à donner l'impression d'un « paysage d'âme ». Germaine Brée, article cité, p. 405.

<sup>5</sup> « Études I. La Mer », *Le Banquet*, Paris, n° 6, novembre 1892, p. 170-171.

de la vie », la « défaillance » et la « tristesse ». Par contre la mer, « elle », est une réalité qui offre enchantement et « mystère ». Le narrateur est inspiré par ces caractères de la mer que Proust ne cessera de reprendre comme décor marin jusqu'à *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*<sup>1</sup> et que Jean-Yves Tadié résume ainsi : « La pureté, la virginité, l'origine du monde, le mystère définissant l'eau maternelle »<sup>2</sup>. Chez Proust comme chez Baudelaire, la mer console<sup>3</sup> et même exalte. Dans ce texte, l'auteur souligne le contraste entre la mer et la terre non pas en juxtaposant des tableaux, mais en signalant leur effet sur l'esprit humain :

[...] [la mer] ne porte pas comme la terre les traces des travaux des hommes et de la vie humaine. Rien n'y demeure, rien n'y passe qu'en fuyant, et des barques qui la traversent, combien le sillage est vite évanoui ! De là cette grande pureté de la mer que n'ont pas les choses terrestres [*Nous soulignons.*] (*PJ*, 143).

Ainsi comme dans « Choses normandes », la terre est marquée par l'artifice des activités humaines. En revanche, la mer est le lieu de la nature intacte primordiale. Tout comme le sillage fugitif des barques, l'activité humaine ne faille aucune trace sur la mer. C'est ainsi que « tout vestige s'efface, et la mer est redevenue calme comme aux premiers jours du monde » (*PJ*, 143). Puis le narrateur met en valeur le mystère de la nature :

Celui qui est las des chemins de la terre ou qui devine, avant de les avoir tentés, combien ils sont âpres et vulgaires, sera séduit par les pâles routes de la mer, plus dangereuses et plus douces, incertaines et désertes. Tout y est plus mystérieux, jusqu'à ces grandes ombres qui flottent parfois paisiblement sur les champs nus de la mer, sans maisons et sans ombrages, et qu'y étendent les nuages, ces hameaux célestes, ces vagues ramures (*PJ*, 143).

Les épithètes comme « dangereuses », « douces », « incertaines », « désertes » qui désignent la mer se concertent pour donner libre cours au « mystérieux » de la mer. Il est indéniable que cette pièce est d'inspiration romantique et baudelairienne pour ce qui concerne le « culte de la mer », le « mystère de la mer »<sup>4</sup>. De même, dans « Voiles au port », pièce non-publiée en

---

<sup>1</sup> Isabelle Zuber, *op. cit.*, p. 106.

<sup>2</sup> Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 168.

<sup>3</sup> Baudelaire écrit : « La mer, la vaste mer, console nos labeurs ! » (les vers 6 et 10 de « Mœsta et errabunda », *Les Fleurs du Mal*). Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 63.

<sup>4</sup> Isabelle Zuber résume les textes concernant la mer de ces années 1891-1892 en affirmant qu'ils ne sont que pastiche des romantiques et des décadents et que Proust prendra ensuite ses distances. D'après elle, ces pièces ne sont pas encore de véritables marines, mais « des termes psychologiques décrivant un état intérieur » ou « des clichés » (Isabelle Zuber, *op. cit.*, p. 109-110).

revue et destinée à « Regrets, rêveries couleur du temps », Proust rêve de leur destin marin devant les navires qui se reposent au port :

Si récemment retirés de la vie terrible et belle dans laquelle ils allaient se retremper demain, leurs voiles étaient molles encore du vent qui les avait gonflées, leur beau-près s'inclinait obliquement sur l'eau comme hier encore leur démarche, et, de la proue à la poupe, la courbure de leur coque semblait garder la grâce mystérieuse et flexible de leur sillage (*PJ*, 145).

Ce passage évocateur de l'étendue marine rappelle « Le Port » de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* : « Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté »<sup>1</sup>. Mais dans « La Mer », Proust paraphrase « Le Port » de Baudelaire en mettant l'accent non seulement sur ce que la nature a de tout à fait contraire aux êtres humains<sup>2</sup>, mais aussi sur son rythme harmonieux et berceur :

[...] [la mer] réjouit notre âme, parce qu'elle est, comme elle, aspiration infinie et impuissante, élan sans cesse brisé de chutes, plainte éternelle et douce. Elle nous enchante ainsi comme la musique, [...] qui imite les mouvements de notre âme. Notre cœur en s'élançant avec leurs vagues, en retombant avec elles, oublie ainsi ses propres défaillances, et se console dans une harmonie intime entre sa tristesse et celle de la mer, qui confond sa destinée et celle des choses (*PJ*, 143-144).

La mer reflète alors l'état d'un esprit qui aime se soumettre aux mouvements de ses vagues. La tonalité de ce poème est éminemment symboliste et baudelairienne : la mer apparaît comme pur miroir de l'esprit humain.

### « Violante ou la mondanité »

Proust publie un « conte » intitulé « Violante ou la mondanité » dans *Le Banquet* de janvier 1893<sup>3</sup>. Cette pièce a été rédigée en août 1892 à Trouville. Le récit est localisé dans un château appelé « Styrie » au bord de la mer, dans un lieu élevé. L'auteur fait allusion à ce

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « XLI Le Port », *Spleen de Paris*, *Œuvre complètes I*, p. 344.

<sup>2</sup> « Un port est séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser » (*Id.*).

<sup>3</sup> « Violante ou la mondanité : conte », *Le Banquet*, n° 7, février 1893, p. 201-208. Repris dans *Les Plaisirs et les jours* sous le titre « Violante ou la mondanité ».

cadre fictif dans les phrases suivantes : « [Violante] promenait [ses rêves] dans les allées du parc, par la campagne, les accoudait à la terrasse qui, fermant le domaine de Styrie, regarde la mer » (*PJ*, 30) ; « Puis, comme le soleil s'était couché et qu'ils [*i. e.* Violante et son ami Honoré] avaient marché longtemps, ils s'assirent sur un banc, sans doute pour regarder les reflets dont le ciel rose adoucissait la mer » (*PJ*, 30) ; « [...] Quand le soleil s'était couché dans la mer, assise sur le banc où il l'avait, il y a un an, conduite, elle s'efforçait à se rappeler les lèvres tendues d'Honoré, [...] » (*PJ*, 31). Les descriptions de la mer sont ainsi enchâssées dans les actions des personnages. Pourtant, dans la citation suivante, l'héroïne essaie de lire son sentiment sur la mer, après qu'elle a reçu une lettre d'Honoré qui part en mer pour quatre ans :

[...] contemplant cette terrasse où il ne viendrait plus, où personne ne pourrait combler son désir, cette mer aussi qui l'enlevait à elle et lui donnait en échange, dans l'imagination de la jeune fille, un peu de son grand charme mystérieux et triste, charme des choses qui ne sont pas à nous, qui reflètent trop de cieux et baignent trop de rivages, Violante fondit en larmes [*Nous soulignons.*] (*PJ*, 32).

Déçue d'apprendre qu'Honoré ne reviendra plus, l'héroïne ne fait que projeter son émotion sur la mer, ici sa confidente par « son charme mystérieux et tristes ». Est ainsi mise en lumière l'évolution du sentiment de l'héroïne.

Or, comme le titre le signale, « Violante ou la mondanité » raconte comment la sensibilité aux charmes de la nature peut être supplantée par les émotions de l'amour quand il se confond avec l'amour de la mondanité, ce qu'explique la conclusion de cette nouvelle :

[Violante] en était arrivée à ne plus goûter la nature qu'avec des sens pervertis, et le charme des saisons n'existe plus pour elle que pour parfumer ses élégances et leur donner leur tonalité. Les charmes de l'hiver devinrent le plaisir d'être frileuse, et la gaieté de la chasse ferma son cœur aux tristesses de l'automne (*PJ*, 37).

Ainsi, quand il décrit un paysage, une atmosphère de rêve, une nature artificielle et pervertie, Proust est-il sans nul doute enclin au Symbolisme. Les écrits de 1892 sont marqués par un épanchement sensible quelque peu naïf par les clichés du temps, par l'atmosphère littéraire encore dominante de l'école symboliste<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Anne Henry paraphrase la description du paysage (1892-1894) comme suit : « Les belles pécheresses des *Plaisirs et les jours* sont drapées dans ces voiles très couturées assorties de jolies fleurs à longues tiges, roses trémières ou pavots, concessions au style floral de l'époque, tandis que la technique des nabis qui cultivent la désinvolture vis-à-vis de la vraisemblance au profit d'une harmonie

#### § 4. *La Revue blanche* (1893)

L'année 1893 est marquée par la disparition du *Banquet* après le numéro 8. Les collaborateurs se joignent à ceux de *La Revue blanche*. Les écrits de Proust sont donc destinés dès lors à cette revue fondée par les Natanson et dirigée alors par Félix Fénéon. Proust a effectué à cette époque deux voyages en Suisse et en Normandie qui ont nettement fait évoluer sa conception du paysage. Il est clair qu'il décrit soigneusement ses impressions face aux paysages, grâce à la longue durée de la villégiature. Cependant, parfois le paysage ne reflète que ce qui préoccupe son âme et accompagne une dimension imaginaire. Persistent ainsi l'influence décadente et symboliste. L'écho des poèmes de Baudelaire et de la musique de Wagner y est surtout sensible. Le décor fantastique et l'ambiance de rêve s'imposent comme dans les textes des années précédentes. Luzius Keller note qu'« à partir de 1893, dans ses contributions à *La Revue blanche*, la description de paysage gagne en importance »<sup>1</sup>. Lisons maintenant quelques paysages de cette époque.

Une pièce « Marine » est probablement composée en 1893, selon Anne Henry<sup>2</sup>. Y apparaît une structure temporelle plus complexe que dans les marines antérieures : « Choses normandes » (1891) et « La Mer » (1892). Dans cette pièce, il ne s'agit pas de ce qui s'étend devant les yeux, mais d'un paysage surgi de la mémoire du narrateur :

Les paroles dont j'ai perdu le sens, peut-être faudrait-il, me les faire redire, d'abord par toutes ces choses qui ont depuis si longtemps un chemin conduisant en moi, depuis bien des années délaissé, mais qu'on peut reprendre et qui, j'en ai la foi, n'est pas à jamais fermé. Il faudrait revenir en Normandie, ne pas s'efforcer, aller simplement près de la mer (*PJ*, 144).

Le narrateur qui a visité cette région autrefois pense à y revenir pour revoir la mer<sup>3</sup>. Il ima-

---

d'ensemble déréalisante, imprègne toutes ses descriptions de paysage » (Anne Henry, *op. cit.*, p. 24).

<sup>1</sup> Luzius Keller, *Marcel Proust sur les Alpes* [1998], traduit de l'allemand par Jean Kaempfer, Zoé, 2003, p. 111.

<sup>2</sup> Anne Henry date ce poème qui sera repris dans « Regrets, rêverie couleur du temps » de 1893 d'après l'écriture et le papier utilisé pour le manuscrit. Anne Henry, « *Les Plaisirs et les jours* : chronologie et métépsychose », *Études proustiennes I*, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n° 6 (nouvelle série), 1973, p. 74. Anne Henry prête à ce texte, en le considérant comme « une confession », le même thème qu'à « Violante » : « la vraie vie se trouve au contact de la nature et non, probablement, dans la sophistication de la vie mondaine » (*id.*).

<sup>3</sup> Anne Henry interprète cet état d'esprit : « aborder la nature avec un cœur simple, dépouillé du

gine : « [...] je prendrais les chemins boisés d'où on l'aperçoit de temps en temps et où la brise mêle l'odeur du sel, des feuilles humides et du lait » (*PJ*, 144). Ces choses elles-mêmes sont pourvues d'une puissance évocatrice : « Je ne demanderais rien à toutes ces choses natales. Elles sont généreuses à l'enfant qu'elles virent naître, d'elles-mêmes lui rapprendraient les choses oubliées » (*PJ*, 144).

Sur le registre olfactif et auditif, la mer existe bien chez le narrateur quoiqu'elle ne soit pas réelle à ses yeux, ce qu'attestent les verbes au mode conditionnel : « Tout et son parfum d'abord m'annonceraient la mer, mais je ne l'aurais pas encore vue. Je l'entendrais faiblement » (*PJ*, 144). Le narrateur rêve de suivre le « chemin d'aubépine » (*PJ*, 144) et découvre tout à coup la mer à travers une trouée de la haie : « par une brusque déchirure de la haie, [il rêve] d'apercevoir tout à coup l'invisible et présente amie, la folle qui se plaint toujours, la vieille reine mélancolique, la mer » (*PJ*, 144). Voilà la mer personnifiée et dotée d'un caractère mélancolique. Pourtant, privé de cette mer, le narrateur imagine encore :

Tout à coup, je la [i. e. la mer] verrais ; ce serait par un de ces jours de somnolence sous le soleil éclatant où elle réfléchit le ciel bleu comme elle, seulement plus pâle. Des voiles blanches comme des papillons seraient posées sur l'eau immobile, sans plus vouloir bouger, comme pâmées de chaleur. Ou bien la mer serait au contraire agitée, jaune sous le soleil comme un grand champ de boue, avec des soulèvements, qui de si loin paraîtraient fixés, couronnés d'une neige éblouissante (*PJ*, 144).

La vue réelle de la mer est annoncée mais elle sera « suspendue » ; on ne verra jamais la mer en vrai. Tous ces phénomènes se déroulent sur un mode imaginaire, d'où les conditionnels. La mer est vue ici d'une position lointaine et élevée et a l'air d'être figée. Ces éléments qui seront pour la suite déterminants, ainsi que les sillages, font penser à ce qu'on trouve dans les tableaux, comme le remarque Isabelle Zuber. La critique signale que « Marine » est un poème en prose plus pictural que les « études » publiées dans *Le Banquet* et *La Revue blanche*, simples pastiches des styles romantique et décadent. Le « mystère de la mer », sa « fonction consolatrice » ne sont pas importantes dans « Marine »<sup>1</sup>. Seule l'agilité des vagues retient l'imagination du narrateur. L'effet du soleil sur la mer vue de haut sera repris dans les écrits postérieurs.

Comme dans « Marine », une mer virtuelle apparaît dans « Versailles », composé en 1893

---

péché de snobisme » (Anne Henry, *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*, *op. cit.*, p. 74).

<sup>1</sup> Isabelle Zuber, *op. cit.*, p. 108-110.



et publié dans le recueil de 1896. Dans ce texte, le narrateur signale l'affinité entre les végétaux et les eaux<sup>1</sup>. Il est en train de décrire les pièces d'eau de Versailles quand surgit en lui l'idée de faire allusion au paysage maritime de Normandie :

Sur l'eau, le vent froissait les pétales d'une rose gelottante. Dans ce grand effeuillement de Trianon, seule la voûte légère d'un petit pont de géranium blanc soulevait au-dessus de l'eau glacée ses fleurs à peine inclinées par le vent. Certes, depuis que j'ai respiré le vent du large et le sel dans les chemins creux de Normandie, depuis que j'ai vu briller la mer à travers les branches de rhododendrons en fleurs, je sens tout ce que le voisinage des eaux peut ajouter aux grâces végétales (PJ, 106).

L'épigraphe de cette pièce provient de la lettre de Guez de Balzac évoquant la magie des eaux de canal : « *Un canal qui fait rêver les plus grands parleurs sitôt qu'ils s'en approchent et où je suis toujours heureux, soit que je sois joyeux, soit que je sois triste* » (PJ, 105). Cette épigraphe ne fait qu'accroître l'effet des images visuelles dans « Versailles ». Le sentiment de la nature se renforce de la proximité des eaux. On comprend alors pourquoi Proust peut privilégier le paysage marin de Normandie.

### « Mélancolique villégiature de Mme de Breyves »

« Mélancolique villégiature de Madame de Breyves » est une nouvelle rédigée également en 1893, au mois d'août<sup>2</sup>. Dans cette nouvelle, l'héroïne, Françoise de Breyves, tombe amoureuse d'un certain Jacques de Laléande, sans en savoir la raison. Le narrateur de ce récit décrit la psychologie de Françoise en recourant aux images de monde extérieur. L'état

---

<sup>1</sup> Dans *Le Dictionnaire Marcel Proust*, l'article « Versailles », rédigé par Bernard Brun, nous enseigne que cette pièce a été écrite en octobre ou novembre 1893 : « le sentiment de la nature, l'emploi de la première personne du singulier singularisent un narrateur original » (p. 1039). Voir aussi l'article de Luc Fraisse sur la thématique de Versailles dans Proust : Luc Fraisse, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », *Versailles dans la littérature : mémoire et imaginaire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 231-251.

<sup>2</sup> « Mélancolique villégiature de Madame de Breyves », *La Revue blanche*, t. 5, n° 23, 15 septembre 1893, p. 155-170. Dédié « À Madame Meredith Howland en respectueux souvenir des lacs d'Engadine et particulièrement du lac de Silva Plana. Saint-Moritz, août 93 » et daté : « Juillet 1893 ». Les épigraphes sont ajoutées dans *Les Plaisirs et les jours* en 1896. Ils symbolisent les états d'âme de l'héroïne par des images de paysages. Au premier chapitre, nous lisons des vers de Racine dans *Phèdre* : « *Ariane, ma sœur, de quelle amour blessée / Vous mourîtes aux bords où vous fûtes laissée !* ». Et au début du cinquième chapitre, « *(et se consumait depuis le jour levant, sur les algues du rivage, gardant au fond du cœur, comme une flèche dans le foie, la plaie cuisante de la grande Kypris).* / Théocrite, *Le Cyclope* ». Les bords de la mer sont des lieux de souffrance comme dans la nouvelle où les bords de la mer à Trouville sont un lieu où l'héroïne se consume d'un amour impossible.

d'esprit de l'héroïne se reflète dans la mer dont la profondeur s'avère celle du chagrin : « Alors comprenant que plus une voile d'espoir ne passerait au ras de cette mer de chagrin qui s'approfondissait, s'élargissait à l'infini, après l'horizon de laquelle il semblait qu'il n'y eût plus rien et que le monde finissait-là, [...] »<sup>1</sup>. Puis Françoise en villégiature à Trouville, voit son sentiment douloureux accru par la proximité de la mer et commence à maudire le sentiment irrépressible qu'éveille en elle l'infini mystérieux des choses :

elle maudissait cet inexprimable sentiment du mystère des choses où notre esprit s'abîme dans un rayonnement de beauté comme le soleil couchant dans la mer, pour avoir approfondi son amour, l'avoir immatérialisé, élargi, infinisé [sic] sans l'avoir rendu moins torturant, « *car (comme l'a dit Baudelaire parlant des fins d'après-midi d'automne) il est des sensations dont le vague n'exclut pas l'intensité et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'infini* »<sup>2</sup>.

En citant « Confiteur de l'artiste » figurant dans *Le Spleen de Paris*, le narrateur met en lumière la psychologie de Françoise qui projette sa douleur sur la mer<sup>3</sup>. Proust ici s'inspire du caractère subjectif du paysage baudelairien. Dans ce qui précède le passage cité par Proust, Baudelaire dans un état euphorique s'exalte du charme du paysage sublime :

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur ! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *La Revue blanche*, t. 5, n° 23, 15 septembre 1893, p. 162. Voir *PJ*, 72 (Proust a largement modifié le texte de la « Mélancolique villégiature de Mme de Breyves » pour la publication en recueil).

<sup>2</sup> *La Revue blanche*, p. 166-167. Voir *PJ*, 75. Le même sentiment douloureux est associé à l'horizon du paysage aperçu par l'héroïne Madeleine de *L'Indifférent*, nouvelle écrite en juillet 1893 et publiée dans *La Vie contemporaine et Revue parisienne réunies*, 9<sup>e</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> mars 1896, p. 428-439 : « Un matin, elle s'était assise seule aux Tuileries, sur la terrasse du Bord de l'Eau. Elle laissait son chagrin flotter, s'étendre, se délasser plus librement à l'horizon élargi, [...] » ; « Elle voulut arrêter Lepré qui continuait à parler de son temps se pris, de se voir si remplie, mais subitement son regard plongea dans le cœur de son adversaire aussi avant qu'il eût pu plonger dans l'horizon infini du ciel étendu devant elle, et elle sentit l'inutilité des paroles ». Cette nouvelle est retrouvée et publiée par Philip Kolb : *L'Indifférent*, Gallimard, 1978, p. 56, 64.

<sup>3</sup> Proust citera, dans « Lettres pour le roman », ce même passage du poème en prose de Baudelaire « Confiteur de l'artiste ». Nous analyserons plus loin.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 278.

Baudelaire qui ne reste pas dans cet état euphorique, sombre dans la douleur en raison de l'« intensité » même du paysage marin. Proust reprend ces souffrances baudelairiennes pour les transposer dans le sentiment de l'amour mêlé à la sensibilité au paysage. Le paysage autour de l'héroïne n'est plus que le reflet de son état d'âme, comme s'il s'agissait pour elle, ainsi que l'analyse Maria Paganini, de se perdre dans le paysage<sup>1</sup>. Autrement dit, comme Michel Collot le précise à propos des paysages romantiques, « l'émotion du paysage fait sortir de soi le sujet qui l'éprouve »<sup>2</sup>.

À la fin de la nouvelle, nous lisons :

Si, se promenant sur la plage ou dans les bois elle laisse un plaisir de contemplation ou de rêverie, [...] doucement la gagner, lui faire pendant un instant oublier son mal, elle sent subitement dans un grand coup au cœur une blessure douloureuse et, plus haut que les vagues ou que les feuilles, dans l'incertitude de l'horizon sylvestre ou marin, elle aperçoit l'indécise image de son invisible et présent vainqueur qui, les yeux brillant à travers les nuages comme le jour où il s'offrit à elle, s'enfuit avec le carquois dont il vient encore de lui décocher une flèche<sup>3</sup>.

Françoise aperçoit, au-delà de l'horizon, « l'indécise image de son invisible et présent vainqueur ». La contemplation de la nature, c'est-à-dire la perception du paysage, n'est pas détachable de l'être aimé. Le paysage console mais la seule image de l'aimé gâte cet effet consolateur. L'horizon dans le paysage réveille l'invisible ou l'invincible qu'est l'être aimé.

## **Le Souvenir du voyage en Engadine**

Intéressons-nous maintenant au séjour de Marcel Proust en Engadine en août 1893<sup>4</sup>. Rappelons que la « Mélancolique villégiature » est dédiée « À Madame Meredith Ho-

---

<sup>1</sup> Maria Paganini, « Intertextuality and the Strategy of Desire : Proust's "Mélancolique Villégiature de Mme de Breyves" » [traduit de l'italien par Janet Beizer], *Yale French Studies*, n° 57, 1979, p. 136-163.

<sup>2</sup> Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> *La Revue blanche*, p. 78. Voir PJ, 79.

<sup>4</sup> Sur son séjour en Engadine, voir les études suivantes : Luzius Keller, *op. cit.*, ; Luzius Keller, « Marcel Proust en Suisse », *La Réception de Proust à l'étranger : Bibliothèque nationale de France, 28-29 janvier 2000*, préface de Jean-Pierre Remy, édité par Mireille Naturel, Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray/Institut Marcel Proust international, 2001, 162 p., p. 147-158 ; Jean-Daniel Morerod, « La "Présence réelle" d'A. G. », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 56, 2006, p. 53-61.

wland en respectueux souvenir des lacs d'Engadine et en particulier du lac de Silva Plana. / St-Moritz, août 93 »<sup>1</sup>. L'itinéraire de Paris à Saint-Moritz en août 1893 est établi par Luzius Keller : Proust part de Paris en train, passe par Bâle, Zurich et Coire. Comme de Coire à Saint-Moritz il n'y a pas encore de chemin de fer, il se déplace par la poste ou en voiture de location, nécessite quatorze heures en passant par Domleschg où se trouvent plusieurs châteaux en ruine. Il passe trois semaines dans cette région. Le 22 août 1893, Proust est en excursion à Alp Grün, à la cabane « Sassal Masone », près de la Bernina. Kurt Wanner a retrouvé et publié la signature de Marcel Proust suivie de celle de Louis de La Salle sur le livre d'or d'une auberge<sup>2</sup>. Le souvenir de cette randonnée donne lieu à des « Lettres pour le roman » et à une « étude » intitulée « Présence réelle » publiée dans *La Revue blanche* de décembre 1893<sup>3</sup>.

Proust profite de son séjour en Engadine pour décrire le paysage alpin. Il produit ainsi deux versions du paysage engadinois. Si « Présence réelle » s'impose comme une série de tableaux, le roman épistolaire représente le paysage de la manière lromanesque : Proust prend le rôle d'une fille nommée « Pauline de Gouvres-Dives », qui est amoureuse d'un certain Nulleroy, sous-officier joué par Louis de La Salle. Dans ce roman épistolaire, Pauline écrit à un abbé, joué par Daniel Halévy. Proust prête au personnage de Pauline la sensation d'être exilé dans un lieu nouveau. Dans sa deuxième lettre à l'abbé, elle demande pardon de son sentiment amoureux pour un sous-officier. Voici comment elle décrit le décor environnemental :

J'espère m'y faire vite et bien me plaire dans ce pays qui est superbe, étonnamment wagnérien, tout en lacs d'un vert de pierre précieuse avec au-dessus des montagnes où les images promènent de grandes ombres bleues comme sur la mer (vous savez les grandes taches de la mer) et tout autour des bois de sapins, très bien pour que des Walkyries en descendent ou que Lohengrin y accoste (*EJ*, 264-265).

---

<sup>1</sup> *La Revue blanche*, t. 5, n° 23, septembre 1893, p. 155-170. Cette dédicace sera supprimée dans *Les Plaisirs et les jours*.

<sup>2</sup> Proust se rappelle avoir été dans les Alpes en 1906, dans une lettre à Robert de Billy. Cette fois Ruskin est lié à ce souvenir : « Vous devez en ce moment être en train de faire de ces merveilleuses courses de montagne qui ont été la plus grande joie de la vie de Ruskin, lequel en éprouva tant, de tant de sortes, et toujours de nobles sortes. Je ne serai pas à votre hauteur. Je suis monté en funiculaire au Righi avec La Salle et à pied à l'Alp Grüm avec lui [...] » (*Corr.*, t. VI, p. 188).

<sup>3</sup> « Études I. Présence réelle », *La Revue blanche*, t. 5, n° 26, décembre 1893, p. 377-380. Repris dans *Les Plaisirs et les jours* sous le titre : « Les Regrets, rêveries couleur du temps XXII. Présence réelle ».

Pauline compare le paysage des lacs de Saint-Moritz au paysage marin. Les allusions aux Walkyries renvoient à sa tendance à évoquer des scènes wagnériennes. Elle continue :

Dans la route qu'on fait en 14 heures de voiture depuis Coire, il y a sur une crête vraiment inaccessible et vertigineuse un château fort en ruine dont les défunts seigneurs me font beaucoup rêver. Quels crimes, quels vices héréditaires allaient-ils de génération en génération défendre dans ce nid d'aigles de toutes les curiosités, de toutes les haines, de toutes les violences. Les attaquer eût été fou, les voir malgré eux, impossible (EJ, 265).

Luzius Keller reconnaît dans les expressions « défunts seigneurs » et « vices héréditaires » les souvenirs de lecture d'*Une page d'histoire* (1886) de Barbey d'Aurevilly<sup>1</sup>. Tout en racontant son itinéraire de Coire à Saint-Moritz avec ces ruines de châteaux au loin, Pauline décrit la chaîne de montagnes. En notant les impressions que lui font les spectacles qui s'offrent à elle, Pauline écrit :

Autour d'eux, la désolation grandiose des montagnes violettes et l'ivresse d'une solitude absolue devaient porter à l'excès toutes leurs voluptés, les poétiser, les élargir, les infiniser, sans les rendre moins aiguës. Car vous savez, abbé, Baudelaire l'a dit « il est certaines sensations dont le vague n'exclut pas l'intensité et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini ». Quel endroit pour l'aimer ! J'écris ces derniers mots sans les penser à fond en même temps car la sensation en est trop forte et l'amour, comme ces pics, a ses vertiges (EJ, 266).

Pauline, amoureuse du sous-officier, associe son sentiment au paysage. Elle identifie son état d'âme à la nature déserte, comme si c'est le prétexte de son sentiment voluptueux. Ainsi l'héroïne emprunte « Confiteor de l'artiste » de Baudelaire pour exprimer l'excès de son angoisse, tout comme dans « Mélancolique villégiature de Madame de Breyves ». L'allusion à la mer (« les images promènent de grandes ombres bleues comme sur la mer ») avait déjà annoncé ce motif.

### « Présence réelle »

Après « Lettres pour le roman », examinons « Présence réelle »<sup>2</sup>, poème en prose dans lequel le séjour en Engadine se manifeste également. Le narrateur de « Présence réelle » commence par décrire le paysage qui borde le lac de Saint-Moritz et qui est encadré de

---

<sup>1</sup> Luzius Keller, *op. cit.*, p. 89.

<sup>2</sup> Luzius Keller, *Marcel Proust sur les Alpes, op. cit.*, p. 111.

montagnes couvertes de glaciers : « À l'entour, trois lacs d'un vert inconnu baignaient des forêts de sapins. Des glaciers et des pics fermaient l'horizon » (*PJ*, 134). Il évoque ensuite le paysage du soir quand il se promenait au bord du lac de Sils-Maria :

Le soir, la diversité des plans multipliait la douceur des éclairages. Oublierons-nous jamais les promenades au bord du lac de Sils-Maria, quand l'après-midi finissait, à 6 heures. Les mélèzes d'une si noire sérénité quand ils avoisinent la neige éblouissante, tendaient vers l'eau bleu pâle, presque mauve, leurs branches d'un vert suave et brillant. Un soir l'heure nous fut particulièrement propice ; en quelques instants le soleil baissant, aimable enchanteur, fit passer l'eau par toutes les nuances et notre âme par toutes les voluptés [*Nous soulignons.*]<sup>1</sup>.

Les allusions à la mer sont reprises ici pour décrire un paysage lacustre, où l'eau paraît « bleu pâle, presque mauve ». Luzius Keller note que dans cette pièce se trouvent « autant de renvois à la tradition picturale de la vue ; les montagnes violettes, les pentes mauves, les étendues d'eau bleue clair ou vertes, les ombres bleues et les contrées bleues, par l'aplatissement des reliefs ». On voit ici le cliché paysager où le lieu commun décadent et symboliste est encore dominant.

L'âme du narrateur amoureux se meut en fonction des effets du soleil qui se nuancent sur l'âme : « L'agonie des bleus se prolongea longtemps avec l'extase de notre cœur comme une lente caresse ». Cette phrase, qui sera supprimée dans le recueil, insiste sur l'imprégnation des couleurs dans l'âme du narrateur. Ce qui ne vérifie pas l'idée d'une évolution du paysage proustien ?

Dans la seconde moitié du texte, le narrateur se livre à la description de l'Alp Grün. Il écrit : « Nous partîmes pour l'Alpgrun [*sic*], imaginant que, dans le panorama étendu devant le pic là où commencerait l'Italie le paysage réel et dur cesserait brusquement et que s'ouvrirait dans un fond de rêve une vallée toute bleue »<sup>2</sup>. Il ne s'agit là que du paysage panoramique imaginé par le narrateur. Le changement soudain du paysage à la frontière séparant la Suisse-Alémanique et l'Italie ne brille que dans son imagination. Aussi le narrateur se dit-il, pour n'être pas déçu, que le paysage ne changera pas brusquement, il s'accuse de se livrer à une imagination enfantine. Pourtant, le paysage réel apparaît de façon surprenante :

---

<sup>1</sup> « Présence réelle », *La Revue blanche*, t. 5, n° 26, décembre 1893, p. 377. Proust a largement modifié le texte de « Présence réelle » pour le recueil. Voir *PJ*, 134-135.

<sup>2</sup> « Présence réelle », *La Revue blanche*, p. 378-379. Voir *PJ*, 136.

Mais en arrivant au sommet nous restâmes éblouis. Notre enfantine imagination était devant nos yeux, réalisée. À côté de nous des glaciers étincelaient. À nos pieds des torrents sillonnaient un sauvage pays d'Engadine d'un vert sombre. Puis une colline un peu mystérieuse et après des pentes mauves entr'ouvraient et fermaient tour à tour une vraie contrée bleue ; une éblouissante, pure et glorieuse avenue, avec des reflets d'opale, de méduse et de clair de lune, vers l'Italie<sup>1</sup>

Cet éblouissement devant un tel paysage s'augmente de la « sonorité » des noms des villages engadinois : « On nous montrait le lac de Poschiavo, le pizzo di Verone, le val de Viola »<sup>2</sup>. La fin de ce poème en prose se résout en une énumération de noms de lieu : « Ta vue ne garde pour moi qu'un charme, celui de me rappeler tout à coup – comme refleurissent et embaument les fleurs si renaît la sève qui leur donnait tant d'éclat – ces noms d'une douceur étrange, allemande et italienne Sils Maria, Silva Plana, Crestalta, Samaden, Celerina, Juliers, Val de Viola »<sup>3</sup>.

« Présence réelle » révèle ainsi différents statuts du paysage. Dans la généalogie paysagiste proustienne, ce texte occupe une place particulière du point de vue du sujet traité sur le mode descriptif. On rencontre toujours le parallèle d'un récit poétique et d'une fiction que le paysage encadre. Comme le remarque Luzius Keller, la description du paysage gagne en importance depuis les contributions à *La Revue blanche* en 1893. C'est que le paysage n'est plus une simple vue mais ce sont « chaque fois des paysages de l'âme qui se révèlent »<sup>4</sup>. Luzius Keller ajoute qu'il s'agit d'un « espace intérieur stratifié », d'« un grand nombre de couches superposées qui tantôt tombent dans l'oubli, tantôt s'offrent à nouveau à la contemplation intérieure »<sup>5</sup>. Tout porte à croire que les paysages proustiens de cette époque sont des visions intérieures, dissociée de la nature véritable.

Peut-on dire que nous assistons ici aux tâtonnements de Proust entre les paysages romantique et symboliste ? C'est une question subtile. Mais un passage consacré à une excursion à Alpgrun peut nous faire penser que Proust penche plutôt pour le romantisme en

---

<sup>1</sup> « Présence réelle », *La Revue blanche*, p. 379. Voir *PJ*, 136.

<sup>2</sup> *Id.* Il s'agissait déjà de la sonorité de nom Engadine à l'incipit de cette « étude » : « Nous nous sommes aimés dans un village perdu d'Engadine au nom deux fois doux : le rêve des sonorités allemandes s'y mourait dans la volupté des syllabes italiennes » (*PJ*, 134)

<sup>3</sup> « Présence réelle », *La Revue blanche*, p. 380. Voir *PJ*, p. 137.

<sup>4</sup> Luzius Keller, *op. cit.*, p. 119.

<sup>5</sup> *Id.*

cette fin de siècle :

Après nous allâmes à un endroit extraordinairement sauvage et solitaire, où la désolation de la nature et la certitude qu'on y était inaccessible à tous, et aussi invisible, aurait accru jusqu'au délire la volupté de s'aimer là [*Nous soulignons*].<sup>1</sup>

Dans « Présence réelle », la nature est décrite comme ce qui peut augmenter la passion amoureuse. Le narrateur raconte un voyage comme s'il était en compagnie d'une femme dans l'atmosphère romantique issue d'une nature « sauvage et solitaire ». Grâce à son isolement, le paysage d'Alpgrun donne l'idée d'une intensité supérieure de l'amour. Le paysage en tant que cadre suractif fonctionne comme intensificateur du lien entre deux personnes. La vue se développe toujours en fonction des pronoms de la première personne du pluriel : « devant nos yeux », « à côté de nous », « à nos pieds ». Or, l'aimée est simplement imaginée. Le thème « Présence réelle » (de l'être aimé) est soutenu par la magnificence de la nature qui relie les deux personnes. L'extase devant les vues magnifiques, comme le veut le sens étymologique du mot, consiste à « sortir de soi », c'est l'expérience d'une sortie de soi-même dans le paysage qui invite à une fusion avec l'autre virtuel de l'aventure amoureuse.

Les paysages proustiens en 1893 sont marqués par des sites sauvages et grandioses qui justifient par leur sublimité romantique l'état d'âme exalté des personnages.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 380. Voir *PJ*, 136.



## § 5. Les Paysages proustiens en 1894

Le paysage dit paysage fin-de-siècle renvoie au paysage décadent et symboliste comme le montre Jean de Palacio, dans son article « le paysage fin-de-siècle ». Ces paysages s'intériorisent et deviennent des « paysages intérieurs » qui correspondent parfaitement à la définition de « l'état d'esprit », de « l'état d'âme »<sup>1</sup>. Aux paysages de campagne, aux paysages naturels se substituent les paysages artificiels, décors purement factices. Le paysage fin-de-siècle proprement dit serait représenté par le paysage du rêve, le paysage de la lune, paysage amorphe, malade, sexué, métallique, malade, stérile, etc.

Venons-en maintenant au paysage fin-de-siècle chez Proust. Nous avons observé jusqu'ici les influences des Romantiques mêlés de celle des Symbolistes, celle du paysage décrit par Baudelaire dans les écrits destinés aux revues comme *Le Mensuel*, *Le Banquet* et *La Revue blanche*. Les fonctions du paysage se transforment quelque peu en 1894 par rapport aux années précédentes. Cette année-là, Proust se déplace à Trouville à la mi-septembre et descend à l'hôtel des Roches Noires avec sa mère<sup>2</sup>. Il y produit des poèmes en prose et des nouvelles dans lesquels sont intégrés les paysages de la mer et de la campagne. Les paysages sont impliqués dans le sentiment amoureux pour Reynaldo Hahn qu'il a rencontré la première fois en mai 1894 à une soirée chez Madeleine Lemaire.

Deux poèmes en prose, « Sonate Clair de lune » et « Comme à la lumière de la lune »<sup>3</sup>, qui n'apparaissent qu'au moment de la publication des *Plaisirs et les jours*, en juillet 1896, dans la section « Regrets, rêveries couleur du temps », sont composés peu avant le 16 septembre 1894 à Trouville, ainsi que « Comme à la lumière de la lune »<sup>4</sup>. Une lettre adressée de Trouville à Reynaldo Hahn, datée de septembre 1894, le prouve. Proust y parle à son ami, en faisant allusion à ses deux pièces : « Il fait un temps charmant, des clairs de lune

---

<sup>1</sup> Jean de Palacio, « Le Paysage fin-de-siècle », *Eidolon*, n° 5, mai 2000, p. 175-182.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. I, p. 324 : « Je suis arrivé hier à Trouville avec Maman » (Lettre à Léon Yeatman daté de [vers le 15 septembre 1894]). *Ibid.*, t. I, p. 325 : « Je suis *Hôtel des Roches-Noires*, Trouville, Calvados [...] » (Lettre à Pierre Lavallée datée du [16 septembre 1894]).

<sup>3</sup> Premièrement paru dans *Les Plaisirs et les jours* sous le titre : « Les Regrets, rêveries couleur du temps IX. Sonate Clair de lune ».

<sup>4</sup> Premièrement paru dans *Les Plaisirs et les jours* sous le titre : « Les Regrets, rêveries couleur du temps XXIV. Comme à la lumière de la lune ».

dont vous lirez une interprétation selon vous »<sup>1</sup>.

Dans « Sonate clair de lune », on est sur une plage près d'Honfleur. Le narrateur demande à son compagnon féminin de le laisser tout seul sur la plage et là, il s'endort. Il raconte le contenu des rêves survenus dans le sommeil.

Bientôt, je rêvai que devant moi, le coucher du soleil éclairait au loin le sable et la mer. Le crépuscule tombait, et il me semblait que c'était un coucher de soleil et un crépuscule comme tous les crépuscules et tous les couchers de soleil. Mais on vint m'apporter une lettre, je voulus la lire et je ne pus rien distinguer. Alors seulement je m'aperçus que malgré cette impression de lumière intense et épandue, il faisait très obscur (*PJ*, 116).

Le rêve est un thème privilégié des décadents et des symbolistes, surtout durant les années 1880<sup>2</sup>. Il s'agissait alors de réfuter le monde matériel, de préférer la vision hallucinatoire et d'apprécier l'idéalisme. Proust décrivait déjà le décor du rêve dans « Étude » intitulé « Rêve », paru l'année précédente dans *La Revue blanche*<sup>3</sup>. Le récit de rêve est un lieu privilégié dans le conte fantastique. Pourtant, il n'adopte pas l'aspect fantastique dans ses écrits sur la vie onirique. Dans « Sonate clair de lune », est choisie comme scène l'heure crépusculaire :

Ce coucher de soleil était extraordinairement pâle, lumineux sans clarté, et sur le sable magiquement éclairé s'amassaient tant de ténèbres qu'un effort pénible m'était nécessaire pour reconnaître un coquillage. Dans ce crépuscule spécial aux rêves, c'était comme le coucher d'un soleil malade et décoloré, sur une grève polaire (*PJ*, 116).

Les allusions à la lumière pâle, au coucher du soleil, à une grève polaire, donnent lieu aux images irréelles, subjectives et illogiques propres au monde onirique.

Le narrateur évoque ensuite son deuxième rêve. Cette fois-ci la description du paysage de rêve est moins vague et bien plus concrète. La lumière de la lune devient plus claire :

Le feuillage d'un peuplier de Hollande retourné par un souffle insensible étincelait. 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

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. I, p. 326. Lettre à Reynaldo Hahn datée de [peu avant le 16 septembre 1894].

<sup>2</sup> Sur ce thème, voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, *op. cit.*, p. 221-235.

<sup>3</sup> « Études IV. Rêve », *La Revue blanche*, n° 26, décembre 1893, p. 388-391. Proust y parle du rêve voluptueux et il y a peu d'images paysagères.

alors de nuances bleues dont la pâleur était profonde comme la gelée d'une méduse ou le cœur d'une opale. La clarté pourtant qui brillait partout, mes yeux ne la pouvaient saisir nulle part. Sur l'herbe même, qui resplendissait jusqu'au mirage, persistait l'obscurité. Les bois, un fossé, étaient absolument noirs (*PJ*, 117).

Ce paysage onirique, qui n'est pas autre chose que la vision subjective du narrateur, est développé jusqu'en détail. Le narrateur est ici capable de repérer les aspects des végétaux, de la mer et du ciel. Pourtant, ce paysage onirique est marqué par la coexistence illogique de la clarté et de l'obscurité dans une même perspective.

Ces rêves consolent le narrateur. Devant le paysage du rêve, il a l'impression que « [s]es chagrins s'étaient soudain dissipés » (*PJ*, 116) et que « [s]a tristesses avait disparu » (*PJ*, 118). L'effet consolateur du rêve est représenté par une description des images du paysage, qui se reflètent sur l'esprit du narrateur.

« Comme à la lumière de la lune »<sup>1</sup> a en tant que motif les mêmes éléments que sont la lune et le rêve. Le narrateur superpose la vue de la fenêtre à la vision du rêve :

La nuit était venue, je suis allé à ma chambre, anxieux de rester maintenant dans l'obscurité sans plus voir le ciel, les champs et la mer rayonnant sous le soleil. Mais quand j'ai ouvert la porte, j'ai trouvé la chambre illuminée comme au soleil couchant. Par la fenêtre je voyais la maison, les champs, le ciel et la mer, ou plutôt il me semblait les " revoir " en rêve ; la douce lune me les rappelait plutôt qu'elle ne me les montrait, répandant sur leur silhouette une splendeur pâle qui ne dissipait pas l'obscurité, épaissie comme un oubli sur leur forme (*PJ*, 138).

D'après le narrateur, le paysage réel reflète la pensée. Proust termine ce poème en prose par une conclusion : « Et je ne puis cesser de regarder ce clair de lune intérieur » (*PJ*, 138). Le narrateur découvre que le paysage au clair de lune se dédouble à l'intérieur de lui-même.

« Coucher du soleil intérieur » semble être sur la même ligne que les deux dernières pièces que nous avons traitées. Thierry Laget note que la phrase conclusive de « Comme à la lumière de la lune » (« Et je ne puis cesser de regarder ce clair de lune intérieur »)<sup>2</sup> fait écho à « Coucher de soleil intérieur »<sup>3</sup>. Proust fait l'éloge dans ce texte du coucher du so-

---

<sup>1</sup> Premièrement paru dans *Les Plaisirs et les jours* sous le titre : « Les Regrets, rêveries couleur du temps XXIV. Comme à la lumière de la lune ». Composé, comme « Sonate clair de lune », pendant le séjour à Trouville en septembre 1894.

<sup>2</sup> Premièrement paru dans *Les Plaisirs et les jours* sous le titre : « Les Regrets, rêveries couleur du temps XXIII. Coucher de soleil intérieur ».

<sup>3</sup> *Les Plaisirs et les jours*, suivi de *L'Indifférent* et autres textes, édition établie et annotée par Thierry

leil :

Jamais les levers de soleil, jamais les clairs de lune qui si souvent m'ont fait délirer jusqu'aux larmes, n'ont surpassé pour moi en attendrissement passionné ce vaste embrassement mélancolique qui, durant les promenades à la fin du jour, nuance alors autant de flots dans notre âme que le soleil quand il se couche en fait briller sur la mer (*PJ*, 137).

Il s'agit ici également du reflet du paysage sur le sentiment intérieur. Proust développe de nouveau sa théorie de la perception du paysage, jeu de reflets entre l'âme et le paysage extérieur. Il est particulièrement sensible à l'état crépusculaire, comme le remarque Pierre Daum<sup>1</sup>. Cela est clairement marqué dans les écrits de l'année 1894.

### « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie »

En automne 1894, Proust écrit deux nouvelles : « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie » et « Confession d'une jeune fille ». Dans « La mort de Baldassare » qu'il mettra en tête de son recueil, Proust essaie de décrire les paysages de diverses façons<sup>2</sup>. C'est le récit d'un musicien raté qui est destiné à mourir prochainement à cause d'une paralysie, personnage typiquement décadent représentant la fin de siècle : « Il passait de longues et charmantes heures couché en tête à tête avec soi-même ; le seul convive qu'il eût négligé d'inviter à souper pendant sa vie. Il éprouvait à parer son corps dolent, à accouder sa résignation à la fenêtre en regardant la mer, une joie mélancolique »<sup>3</sup>. Contempler le paysage marin à travers la fenêtre avec une joie mélancolique, ce n'est autre chose que le cliché de la décadence.

---

Laget, *op. cit.*, p. 343. La note de Thierry Laget.

<sup>1</sup> Pierre Daum, *op. cit.*, p. 112.

<sup>2</sup> « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie », *La Revue hebdomadaire*, 4<sup>e</sup> année, n° 179, 29 octobre 1895, p. 584-606. Signé : « Octobre 1894 ». Proust a composé cette nouvelle en partie au château de Réveillon, propriété de Madeleine Lemaire, en août-septembre 1894, et en partie à Trouville en septembre-octobre de la même année. L'année suivante, il révisa le texte avec le concours de Robert de Billy. Proust a modifié le texte pour le recueil de 1896, notamment les noms des personnages. Voir Jean Peytaud, « Sur les variantes des noms de personnages dans “ La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie ” (Marcel Proust : *Les Plaisirs et les jours*) », *Hommages à Jacques Petit*, textes réunis par M. Malicet, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon, Centre de recherches Jacques Petit », vol. 41, n° 2, 1985, p. 801-812.

<sup>3</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, p. 595 ; *PJ*, p. 18.

Baldassare imagine sa propre mort, considérée par lui comme « une œuvre d'art »<sup>1</sup>, en présence de son aimée. Voici comment il conçoit le décor de la scène de la mort qui approche. Dans son esprit se produit la vision suivante. L'auteur met ce passage entre guillemets :

« ... Le soleil couché, et la mer qu'on apercevait à travers les pommiers était mauve. Légers comme de claires couronnes flétries et persistants comme des regrets, de petits nuages bleus et roses flottaient à l'horizon. Une file mélancolique de peupliers plongeait dans l'ombre, la tête résignée dans un rose d'église ; les derniers rayons, sans toucher leurs troncs, teignaient leurs branches, accrochant à ces balustrades d'ombre des guirlandes de lumière. La brise mêlait les trois odeurs de la mer, des feuilles humides et du lait. Jamais la campagne de Sylvanie n'avait adouci de plus de volupté la mélancolie du soir. [...] » (*PJ*, 19)<sup>2</sup>.

Cela est presque identique à un passage de « Avant la nuit »<sup>3</sup>, une nouvelle publiée en 1893 dans *La Revue blanche*. C'est un récit très court, qui présente un paysage normand du point de vue du narrateur. Dans « Avant la nuit », qui ne sera pas repris dans *Les Plaisirs et les jours*, nous avons encore comme cadre le paysage normand au soir :

Le soleil était couché et la mer qu'on apercevait à travers les pommiers était mauve. Léger comme de claires couronnes flétries et persistants comme des regrets, de petits nuages bleus et roses flottaient à l'horizon. Une file mélancolique de peupliers plongeait dans l'ombre, la tête résignée dans un rose d'église ; les derniers rayons, sans toucher leurs troncs, teignaient leurs branches accrochant à ces balustrades d'ombre des guirlandes de lumière. La brise mêlait les trois odeurs de la mer, des feuilles humides et du lait. Jamais la campagne normande n'avait adouci de plus de volupté la mélancolie du soir, mais je la goûtais mal » (*PJ*, 167-168).

S'il omet cette pièce dans son recueil de 1896, Proust réutilise ce passage mot à mot dans « La Mort de Baldassare Silvande ». Catherine Viollet en note les caractéristiques : « la contemplation mélancolique du paysage, les élans mystiques, l'esthétisme, l'élégance et l'anglomanie ». Ne s'agit-il pas, comme la critique le remarque, d'un « pastiche de la décadence » ?<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, p. 595 ; *PJ*, p. 18.

<sup>2</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, 29 octobre 1895, p. 596 ; *PJ*, p. 19.

<sup>3</sup> « Études. Avant la nuit », *La Revue blanche*, t. 5, n° 26, décembre 1893, p. 381-385. Pièce non reprise dans *Les Plaisirs et les jours* en 1896.

<sup>4</sup> Catherine Viollet, « “ La Confession d'une jeune fille ” : aveu ou fiction ? », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 22, 1991, p. 10. Dans « La Mort de Baldassare Silvande », Proust modifie « la cam-

Plus loin, Baldassare pense à la duchesse Oliviane :

« ... Ce sera par une claire soirée. Le soleil sera couché, et la mer qu'on apercevra entre les pommiers sera mauve. Légers comme de clairs couronnes flétries et persistants comme des regrets, de petits nuages bleus et roses flotteront à l'horizon ... » (*PJ*, 23)<sup>1</sup>.

Les motifs de la mer mauve entre les pommiers, le soleil couchant, sont récurrents. Marion Schmid note qu'il s'agit de « la description anthropomorphique du paysage crépusculaire et automnal qui rappelle la fascination fin de siècle, idolâtré comme symbole de la fin des temps »<sup>2</sup>. Ce qui signale, selon Luzius Keller, que Proust profite de l'occasion d'une « autocitation » pour parodier le paysage de l'âme. Ces paysages lyriques animés par le romantisme sont repris par le symbolisme et le décadentisme. Des figures comme « persistant comme des regrets » ou « une file mélancolique de peupliers » ne sont que les clichés d'une description banalisée et automatique<sup>3</sup>. Ainsi séparé du reste du texte par les guillemets, ces paysages lyriques s'intègrent en « un pastiche de l'écriture artiste pratiquée par la génération décadente » comme le remarque Marion Schmid<sup>4</sup>. De plus, l'encadrement de ces passages par les guillemets fonctionne comme le cadre qui met en valeur le paysage d'un tableau.

Il faut maintenant remarquer la topographie représentée dans cette nouvelle. Proust présente un point de vue sur la mer et la campagne entre lesquels se trouve une « rotonde ». C'est là un topos inventé pendant son séjour en Normandie, et qu'il reprendra durant toute sa vie littéraire. Il est à noter que la mise en scène de Proust est symboliste dans le sens que les lieux géographiques de cette nouvelle, comme les autres, sont pourvus de noms inventés, pour créer une atmosphère fabuleuse. Monique Gosselin, dans son article sur cette nouvelle, a souligné cet aspect. Ainsi le nom du domaine, « Sylvania », qui appartient au héros, est « l'abréviation de Transylvanie »<sup>5</sup>. Ce qui empêche, comme le note également Pierre Daum,

---

pagne normande », en remplaçant ces mots par « la campagne de Silvande », le lieu fictif où aura lieu le récit d'un mourant (Catherine Viollet, article cité, p. 12).

<sup>1</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, 29 octobre 1895, p. 600 ; *PJ*, p. 23.

<sup>2</sup> Marion Schmid, « Proust et le style décadent », article cité, p. 108.

<sup>3</sup> Luzius Keller, « L'Autocitation chez Proust », *Modern Language Notes*, vol. 95, n° 4, mai 1980, p. 1038.

<sup>4</sup> Marion Schmid, *Proust dans la décadence*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>5</sup> Monique Gosselin, « “ La Mort de Baldassare Silvande ” de Marcel Proust, réécriture ironique de

de localiser les endroits dans la géographie réelle<sup>1</sup>. La topographie demeure un élément symbolique<sup>2</sup>. Dans cette nouvelle, le site de la hauteur qui domine à la fois la mer et la campagne est bien de fois signalé avant la scène conclusive où meurt Baldassare :

Puis on les conduisit dans une immense pièce ronde entièrement vitrée où le vicomte se tenait souvent. En entrant, on voyait en face de soi la mer, et, en tournant la tête, des pelouses, des pâturages et des bois ; [...]<sup>3</sup>.

La même topographie apparaît dans la cinquième et dernière partie de cette nouvelle où le protagoniste est sur son lit de mort :

Cependant une fièvre violente accompagnée de délire ne quittait plus le vicomte ; on avait dressé son lit dans la vaste rotonde où Alexis l'avait vu le jour de ses treize ans, l'avait vu si joyeux encore, et d'où le malade pouvait regarder à la fois la mer, la jetée du port et de l'autre côté les pâturages et les bois<sup>4</sup>.

Les fenêtres de la « rotonde » donnent à la fois sur la mer et sur « les pâturages et les bois ». Dans cette pièce, les fenêtres du côté de la mer sont d'abord ouvertes, et l'on voit un bateau partir pour « les Indes »<sup>5</sup>. Ensuite on ouvre les fenêtres du côté des champs, mais Baldassare ne peut plus voir le paysage, étant paralysé. Seul le son de la cloche lui rappelle son passé<sup>6</sup>. Dans cette symétrie des paysages (le côté de la mer évoque le futur perdu à jamais pour lui, et le côté des champs le passé revenu malgré lui), on peut reconnaître la vision intérieure qu'est le phénomène de la vision panoramique des mourants. Le narrateur omnivoyant étale ici en raccourci les souvenirs successifs de la vie du malade :

---

*La Mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï », *La Nouvelle II : nouvelles et nouvellistes au XIX<sup>e</sup> siècle* (Proust, Morand, Aymé, Armand, Queneau, Nimier, Beckett, Gracq, Tournier), Presses universitaires de Lille, 1992, p. 16.

<sup>1</sup> Pierre Daum, *op. cit.*, p. 94.

<sup>2</sup> Jo Yoshida analyse ce côté symboliste du paysage à partir du nom. Le prénom Baldassare évoque « Balthazar, alias Bêl-Shar-Usur, le dernier roi de Babylone ». Le nom de famille « Silvande » et « Sylvanie », qui proviendraient de « Silvain/Sylvain ou *Silvanus* »; connote le paysage champêtre et forestier. Le critique dit : « le nom de Baldassare Silvande est une combinaison quelque peu contradictoire du luxe oriental et du paysage bucolique de l'Europe ». Jo Yoshida, « Les Nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », *Études de langue et littérature françaises* (Kyoto), n° 32, 2001, p. 135-148 (voir surtout p. 138-139).

<sup>3</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, 29 octobre 1895, p. 587 ; *PJ*, p. 11.

<sup>4</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, 29 octobre 1895, p. 603 ; *PJ*, p. 25.

<sup>5</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, 29 octobre 1895, p. 605 ; *PJ*, p. 26.

<sup>6</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, 29 octobre 1895, p. 605 ; *PJ*, p. 26-27.

La main de Baldassare remuait fiévreusement. Tout à coup il entendit un petit bruit argentin, imperceptible et profond comme un battement de cœur. C'était le son des cloches d'un village extrêmement éloigné qui, par la grâce de l'air si limpide ce soir-là et de la brise propice, avait traversé bien des lieues de plaines et de rivières avant d'arriver jusqu'à lui pour être recueilli par son oreille fidèle. C'était une voix présente et bien ancienne, maintenant il entendait son cœur battre avec leur vol harmonieux, suspendu au moment où elles semblaient aspirer le son, et s'exhalant après longuement et faiblement avec elles. À toutes les époques de sa vie, dès qu'il entendait le son lointain des cloches, il se rappelait malgré lui leur douceur dans l'air du soir, quand petit enfant encore, il rentrait au château, par les champs (*PJ*, 27)<sup>1</sup>.

Le mourant se souvient de son passé à travers le son des cloches. Proust perçoit déjà ici le phénomène de la résurrection des images du passé. L'image de la nature, dans le passé à la campagne, vient le rejoindre à travers l'écart spatio-temporel de « bien des lieues de plaines et de rivières ». Le narrateur de cette nouvelle dit simplement que le son de cloche est « une voix présente et ancienne ». Strictement parlant, ce phénomène psychopathologique diffère du principe du panorama comme spectacle, mais il est significatif qu'il prenne place dans le bâtiment qui a le même nom que celui où le panorama est exhibé : « la rotonde ». Dans cette nouvelle, Proust développe pour la première fois le mécanisme de la réminiscence.

### « Confession d'une jeune fille »

La nouvelle « Confession d'une jeune fille » n'a pas paru en revue avant sa publication dans *Les Plaisirs et les jours* en 1896<sup>2</sup>. Elle a été rédigée vers la fin de l'été 1894 comme le prouve la demande d'une autorisation de dédicace à Robert de Montesquiou<sup>3</sup>. Dans cette nouvelle au sujet dramatique rapporté à la première personne, le parc « Les Oublis » fonctionnent comme « cadre idyllique et familial »<sup>4</sup> où se rencontrent tous les personnages. L'héroïne de quatorze ans voit son cousin Honoré, qui a quinze ans. C'est également dans

---

<sup>1</sup> *La Revue hebdomadaire*, n° 179, 29 octobre 1895, p. 605 ; *PJ*, p. 27.

<sup>2</sup> Premièrement parue dans le recueil de 1896 (*PJ*, 85-96).

<sup>3</sup> *Corr.*, I, p. 341. Lettre de Robert de Montesquiou à Marcel Proust datée du 1<sup>er</sup> octobre [1894] (« Quant à la “ nouvelle ” que vous souhaitez gentiment de me dédier, en tant que “ maître que vous admirez ” selon votre pompeuse formule, je l'accepte donc, à ce solennel titre »). Voir aussi *Corr.*, I, p. 360. Lettre de Marcel Proust à Robert de Montesquiou daté du 3 janvier [1895] (« Je vous envoie la copie du manuscrit de la nouvelle qui vous est dédiée dans un livre »).

<sup>4</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 32.



ce jardin que l'héroïne, devenue « perverse » à cause de ce cousin, retrouve sa mère qui vient la surprendre et la ramener à la vertu. Le décor naturel a pour le rôle de mettre en valeur cette vertu associée à la mère :

C'était un lilas, dont une branche cachée par l'ombrelle de ma mère était déjà fleurie et qui, invisible, embaumait. Tout en haut des arbres, les oiseaux chantaient de toutes leurs forces. Plus haut, entre les cimes vertes, le ciel était d'un bleu si profond qu'il semblait à peine l'entrée d'un ciel où l'on pourrait montrer sans fin (*PJ*, 87).

Le narrateur ne manque pas d'introduire avec précision ce décor naturel qui purifie l'héroïne.

Le lilas figure dans l'épigraphe du premier chapitre qui provient des *Sites* (1887), recueil de poèmes d'Henri de Régnier : « *Parmi l'oubli qu'on cherche aux fausses allégresses, / Revient plus virginal à travers les ivresses, / Le doux parfum mélancolique du lilas* » (*PJ*, 85). Cette fleur symbolise la vertu d'autrefois retrouvée par-delà les ivresses. Son odeur sera liée à « une expérience de plaisir solitaire du jeune narrateur » dans le Cahier 5 comme le remarque Catherine Viollet qui met en lumière la thématique de ce végétal dans l'écriture proustienne<sup>1</sup>. L'héroïne s'exclame : « Quelle vertu possède cette matinale odeur de lilas pour traverser tant de vapeur fétides sans s'y mêler et s'y affaiblir ? » (*PJ*, 88). L'héroïne mourante repense « au petit jardin où [elle] prenai[t] avec [s]a mère le déjeuner du matin et où il y avait d'innombrables pensées » (*PJ*, 88). Citons une autre description du décor :

Souvent aux Oublis, après avoir été avec ma mère au bord de l'eau pleine des jeux du soleil et des poissons, pendant les chaudes heures du jour, – ou le matin et le soir me promenant avec elle dans les champs, je rêvais avec confiance de cet avenir [...] (*PJ*, 88).

L'héroïne puise dans le lilas un avenir plein « des puissances » qui lui permettraient de « se précipiter hors [d'elle], dans la vie ». L'auteur a alors l'intention d'opposer une sensibilité symboliste à un vitalisme qui s'oriente dans la vie. Dans le passage suivant, Proust commence déjà de s'éloigner du paysage symboliste :

Si, alors, je sautais de toutes mes forces, si j'embrassais mille fois ma mère, courais au loin en avant comme un jeune chien, ou resté indéfiniment en arrière à cueillir des coquelicots et des bleuets, les rapportais en poussant des cris, c'était moins pour la joie de la promenade elle-même et de ces cueillettes que pour épancher

---

<sup>1</sup> Catherine Viollet, article cité, p. 20.

mon bonheur de sentir en moi toute cette vie prête à jaillir, à s'étendre à l'infini, dans des perspectives plus vastes et plus enchanteresses que l'extrême horizon des forêts et du ciel que j'aurais voulu atteindre d'un seul bond [*Nous soulignons.*] (PJ, 89).

La « vie prête à jaillir », c'est la formule de l'énergie que procure la nature à l'esprit sain. Les poètes et les écrivains reconnaissent la nécessité de revenir à la « vie » vers 1895. Proust profite de cette mode pour adopter une dialectique de retour à la matrice et d'affranchissement du moi vers la nature en liberté. C'est une des premières influences évidentes chez Proust du mouvement « naturiste » qui réagit contre le Symbolisme délirant. Cependant, l'héroïne est vouée vers la dégradation de son énergie et le récit finit, en accord avec l'annonce du début, par une catastrophe. Se laissant absorbée dans la vie mondaine, elle perd sa sensibilité à l'art et à la nature :

[...] je perdis avec le goût de la solitude le secret des joies que m'avaient données jusque-là la nature et l'art. [...] Mes promenades aussi avaient été comme frappées de stérilité. Les choses qui autrefois suffisaient à me rendre heureuse pour toute la journée, un peu de soleil jaunissant l'herbe, le parfum que les feuilles mouillées laissent s'échapper avec leurs dernières gouttes de pluie, avaient perdu comme moi leur douceur et leur gaieté. Les bois, le ciel, les eaux semblaient se détourner de moi, [...] [*Nous soulignons.*] (PJ, 91).

Le narrateur évoque un paysage d'autrefois marqué par « le secret de joie », la « douceur » et la « gaieté ». Le « goût de la solitude » est perdu, remplacé par celui de la mondanité et de l'amour qui sont considérés comme des vices fatals. La contemplation du paysage naturel était autrefois une disposition féconde et permettait une vie heureuse. Ce contraste apparaissait déjà dans « Violante ou la mondanité » rédigé en 1892 et paru en 1893 dans *Le Banquet*. Mais dans ce texte de 1894, la fonction du paysage se transforme : il fournit ici une source d'énergie qui sert d'amorce à la vie créatrice comme le suggère la juxtaposition de « la nature » et de « l'art » dans la citation ci-dessus<sup>1</sup>. On voit ainsi que les fonctions du paysage évoluent à travers les essais littéraires successifs de 1891 à 1894.

Il reste que le texte continue à privilégier la mise en scène d'objets précieux et décoratifs comme le peut la décadence fin de siècle. Anatole France écrit dans la préface à *Les Plaisirs et les jours* que « Marcel Proust se plaît [...] à décrire la splendeur désolée du soleil couchant et les vanités agitées d'une âme *snob*. Il excelle à conter les douleurs élégantes, les souff-

---

<sup>1</sup> Voir sur ce point : Sylvie Gaillot-Koneski, « Les Épigraphes de la “ Confession d'une jeune fille ” ou le miroir de l'autre », *The French Review*, vol. 65, n° 3, février 1992, p. 417.

frances artificielles, [...] » (*PJ*, 3). Il est vrai que les écrits de 1891-1894 sont baignés dans la sensibilité fin-de-siècle<sup>1</sup>. Mais cette esthétique commence à évoluer quelque peu en 1894 et finira par se transformer à partir de 1895 comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

---

<sup>1</sup> Pour la généralité des aspects fin-de-siècle dans *Les Plaisirs et les jours*, surtout pour le thème de Narcisse et le jeu de miroir, l'obsession de la mort, les œuvres comme miniatures, les influences du japonisme et de l'impressionnisme, voir Juliette Frølich, « Proust couleur du temps : *Les Plaisirs et les jours* ou comment romancer une fin de siècle », *Studi di letteratura francese*, n° 23, 1998, p. 71-87.

## CHAPITRE II

### Le Paysage romantique contre le paysage symboliste

En 1895 Proust rédige successivement des articles théoriques en vue de les publier dans les journaux et les revues. Anne Henry analyse trois articles écrits vers 1895 (« Un dimanche au Conservatoire », « Contre l'obscurité » et « Chardin et Rembrandt »)<sup>1</sup> en les qualifiant de « socle épistémologique »<sup>2</sup>. Il serait intéressant de suivre les arguments développés dans « Contre l'obscurité » avant de montrer ce que sont les paysages symboliques et romantiques pour Proust.

Dans ce chapitre nous allons voir comment Proust s'est orienté vers la vraie nature. Tout d'abord, nous mettrons en lumière le contexte historique de l'article « Contre l'obscurité », rédigé probablement en 1895 et publié dans la *Revue blanche* en 1896. Nous y remarquons que ses opinions sur la nature se basent sur sa critique de la jeune école symboliste. Les Symbolistes composent des poèmes obscurs tandis que Proust considère que les poétiques doivent être aisément intelligibles. Il semble appliquer cette opinion à ses poèmes en prose après 1895 et aux passages poétiques dans *Jean Santeuil*.

Pourtant, pour vérifier cette hypothèse, il faudrait mettre au jour la véritable intention de Proust lorsqu'il a envoyé ce texte à la *Revue blanche*. Il est nécessaire à cet effet d'envisager la fonction de la nature chez Proust dans sa jeunesse en nous référant au contexte de la culture française, surtout à partir du Romantisme jusqu'au Symbolisme contemporain de l'auteur dans sa jeunesse, puis, aux différents mouvements après « la crise symbolique ». Nous pourrions ainsi élucider les vues de Proust relatives aux jeunes poètes symbolistes (§ 1).

Ensuite, nous analyserons la façon dont Proust applique ces vues à sa propre création poétique. Pour ce faire, nous devons suivre l'évolution de la fonction de la nature dans les poèmes de Proust en 1895 et en 1896 avant d'examiner sous cet aspect *Jean Santeuil* (§ 2).

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, « Un dimanche au conservatoire », *Le Gaulois*, 14 janvier 1895, p. 1.

<sup>2</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 45.

## § 1. Tournant esthétique de Proust en 1895-1896 : « Contre l'obscurité »

Vers la fin de novembre 1895, Proust écrit à Pierre Mainguet et lui demande s'il peut faire paraître son article dans *La Revue hebdomadaire*. Après avoir présenté son essai sur Chardin, Proust avoue qu'il prépare un autre article appelé « une petite étude de philosophie », « une étude contre l'obscurité des jeunes poètes »<sup>1</sup>. Mais il ajoute : « j'hésite à vous la proposer car sa violence me fait craindre des représailles de la jeune école qui trouverait à l'apparition prochaine de mon livre une trop bonne occasion de se venger »<sup>2</sup>. Il est à noter que Proust est conscient que son étude est bien provocatrice à l'égard des poètes contemporains. L'article sera refusé par *La Revue hebdomadaire* ; il verra le jour une demi année plus tard, en juillet 1896 dans *La Revue blanche*, sous le titre « Contre l'obscurité »<sup>3</sup>. Le lendemain de sa parution, Proust écrit à sa mère qu'il est très mécontent de la manière dont son article est publié, si peu de temps après sa grand-mère est morte<sup>4</sup>. Mais, en même temps, nous pouvons constater que Proust est confondu par le débat qu'a suscité son article. Voyons donc quel a été ce débat et quel était l'implication de Proust dans ses arguments philosophiques et littéraires.

Dans « Contre l'obscurité », qui marque son engagement critique envers l'école symboliste, Proust crée un débat fictif entre un monsieur de cinquante ans et un étudiant de vingt ans. Ce dernier se consacre à la littérature. Le quinquagénaire critique le jeune poète frontalement :

« Êtes-vous de la jeune école ? [...] Moi, j'avoue que je ne comprends pas, il faut être initié... D'ailleurs, il n'y a jamais eu plus de talent ; aujourd'hui presque tout le monde a du talent » (*EA*, 390)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Marie Nordlinger rappelle ses discussions avec Proust « sur le vers libre, la métaphore, le symbolisme (Marcel se révoltait contre l'obscurité, la virtuosité vaine) [...] ». « Au lecteur » dans *Marcel Proust, Lettres à une amie : recueil de quarante-et-une lettres inédites adressées à Marie Nordlinger 1899-1908*, 1942, p. v.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. I, p. 446 (lettre à Pierre Mainguet datée de [vers la fin novembre 1895]).

<sup>3</sup> « Contre l'obscurité », *La Revue blanche*, t. 9, n° 75, 15 juillet 1896, p. 69-72.

<sup>4</sup> *Corr.*, t. II, p. 94 (lettre à Mme Proust datée du [16 juillet 1896]).

<sup>5</sup> « Contre l'obscurité », *La Revue blanche*, t. 9, n° 75, p. 69.

Selon Sylvie Pierron<sup>1</sup>, l'énonciation se dédouble entre l'auteur et le narrateur dans ce texte. Le narrateur s'expose « à l'accusation d'avoir voulu jouer avant l'âge le rôle du monsieur de cinquante ans »<sup>2</sup>. L'auteur maintient cette forme jusqu'à la fin de l'article. Dans le dernier paragraphe, le narrateur réapparaît et dit :

Telles sont les remarques que j'ai cru utile d'exposer, à propos de la poésie et de la prose contemporaines. Leur sévérité pour la jeunesse qu'on voudrait, plus on l'aime, voir mieux faire, les aurait rendues plus seyantes dans la bouche d'un vieillard. Qu'on excuse leur franchise, plus méritoire peut-être dans la bouche d'un jeune homme (*EA*, 395).

En attribuant la position d'auteur à un personnage âgé, Proust semble vouloir éviter les critiques qui le visent directement.

De fait, les défis de Proust à l'encontre des Symbolistes ne manquent pas de s'attirer des attaques de la part des contemporains. Dans le même numéro de *La Revue blanche*, Lucien Muhlfeld fait paraître un article « Sur la clarté »<sup>3</sup>. Il s'agit d'une critique immédiate de l'article de Proust, qui représenterait selon Muhlfeld le littéraire mondain. Dans le premier paragraphe, Muhlfeld affirme : « quand il déplore l'obscurité de la littérature récente, M. Proust résume l'opinion d'un lot honorable de lecteurs mondains »<sup>4</sup>, ou de « la foule non documentée »<sup>5</sup>. Muhlfeld suggère que Proust conteste en faveur de Verlaine et Barrès, ou Anatole France « son éminent maître ». La critique de Proust ne peut être justifiée, selon Muhlfeld, par aucun des poètes symbolistes comme Kahn, Griffin, Dujardin, Régnier, Moréas, Verhaeren, Hérold. Muhlfeld conclut, contre Proust, en défendant les poètes de l'école symboliste : « notre collaborateur [*i. e.* Proust] a résumé d'une plume gracieuse les objections des salons littéraires. Elles sont d'une fragilité touchante »<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Sylvie Pierron, « *Ce beau français un peu individuel* » : Proust et la langue, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 26.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Lucien Muhlfeld, « Sur la Clarté », *La Revue blanche*, Paris, t. 11, n° 75, 15 juillet 1896, p. 73-82. L'auteur de cet article note : « Sur mon désir exprimé de le contredire, M. Proust, avec une courtoisie charmante, m'a par avance communiqué son article » (p. 73, n. 1). Pour les informations sur Muhlfeld, voir aussi : Fernand Gregh, *L'Âge d'or*, 1947, p. 188-189 ; André Billy, « En lisant Muhlfeld. – Muhlfeld et Proust », *Le Figaro littéraire*, 5 mars 1960, p. 4 ; Anne Henry, *op. cit.*, p. 60-65.

<sup>4</sup> Lucien Muhlfeld, article cité, p. 73.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>6</sup> *Id.*

Après avoir lu cet article, Mallarmé écrit une lettre à Muhlfeld : « L'article *Sur la Clarté*, d'un très beau jet et émaillé de détails qui sont la justesse même. Vous voulez bien, toujours, m'y traiter en ami »<sup>1</sup>. Il se trouve que Mallarmé pense être visé par l'article de Proust. En effet, le 1<sup>er</sup> septembre 1896, c'est Mallarmé qui fait paraître dans *La Revue blanche* un article : « Variation sur un sujet : XI. Le Mystère, dans les Lettres »<sup>2</sup> et y déclare : « De pures prérogatives seraient, certes, à la merci des bas farceurs. / [...] / [...] : les malins, entre le public, s'emparant de le conduire, déclarent, avec sérieux, que, juste, la teneur est inintelligible »<sup>3</sup>. « [L]'oisif » et « malins », désignent Marcel Proust, selon Anne Henry<sup>4</sup>. Mallarmé consolide ses idées sur l'obscurité et le mystère : « Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun »<sup>5</sup>. Selon Michel Brix, toutes les attaques de Proust s'adressent au platonisme dans l'esthétique de Mallarmé<sup>6</sup>. Jean Roudaut, de son côté, considère que le conflit Mallarmé-Proust n'est que le résultat d'un malentendu. Proust appartient aux « tenants d'une transparence d'expression » tandis que Mallarmé dédaigne « à quelque encrier sans Nuit la vaine couche d'intelligibilité »<sup>7</sup>.

Jean-Yves Tadié souligne que les propos de Proust dans « Contre l'obscurité » s'inspirent de son « éminent maître » Anatole France<sup>8</sup>. La critique à l'égard de l'obscurité de la poésie

---

<sup>1</sup> Lettre de Mallarmé à Lucien Muhlfeld datée du dimanche 19 juillet 1896. Voir Stéphane Mallarmé, *Correspondance de Stéphane Mallarmé 1896*, édition d'Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, [lettres n° MMCLVIII].

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, « Variation sur un sujet : XI. Le Mystère, dans les Lettres », *La Revue blanche*, n° 78, 1<sup>er</sup> septembre 1896, p. 214-218.

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, article cité, p. 214.

<sup>4</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 64. Voir aussi Pierre Champion, *Mallarmé : poésie et philosophie*, Presses universitaires de France, 1994, p. 86. Pour ce qui est de l'obscurité entre Mallarmé et Proust, voir : Peter Dayan, « L'Obscurité entre Mallarmé et Proust », *Visions/Revisions : Essays on Nineteenth-Century French Culture*, textes réunis par Nigel Harkness, Paul Rowe, Tim Unwin et Jennifer Yee, Peter Lang, 2003, p. 261-274.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, article cité, p. 214.

<sup>6</sup> Michel Brix, « Contre Mallarmé et Ruskin », *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, 1999, p. 239-257. Voir aussi Michel Brix, « Aux sources de l'affrontement Proust-Mallarmé : littérature française et platonisme », *Revue d'études françaises*, Université Eötvös Loránd (Budapest), n° 5, 2000, p. 125-139.

<sup>7</sup> Jean Roudaut, « Mallarmé et Proust », *Nouvelle Revue Française*, n° 489, octobre 1993, p. 51

<sup>8</sup> Jean-Yves Tadié, « Proust et France », *Littérature et nation*, 2<sup>e</sup> série, n° 11, mars 1993, p. 78. Voir aussi J.-Y. Tadié, *Marcel Proust, biographie, op. cit.*, p. 304.

renvoie, selon Jean-Yves Tadié, à celle naguère faite par Anatole France à l'école symboliste.

A. France écrit en 1888 dans *Le Temps* un article à propos de Charles Morice :

Je ne pardonne point aux symbolistes leur obscurité profonde. « Tu parles par énigme » est un reproche que les guerriers et les rois s'adressent fréquemment dans les tragédies de Sophocle. Les grecs étaient subtils ; pourtant ils voulaient qu'on s'exprime clairement. Je trouve qu'ils avaient bien raison. J'ai passé l'âge heureux où l'on admire ce qu'on ne comprend pas. J'aime la lumière. M. Morice ne m'en permet pas assez pour mon goût. Je veux comprendre tout de suite, et c'est là une exigence qui lui paraît insoutenable<sup>1</sup>.

Ensuite il ironise sur la mode de la « suggestion » chez les poètes contemporains représentés par Charles Morice :

Ce qu'il y a de plus neuf dans la formule de M. Charles Morice, c'est le mot « suggérer ». Cela, je l'avoue, est terriblement moderne, et même moderniste. J'en sens tout le prix. La suggestion est quelque chose de nouveau, de mystérieux encore et de mal défini. La suggestion est à la mode. Le poète, aujourd'hui, doit être suggestif. Il suggère. Quoi ? Ce qui ne peut être exprimé<sup>2</sup>.

Anatole France s'en prend alors à l'archaïsme dans la poésie contemporaine :

Il est mauvais, aussi d'employer trop de termes anciens et d'affecter l'archaïsme. J'ai vu, il y a deux ans, M. Jean Moréas composer un lexique à son usage avec des termes tombés en désuétude depuis la reine Claude et la duchesse Marguerite. C'est écrire à plaisir dans une langue morte, quand il y a tant de joie à parler toute vive notre langue française. Elle est si douce et si fraîche, si heureuse, si alerte ! elle est si complaisante, quand on ne la violente pas ! Je ne croirai jamais au succès d'une école littéraire qui exprime des pensées difficiles dans une langue obscure<sup>3</sup>.

L'archaïsme de Jean Moréas est aussi ce que Proust critiquera dans *Contre Sainte-Beuve*<sup>4</sup>. La langue obscure est une cible de la critique portée par l'académisme conservateur qui prend parti pour la clarté et l'intelligibilité de la langue. C'est ce qu'Anne Henry fait remarquer en se référant à l'observation de Brunetière dans *La Revue des deux mondes* :

[...] le rôle de la « littérature » est [...] [de] consolider par la vertu de la forme, tout ce qui intéresse l'usage de la vie, la direction de la conduite et le problème de la

---

<sup>1</sup> Anatole France, « La Vie littéraire. Charles Morice. – Demain. – Question d'esthétique. (Perrin, éditeur, in-18.) », *Le Temps*, 19 août 1888, p. 2.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *CSB*, 310 : « L'archaïsme est fait de beaucoup d'insincérité, [...] » (Cahier 32, f° 68 r°).



destinée. Dans une langue intelligible à tous, transposer et traduire ce qui ne devient clair, – et même peut-être vrai – qu'en devenant général ; [...]<sup>1</sup>

La réaction de Zola était aussi pleine d'amertume à l'égard des jeunes symbolistes :

Nos n'avons donc plus rien de commun, rompons, jeune gens, rompons au grand jour. Rompons sur toutes choses, rompons sur l'homme, rompons sur la femme, rompons sur la vie, et rompons sur la vérité<sup>2</sup>.

Selon Sylvie Pierron, le narrateur de « Contre l'obscurité » adopte le point de vue de Ferdinand Brunetière, directeur de *La Revue des deux mondes*<sup>3</sup>. La critique y observe la rhétorique propre à l'académisme : « La rhétorique des défenseurs de la clarté française, malgré les motivations idéologiques distinctes chez Brunetière et chez France, est une rhétorique obligée, du fait de la combinaison incontournable d'un certain nombre de valeurs dans leur argumentaire »<sup>4</sup>. C'est ainsi que Proust affronte deux partis opposés pour persuader le lecteur de rejeter l'inintelligibilité des poèmes de la jeune école symboliste. Il emprunte la perspective de l'académisme. On se retrouve ainsi dans la querelle des anciens (les Académiciens) et des modernes (les Symbolistes). Alors, quels sont les arguments du « Contre l'obscurité » ?

Le quinquagénaire souligne le caractère condamnable de la jeune école. Avant tout, il définit le talent comme « le pouvoir de réduire un tempérament original aux lois générales de l'art, au génie permanent de la langue » (*EA*, 390). Selon lui, les jeunes poètes utilisent des mots qui ne reflètent pas leur tempérament. Voici le vocabulaire commun cité par le narrateur : « princesse », « mélancolies », « accoudées », « souriantes » ou « bérlys » (*EA*, 390)<sup>5</sup>. Ce sont des mots utilisés par les Symbolistes dans leur rhétorique du vers libre. Ils choisissent ce vocabulaire sans réfléchir et se croient doués pour la littérature. Selon Proust, ces mots ne sont que des « débris » fades, comme le souligne ses formules : « vains coquillages, sonores et vides », « morceaux de bois pourris », « ferrailles rouillées que le flux a

---

<sup>1</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 57. Ferdinand Brunetière, « Revue littéraire. Sur la " littérature " », *La Revue des deux mondes*, 52<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> période, t. 109, 1<sup>er</sup> janvier 1892, p. 212.

<sup>2</sup> Emile Zola, *Le Figaro*, 7 février 1896, p. 1.

<sup>3</sup> Sylvie Pierron, *op. cit.*, p. 26-28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>5</sup> *Id.* Lucien Muhlfeld se réfère dans « Sur la clarté » à son propre article dans la même revue : « Le Petit Symbolard », *La Revue blanche*, t. 9, n<sup>o</sup> 53, 15 août 1895, p. 181-182. Il s'agit d'une exposition des grands magasins.

jetés sur le rivage » (*EA*, 390).

Rappelons ici que René Doumic récapitule la tendance lexicale des jeunes poètes symbolistes<sup>1</sup>. Le critique de *La Revue des deux mondes* en parodie l'univers fantastique :

[...] derrière le décor de ces poèmes aux lignes harmonieuses et larges, où des héros et des dames, des chevaliers et des pèlerins errent parmi des forêts merveilleuses, traversent des villes de rêve, heurtant des châteaux emblématiques, il semble qu'on entende l'accompagnement d'un invisible orchestre wagnérien<sup>2</sup>.

Même si certains sont doués pour la littérature, leur talent est compromis par cette rhétorique conventionnelle. Le narrateur pense que les jeunes poètes s'éloignent de la création poétique en se passionnant pour le décor pompeux et frivole propre à l'école symboliste, et qu'ils négligent les « lois générales de l'art » (*EA*, 390). Mais quelles sont ces « lois » ? Nous allons les entrevoir à travers trois arguments avancés par le narrateur.

Premier argument : d'après le narrateur, tous les jeunes poètes pensent qu'ils doivent être initiés pour devenir poètes. Par contre, pour Proust lui-même, la création poétique est accessible à tous. Il condamne d'une part l'obscurité des idées et des images, et d'autre part, l'obscurité grammaticale. Il développe aussi un discours qui serait représentatif des « jeunes poètes ». C'est donc un jeune étudiant qui parle en se défendant :

« Notre obscurité, [...] est cette même obscurité qu'on reprochait à Hugo, qu'on reprochait à Racine. Dans la langue tout ce qui est nouveau est obscur. Et comment la langue ne serait-elle pas nouvelle, quand la pensée, quand le sentiment ne sont plus les mêmes ? La langue pour rester vivante doit changer avec la pensée, se prêter à des besoins nouveaux, [...]. Un jour, l'étonnement que nous vous causons étonnera, comme étonnent aujourd'hui les injures dont le classicisme finissant salua les débuts du romantisme » (*EA*, 391).

Pour les jeunes poètes, l'obscurité de la langue serait inévitable en raison de l'évolution de la pensée et du sentiment, ces deux éléments de la création littéraire. Le malaise serait normal, d'après ces jeunes, comme en témoignent les vers de Racine et de Hugo, qui étaient mal compris par leurs contemporains. Ils contribuent ainsi au changement dynamique de la

---

<sup>1</sup> René Doumic, « Revue littéraire. La Poétique nouvelle », *La Revue des deux mondes*, vol. 129, 4<sup>e</sup> période, 65<sup>e</sup> année, 15 août 1895, p. 935-946. Doumic y parle des motifs naturels qui apparaissent dans les vers d'Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Albert Samain.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 937. La cible de cette critique est Henri de Régnier. Il est à noter que Proust partage le vocabulaire de Doumic dans son article « Contre l'obscurité ». D'où vient le malaise de Proust au moment de la publication subite de cet article dans *La Revue blanche* ?

langue. Pourtant, l'argument du narrateur porte sur les « lois de l'univers et de la pensée »<sup>1</sup>. Proust en effet croit à la permanence de ces lois qui sont les lois constantes de la nature. Par conséquent, il considère que toutes les œuvres d'art doivent être intelligibles du point de vue de ces lois. C'est dans ce sens que l'obscurité de la poésie est condamnable.

Le deuxième argument apparaît quand le jeune étudiant se défend en disant :

« Vous vous étonnez que le maître soit obligé d'expliquer à ses disciples. Mais n'est-ce pas ce qui est toujours arrivé dans l'histoire de la philosophie où les Kant, les Spinoza, les Hegel, aussi obscurs qu'ils sont profonds, ne se laissent pas pénétrer sans des difficultés bien grandes. Vous vous serez mépris sur le caractère de nos poèmes : ce ne sont pas des fantaisies, ce sont des systèmes » (*EA*, 391-392).

Le représentant des jeunes poètes se réclame de la philosophie qui sous-tend la poésie symboliste. Selon ces derniers, l'obscurité équivaut à la profondeur. Ils prétendent que leur obscurité relève d'un « système ». Et voici l'opinion opposée de son aîné : ce qui est important dans le genre poétique, c'est « l'élan du sentiment » et non pas la « méthode philosophique ». Il donne comme exemple l'obscurité que l'on trouve dans *Macbeth*. Il s'agit ici d'une autre obscurité, l'obscurité « féconde à approfondir », dit-il (*EA*, 392). Alors la poésie vaut la philosophie. Il distingue l'obscurité de la langue qui est contestable et l'obscurité profonde de la vie. Cette obscurité-ci est précieuse dans l'œuvre poétique.

Mais pour autant, les idées de Proust ne sont pas fondamentalement différentes de celles des Symbolistes. Les deux partis donnent au mot « une puissance d'évocation au moins aussi grande que sa puissance de stricte signification » (*EA*, 392). Ils seraient d'accord sur ce point, pense-il. Le quinquagénaire déclare essentielles les affinités du langage et de la sensibilité. Il faut savoir reconnaître les harmonies musicales évoquées par les vieilles mélodies de la langue maternelle. Il retrouve « le charme natal du parler de France » qui lui rappelle « le parfum de la terre natale » (*EA*, 392). Et parmi les écrivains contemporains, il attribue ce charme au seul Anatole France. À l'opposé, d'après le narrateur, les « jeunes poètes » n'utilisent que des mots incompréhensibles, qui n'évoquent rien. Il considère leur poème comme un « théorème » ou un « rébus » (*EA*, 393). Les idées du narrateur sur la langue sont assez conservatrices. Pour lui, les poètes doivent parler une langue à même de ressusciter le souvenir de la nature du pays natal.

---

<sup>1</sup> *Id.*

Le troisième argument, Proust ne le développe pas en détail. Il s'agit de l'intérêt du poète pour les sentiments obscurs. L'adversaire de l'obscurité termine son argumentation après avoir noté que la mission du poète est d'éclaircir le sentiment (EA, 393).

Après ces trois arguments, Proust lance deux débats supplémentaires. Premièrement, il lui semble que tout se passe comme si le monde poétique des jeunes poètes restait fermé au public pour éviter les « atteintes du vulgaire ». Cependant, le quinquagénaire rejette cet argument. Il dit que la pensée et le sentiment étant les éléments essentiels de toutes les poésies, ils sont déjà hors de portée du vulgaire.

Ensuite, le quinquagénaire soulève la problématique de l'« individualité » dans les chefs-d'œuvre. Il résume la tendance des œuvres symbolistes : elles abolissent les traits individuels de la vie humaine (« accidents de temps et d'espace ») en vue de représenter les vérités éternelles (EA, 394)<sup>1</sup>. C'est ce que critique le traditionaliste. En alléguant *La Guerre et la paix* et *Le Moulin sur la Floss*, il professe cette règle principale : « Dans les œuvres comme dans la vie les hommes, pour plus généraux qu'ils soient, doivent être fortement individuels » (EA, 394). Proust reprend les idées que Darlu aurait développées dans ses cours<sup>2</sup>. René Doumic était également pour l'individualisme dans l'art :

[La poésie symboliste] ignore les nuances, le détail et l'accident : elle ne reproduit que des sentiments très généraux, que des états d'âmes indiqués largement, comme des paysages qu'on voit dans les toiles de Puvis de Chavannes réduits aux grandes lignes, aux plans essentiels, aux masses de lumière et d'ombre<sup>3</sup>.

Il s'agit de son débat contre Ferdinand Brunetière autour du Procès Zola. La pensée et le sentiment ne peuvent se réaliser que dans la vie individuelle de chacun. Autrement dit, les vérités éternelles sont issues de la vie réelle de chacun. La faute des disciples du Symbolisme est, selon le narrateur, de rechercher toujours les allégories au lieu d'exprimer directement les impressions. Ainsi, leurs créations sont dépourvues de « vie ».

---

<sup>1</sup> L'« accident de temps et d'espace », c'est ce que dédaigne Mallarmé. On sait le combat mallarméen contre le hasard. Nous nous référons à une étude de Michel Brix, ch. « Contre Mallarmé et Ruskin », *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*, op. cit., p. 239-257.

<sup>2</sup> Nous reprenons l'écrit de Proust lycéen : « Que nous participions dans une certaine mesure à la raison universelle, cela est bien certain ; et c'est sur cette unité même que sont fondées et la possibilité de la science et aussi l'obligation de la charité. Mais cet universel, c'est individuellement que nous avons à le réaliser » (André Ferré, *Les Années de collège de Marcel Proust*, p. 228).

<sup>3</sup> René Doumic, article cité, p. 939.

Or, Michel Brix explique la raison de cette réfutation des symbolistes par Proust en se référant à la thèse mallarméenne : « l'élimination, la destruction des impressions personnelles et subjectives ». L'esthétique de Mallarmé rejette, comme le résume Michel Brix, « la subjectivité de l'auteur »<sup>1</sup>. Cependant, Proust revendiquait le point de vue subjectif ou individuel sur la nature ; aussi la conclusion souligne-t-elle l'importance de la nature dans la création poétique :

Que les poètes s'inspirent plus de la nature, où, si le fond de tout est un et obscur, la forme de tout est individuelle et claire. Avec le secret de la vie, elle leur apprendra le dédain de l'obscurité. Est-ce que la nature nous cache le soleil, ou les milliers d'étoiles qui brillent sans voiles, éclatantes et indéchiffrables aux yeux de presque tout ? Est-ce que la nature ne nous fait pas toucher, rudement et à nu, la puissance de la mer, ou du vent d'ouest ? À chaque homme elle donne d'exprimer clairement, pendant son passage sur la terre, les mystères les plus profonds de la vie et de la mort [*Nous soulignons.*] (EA, 394).

Selon lui, c'est la « nature » seule qui peut donner au poète, comme un remède, la véritable motivation de la création. S'il peut s'inspirer de la nature, le poète ne peut plus se maintenir dans l'obscurité du langage. C'est parce que la nature elle-même présente la clarté des choses. Le mystère de la nature est tout de même profond. Mais le poète, « pendant son passage sur la terre », peut exprimer sincèrement son impression individuelle parce que la nature est accessible à tout le monde. Proust prétend que le poète doit être toujours en adéquation avec le spectacle de la nature. Lamartine, pour sa part, a déjà écrit dans *Voyage en Orient* :

Le pays qu'un grand homme a habité et préféré pendant son passage sur la terre, m'a toujours paru la plus sûre et la plus parlante relique de lui-même ; une sorte de manifestation matérielle de son génie, une révélation muette d'une partie de son âme, un commentaire vivant et sensible de sa vie, de ses actions et de ses pensées [*Nous soulignons.*]<sup>2</sup>.

Constatons que Proust emprunte à Lamartine l'expression « pendant son passage sur la terre ». Le poète romantique conseille de visiter les pays qui ont inspiré les grands hommes comme Horace, Virgile ou Rousseau :

---

<sup>1</sup> Michel Brix, « Aux sources de l'affrontement Proust-Mallarmé : littérature française et platonisme » (article cité), p. 136.

<sup>2</sup> Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient* [1835], textes établi, présenté et annoté par Sarga Mourra, Champion, 2008, p. 235.

Presque toujours, un coup d'œil intelligent découvre une analogie secrète et profonde entre la patrie et le grand homme, entre la scène et l'acteur, entre la nature et le génie qui fut formé et inspiré<sup>1</sup>.

Pour Lamartine, le « grand homme » n'est autre que l'homme « divin ». De plus, l'homme divin est équivalent à « la nature et le génie et la vertu faits chair »<sup>2</sup>. Alors si le poète tente de s'en inspirer, c'est la nature qui s'exprime d'elle-même : « Il avait, de ses yeux mortels, vu cette mer, ces flots, ces collines, ces pierres : ou plutôt cette mer, ces collines, ces pierres l'avaient vu [...] »<sup>3</sup>. Proust aurait puisé de ses idées hautement romantiques de la nature chez Lamartine. Le poète doit, pour Proust comme pour les romantiques, s'assimiler à « la nature et le génie et la vertu faits chair ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 235-236.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>3</sup> *Id.*

## § 2. Proust et le naturisme

Il nous faut corroborer l'esthétique de Proust dans « Contre l'obscurité » en examinant ses écrits poétiques en 1895. Pendant que la publication de son recueil est différée, Proust continue d'écrire les nouvelles qui seront recueillies dans *Les Plaisirs et les jours*. « Un dîner en ville » et « Fin de la jalousie » sont des productions de l'année 1895. Il n'hésite pas à intégrer des morceaux de paysage dans ces nouvelles traitant d'amour et de mondanité. Dans « Un dîner en ville », écrit en 1895 et publié premièrement dans *Les Plaisirs et les jours*, le héros Honoré, après avoir participé à une soirée mondaine déplaisante, marche aux Champs-Élysées plein de joie vive face à l'univers extérieur. Le paysage est ici l'emblème de ce qui délivre de la vie sociale artificielle :

Par la chute d'un décor planté trop près, la vie s'étendait au loin devant lui dans tout le charme de sa nouveauté et de son mystère, en paysages mais qui l'invitaient. [...] Il souffrait seulement de ne pouvoir atteindre immédiatement tous les sites qui étaient disposés çà et là dans l'infini de sa perspective, loin de lui [*Nous soulignons.*] (*PJ*, 103).

La redécouverte de l'énergie du monde extérieur permet au héros de se diriger vers « la vie ». Ce « retour à la vie » est un élément déterminant pour la formation esthétique de Proust à partir de 1895.

« Fin de la jalousie » est une nouvelle achevée avant janvier 1896<sup>1</sup>. Le narrateur de cette nouvelle dessine le paysage du Bois de Boulogne où se promène le héros Honoré (le héros porte le même nom que dans « Un dîner en ville »)<sup>2</sup> :

[Honoré] avait respiré tour à tour et exhalé dans l'air mêlé de brise et de soleil, il avait reconnu au fond des yeux des femmes qui suivaient avec admiration sa beauté rapide, un instant perdu au détour même de sa capricieuse gaieté, puis rattrapé sans effort et dépassé bien vite entre les chevaux au galop et fumants, goûté dans la fraîcheur de sa bouche affamée et arrosée par l'air doux, la même joie profonde qui embellissait ce matin-là la vie, du soleil, de l'ombre, du ciel, des pierres, du vent d'est et des arbres, des arbres aussi majestueux que des hommes debout, aussi reposés que des femmes endormies dans leur étincelante immobilité [*Nous soulignons.*]

---

<sup>1</sup> Voir la lettre de Proust à Jules Huret. *Corr.*, t. I, p. 42 (lettre à Jules Huret datée de [janvier 1896]).

<sup>2</sup> Pour la signification de cet anthroponyme, voir l'article suivant : Jean Peytard, « Un prénom en quête de personnage : “ Honoré ” dans *Les Plaisirs et les jours* », *Cahiers de lexicologie*, n° 51, 1987, p. 215-228.

(PJ, 157).

Il est à noter que Proust se met au « retour à la vie » avec « joie ». Son intention de jeter un regard sur le « soleil », l' « ombre », le « ciel », les « pierres », le « vent d'est » et les « arbres » est intense. La découverte du charme de la nature est aussi vivace dans ses écrits en 1895. Mais au lieu de décrire le paysage en soi, le narrateur explique la sensibilité du héros à l'égard de la nature.

Or, dans son étude sur le style des *Plaisirs et les jours*, Germaine Brée note : « Le vocabulaire est celui de l'effusion sentimentale vague où l'épithète et les superlatifs (“ extrêmement nettes ”, “ extraordinairement sauvage et solitaire ”, etc.) accumulés, cherchent à donner l'impression d'un “ paysage d'âme ” à la fois extérieur et intérieur, d'une atmosphère intense, à laquelle l'abondance des terminaisons féminines ajoute une certaine langueur »<sup>1</sup>. Pour ce qui est du paysage, Germaine Brée constate l'importance de « Les Regrets, rêveries couleur du temps ». Mais nous devons considérer que la période de sa composition s'étend de 1893 à 1896 et ainsi examiner la frontière qui sépare les influences de la Décadence et du Symbolisme et les réactions contre ces écoles littéraires.

Dans *Les Plaisirs et les jours* comme dans les textes publiés préalablement dans les revues, Proust met en exergue comme épigraphe de cette section « Les Regrets » un passage d'Emerson :

La manière de vivre du poète devrait être si simple que les influences les plus ordinaires le réjouissent, sa gaieté devrait pouvoir être le fruit d'un rayon de soleil, l'air devrait suffire pour l'inspirer et l'eau devrait suffire pour l'enivrer. / Emerson (PJ, 104)<sup>2</sup>.

Les motifs énumérés par le philosophe américain comme « rayon de soleil », « air », « eau », sont les véritables sources d'inspiration pour Proust. Notre écrivain semble tenter de se détacher des influences de la Décadence et du Symbolisme dans lesquels baigne toute sa génération.

*Les Plaisirs et les jours* est en effet une œuvre qui vise à ressusciter la « vie ». Comme le note Thierry Laget dans la préface de cette œuvre, le mot « vie » y est plus de cent fois re-

---

<sup>1</sup> Germaine Brée, article cité, p. 405.

<sup>2</sup> Citation de Ralph Waldo Emerson, « Le Poète », *Sept Essais d'Emerson*, traduit de l'anglais par I. Will avec une préface de Maurice Maeterlinck, Paul Lacomblez, 1894, p. 136.



pris<sup>1</sup>. Même si Proust a dans sa jeunesse quelque goût pour le songe et la fuite du monde réel<sup>2</sup>, sa pensée, surtout dans les poèmes en prose des « Regrets, rêveries couleur du temps », s'oppose à celle des Décadents qui ont une forte prédilection pour l'idéal excluant la vie réelle. Mais il est à préciser que cela n'est sensible qu'à partir des écrits de 1895. Il en découle que *Les Plaisirs et les jours* est une œuvre qui montre le passage de l'acceptation d'un mouvement littéraire à sa mise en doute.

S'agissant de l'évolution des idées sur la poésie, les pièces contenues dans la section « Les Regrets, rêveries couleur du temps » méritent d'être analysées plus en détail. Sous ce titre figurent trente poèmes en prose dont onze sont publiés en 1892 et 1893 dans le *Banquet* ou la *Revue blanche*. Les autres sont composés entre 1893 et 1896 et présentés au public au moment de la parution des *Plaisirs et les jours* le 12 juin 1896<sup>3</sup>. Nous avons déjà analysé les textes datés précisément de 1892 comme « La Mer », de 1893 « Versailles », « Marine » et « Présence réelle », et de 1894 « Comme à la lumière de la lune » et « Sonate clair de lune ». Restent « Promenade », « Sous-bois », « Vent de mer à la campagne » et « Marronniers » qui peuvent être datés vers 1895.

Les textes de 1895 sont-ils orientés vers une esthétique unitaire ? C'est la question posée par Anne Henry. Ses analyses nous aideront à nous procurer une réponse. Dans son analyse, surtout à propos de *Jean Santeuil*, elle recourt souvent au « Naturisme » en se référant aux œuvres de Gabriel Séailles. Avant d'examiner ce point philosophico-esthétique dans le chapitre suivant, nous nous proposons d'étudier un nouveau mouvement littéraire né vers

---

<sup>1</sup> *Les Plaisirs et les jours*, suivi de *L'Indifférent* et *Autres Textes*, édition de Thierry Laget, *op. cit.*, p. 32.

<sup>2</sup> Voir les poèmes en prose « Sonate clair de lune » et « Rêve » dans la section « Les Regrets, rêveries couleur du temps » qui traitent du rêve (*PJ*, 116-118). Dans la sixième pièce sans titre, nous lisons : « 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 éparé dans la faible conscience des bêtes qui ruminent » (*PJ*, 111). Dans « Reliques » : « Elle a vécu sa vie, mais peut-être seul, je l'ai rêvée » (*PJ*, 115). Dans « Critique de l'espérance à la lumière de l'amour » : « Aussi certains d'arriver à éliminer ces causes destructives de toute jouissance, nous en appelons sans cesse avec une confiance parfois boudeuse mais jamais désillusionnée d'un rêve réalisé, c'est-à-dire déçu, à un avenir rêvé » (*PJ*, 139).

<sup>3</sup> « Tuileries » (premier morceau de « Les Regrets, rêveries couleur du temps ») est également daté de la même période. Mais il n'y a pas de point commun esthétiquement avec les autres pièces datées de 1895. Elle est publiée dans *Le Gaulois* à la même date que la parution des *Plaisirs et les jours* : *Le Gaulois*, 12 juin 1896, p. 2.

1895<sup>1</sup>.

Comme le remarque Marcel Raymond il ne s'agit plus, vers 1895, d'un art et d'un style de fuite à l'intérieur de soi et du songe. C'est le moment de l'action et de la « vie » extérieure, de la « vie “ réelle ” », du « vivre » et de la « force vive »<sup>2</sup>.

Pour ce qui concerne le domaine de la prose, Michel Raimond définit ce mouvement littéraire en opposition avec le naturalisme : « les naturalistes avaient pressenti qu'une des directions du roman-poème devait être de concevoir le héros de roman non comme un personnage pris dans l'engrenage du milieu, des aventures et des passions, mais comme le témoignage d'une harmonie de l'homme et du monde »<sup>3</sup>. Les hommes sont maintenant délivrés du positivisme. Quant à son rapport au naturalisme, le naturisme tente de le dépasser car le naturalisme se limitait à l'observation et à l'impression.

Michel Décaudin, dans la *Crise des valeurs symbolistes* montre de façon plus détaillée que ce mouvement a été un des nombreux qui sont nés contre le Symbolisme ainsi que le romanisme, l'humanisme, l'unanimité<sup>4</sup>. Le terme « naturisme » est employé pour la première fois en 1895 par Henri Vandeputte pour résumer les différents mouvements hostiles au Symbolisme<sup>5</sup>. À partir de ces années, Maurice Le Blond (1877-1944) et Saint-Georges de Bouhéliér (1876-1947) organisent les revues en vue d'une rénovation littéraire sous le nom du « naturisme »<sup>6</sup>. En mai 1894, la revue *Le Rêve et l'idée* est fondée par ces jeunes étudiants

---

<sup>1</sup> Sur le renouveau poétique des années 1890, surtout le vitalisme dans la poésie, voir : Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, 2002.

<sup>2</sup> Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 65.

<sup>3</sup> Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 201.

<sup>4</sup> Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française 1895-1914*, Paris, Privat.

<sup>5</sup> *L'Art jeune*, mai 1895. Nous n'avons pas pu consulter cet article.

<sup>6</sup> Pour ce mouvement littéraire, voir l'ouvrage suivant : Patrick L. Day, *Saint-Georges de Bouhéliér's naturisme : an anti-symbolist movement in late nineteenth century French poetry*, Peter Lang, 2001. Voir aussi les articles suivants pour ce qui concerne Saint-Georges de Bouhéliér et Maurice Le Blond comme disciple de Zola ou la relation du naturisme avec le naturalisme : John Christie, « Zola et le naturisme », *Les Cahiers naturalistes*, n° 24-25, 1963, p. 91-98 ; « Naturalisme et naturisme », *Nottingham French Studies*, vol. 2, n° 2, octobre 1963, p. 11-22 ; « Saint-Georges de Bouhéliér (1876-1947) : poet, playwright and novelist », *Nottingham French Studies*, vol. 3, n° 2, octobre 1964, p. 73-81 ; « Deux documents inédits de Saint-Georges de Bouhéliér (1876-1947) », *Les Cahiers naturalistes*, 15<sup>e</sup> année, n° 37, 1969, p. 76-90 ; « Zola and Bouhéliér : their times and relationship, based on the unpublished correspondence of Saint-Georges de Bouhéliér », *Nottingham French Studies*, vol. 8, n° 2, octobre 1969, p. 83-100.

qui, admirant Verlaine, rejettent le Symbolisme et le Réalisme et se proposent d'aller plus loin qu'eux. La revue changera de nom en novembre 1895, ce sera *Documents sur le naturisme*, et en mars 1897, *Revue naturiste*, sous la direction toujours de Maurice Le Blond et l'animation de Saint-Georges de Bouhélier. Le Blond publie en octobre 1896 *Essai sur le naturisme*, ouvrage théorique sur ce mouvement, en rassemblant les articles déjà publiés dans les revues naturistes. Il conteste la thèse d'Amiel pour qui le monde extérieur n'est qu'« une allégorie de soi-même »<sup>1</sup>. Ses critiques visent à la Décadence et le Symbolisme : « Aujourd'hui, les littérateurs, que ce soient MM. Mallarmé, Moréas ou de Régnier, négligent et dédaignent l'émotion naturelle : ils la considèrent comme banale, sans doute parce que leur âme glacée en est incapable : la vie leur paraît insipide et odieuse, indigne de l'Artiste »<sup>2</sup>.

Le Blond développe la doctrine naturiste qui consiste dans une croyance panthéiste et propose un retour à la nature : « Nos aînés ont le culte de l'Irréel. Ils ont cultivé les fleurs vénéneuses. Nous croyons en un panthéisme gigantesque et radieux. Nous allons vers la nature. Nous recherchons l'émotion naïve et directe. Nous nous moquons de l'art pour l'art »<sup>3</sup>. Ainsi affirme-t-il d'un air déterminé que « le poète authentique ne peut pas être un civilisé, mais un barbare qui extériorise sa pure et intégrale sensibilité »<sup>4</sup>.

Selon Maurice Le Blond, un homme humble est en même temps un héros. Il célèbre la vie du paysan comme suit : « C'est à cette minute que, grave et divin, il communique avec la nature dans ses saisons, ses fruits, ses champs, son foyer, et qu'il entre en relations avec le plus grand nombre d'êtres et d'éléments. Il nécessite un site et un temps. Toute l'humanité est attentive. Il cesse en réalité, d'être un homme, pour devenir, à la fois, un ange, un symbole et une force »<sup>5</sup>.

Maurice Le Blond parle ensuite de la fonction de la nature et du paysage dans l'art en

---

<sup>1</sup> Maurice Le Blond, « Notes sur le naturisme », *Le Rêve et l'idée*, 3<sup>e</sup> série, « Documents sur le naturisme », n° 3, décembre 1895, p. 29.

<sup>2</sup> Maurice Le Blond, *Essai sur le naturisme : études sur la littérature artificielle et Stéphane Mallarmé, Maurice Barrès, la littérature allégorique, quelques poètes, et le naturisme de Saint-Georges de Bouhélier*, Mercure de France, 1896, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 123.

citant l'œuvre de Saint-Georges de Bouhéliér<sup>1</sup> : « La mission de l'art est de reconstruire des archétypes ; des paysages il fait des paradis et il ressuscite le Dieu Mort qui gît en chacun des hommes. Le poète ne crée rien. “ Et c'est l'eurythmie de la Nature qui détermine les rythmes de son harmonie ” »<sup>2</sup>. Pourtant, malgré quelques manifestes parus dans les journaux et les revues<sup>3</sup>, ce mouvement littéraire ne forme pas une école littéraire solidaire. Les prétendus naturistes vont bientôt se désagréger<sup>4</sup>.

Y a-t-il une relation étroite entre l'écriture proustienne des années 1890 et ce mouvement littéraire qu'est le naturisme ? Décaudin note qu' « au cours de 1896, le naturisme pouvait ainsi apparaître comme le point de rencontre de tous ceux qui étaient sensibles au renouveau poétique »<sup>5</sup>. Nous ne pouvons prouver le rapport direct de Marcel Proust avec Mau-

---

<sup>1</sup> Saint-Georges de Bouhéliér, *La Vie héroïque des aventuriers, des poètes, des rois et des artistes : théorie du pathétique pour servir d'introduction à une tragédie ou à un roman*, Paris, Léon Vanier, 1895.

<sup>2</sup> Maurice Le Blond, *op. cit.*, p. 125.

<sup>3</sup> Saint-Georges de Bouhéliér, « Un manifeste », *Le Figaro*, 10 janvier 1897, p. 4-5 ; Saint-Georges de Bouhéliér, « Manifeste », *La Revue naturiste*, t. 1, n° 1, mars 1897, p. 1-9 ; Jean Viollis, « Observations sur le naturisme », *Mercur de France*, série moderne, t. 1, n° 86, février 1897, p. 304-314.

<sup>4</sup> La correspondance de Proust avec Édouard Rod (1857-1910) est aussi un témoignage de l'intérêt de Proust pour le naturisme. En tant que preuve du goût de Rod pour la nature, Michel Raimond cite un commentaire de Firmin Roz sur le paysage dans les romans d'Édouard Rod : « les paysages ne sont jamais traités pour eux-mêmes : ils n'existent que dans les yeux de ceux qui les regardent » (Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 306). Édouard Rod, détourné du naturisme pour son idéalisme, s'approche de « l'intuitisme » bergsonien. La lettre de Proust à l'écrivain suisse datée de mars 1897 est un éloge de son roman riche en paysages des Alpes. Proust met son roman *Là-Haut* (1897) dans la lignée mais en le jugeant supérieur grâce au choix des sites alpestres, soit de *Middlemarch* de George Eliot, soit du *Lys dans la vallée* : « Dans un roman comme *Middlemarch* c'est cette peinture panoramique non seulement des lieux mais des événements que j'avais tant aimée. Mais en vous plaçant Là Haut vous avez vu les choses et les heures de plus loin, sur un plus grand espace, dans un silence qui laisse mieux entendre le bruit mystérieux de leur venue. Et les temps qui se succèdent, une civilisation qui vient prendre la place d'une autre forment dans votre livre un contraste aussi admirable que ces saisons que vous voyez venir, dans toute l'étendue de l'Alpe. Quelle page que cette flore alpestre au printemps. Combien j'aime mieux cela que cette flore du *Lys dans la Vallée* si belle pourtant. Mais ici chaque fleur est restituée non seulement dans sa forme mais avec son âme. Les rhododendrons ont gardé leur malice (malice est d'une hardiesse bien curieuse) et les paradisies leur fragilité. Ce n'est pas un herbier, ce n'est pas un tableau, comme dans la légende c'est un enchantement qui a tout fleuri, les mots sentent bon, les phrases ondulent, entre les lignes poussent des corolles et on voudrait se pencher sur vos pages pour y cueillir des fleurs. Et vous n'êtes pas un moins grand peintre de l'âme » (*Corr.*, t. II, p. 180. Lettre datée de [mars 1897]). Voir aussi Michael G. Lerner, « Édouard Rod and Marcel Proust », *French Studies*, vol. 25, n° 2, avril 1971, p. 162-168.

<sup>5</sup> Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 64.

rice Le Blond et Saint-Georges de Bouhéliier pendant les années 1890<sup>1</sup>. Mais vu que le mouvement naturiste a provoqué un si grand débat dans le monde littéraire, Proust n'aurait pas pu rester ignorant de cette école. Il participait au moins au courant littéraire du « nouveau poétique » contre les Symbolistes et les épigones de Mallarmé. Même s'il ne contacte pas directement les partisans du naturisme qui se rassemblent autour de Saint-Georges de Bouhéliier et Maurice Le Blond, il montre dans ses écrits comme « Contre l'obscurité », « Les Regrets, rêveries couleur du temps », qu'il est un des écrivains « pré-naturistes » comme Maurice Pujo et Adolphe Retté<sup>2</sup>. G. de Pawlowski remarque qu'au moment de la réédition des *Plaisirs et les jours* en 1924, les pages de ce recueil auraient pu figurer dans *La Revue naturiste*<sup>3</sup>.

La synthèse d'Anne Henry à propos des poèmes en prose est digne d'être relevée. Elle souligne un tournant dans la conception de la nature qui refuse désormais « l'idéalisme vague »<sup>4</sup> :

[Proust] modifie surtout à partir de 94 son approche de la nature et en 95 une série de *Regrets* fait valoir, savamment dissimulée par l'agencement habile du recueil, une description plane des choses, l'exaltation de lieux anonymes qui n'ont plus rien de prestigieux mais qui laissent paraître une dynamique, un magnifique désordre, une prodigalité de manifestation vivante<sup>5</sup>.

Anne Henry parle des textes intitulés « Versailles », « Tuileries », « Promenade », « Vent de la mer à la campagne », « Sous-bois » et « Marronniers ». Ce sont des poèmes composés vers

---

<sup>1</sup> Proust envoie une réponse à l'« Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État » organisée par Maurice Le Blond en 1904. Mais il n'y parle pas du naturisme. Voir *EA*, 495-498 ; *Corr.*, t. IV, p. 231 (lettre daté de [vers le 27 ou le 28 août 1904]).

<sup>2</sup> Ce terme est tiré de l'article suivant : Kensuke Kumagai, « L'Anti-nature mallarméenne ? : les attaques de Maurice Pujo et d'Adolphe Retté », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Presses universitaires de France, 108<sup>e</sup> année, n° 2, avril 2008, p. 414.

<sup>3</sup> G. de Pawlowski, « Les Livres. Marcel Proust. *Les Plaisirs et les jours* », *Annales politiques et littéraires*, n° 2150, 7 septembre 1924, p. 252.

<sup>4</sup> Anne Henry paraphrase l'ambiance qui domine la plupart des pièces de *Les Plaisirs et les jours* : « la supériorité du rêve sur le monde réel » ; « les privilèges de l'intériorité et les dangers de l'extraversion », etc. (*op. cit.*, p. 41). Ces symptômes apparaissent en poncif dans *Sixtine* (1890) de Remy de Gourmont par exemple. La critique cite : « Y a-t-il un monde de vie extérieur à moi-même ? C'est possible, mais je ne le connais pas. Le monde c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir » (cité par Anne Henry, *op. cit.*, p. 43).

<sup>5</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 44.

1895-1896, et publiés en même temps que *Les Plaisirs et les jours* en juin 1896. Aussi devons-nous maintenant analyser l'évolution de la description de la nature dans les poèmes écrits après 1895.

### Poèmes en prose

Proust commence à décrire en effet le vitalisme des végétaux sous la diversité météorologique dans des petites pièces de prose poétique durant l'année 1895. Le ton y change nettement. « Promenade » est une pièce qui met en valeur la vitalité de la nature contre le factice des choses inanimées propre aux symbolistes<sup>1</sup>. C'est au printemps 1895 que Proust a composé ce poème en prose après sa visite au château Segrez à Saint-Sulpice-de-Favières, propriété des parents de son ancien camarade du Lycée Condorcet, Pierre Lavallée. Obligé de retourner subitement à Paris à cause de sa maladie, Proust écrit à Lavallée : « Au moins verras-tu par quelques pages que je te montrerai à mon retour que je ne me suis pas promené à Segrez en aveugle et que j'ai vu assez pour regretter, assez aussi pour me souvenir »<sup>2</sup>. Proust voulait dire qu'il n'était pas insensible à la nature de ce site. Les éditeurs des *Plaisirs et les jours* montrent que ce texte était premièrement intitulé « Paons » jusqu'au stade de la dactylographie, et que dans le placard se trouve une épigraphe, supprimée au moment de la publication : « Et parce que je n'ai ni l'âme ni les yeux avars, je trouve les émeraudes de vos paons d'aussi grand prix que celles des lapidaires » (Lettre de Guez de Balzac à M. de Forgues). Bien que ce fragment tire parti des motifs symbolistes avec l'animal décadent par excellence<sup>3</sup>, Proust semble commencer à regarder du côté de la vraie nature ou de la libre nature, en s'éloignant de la nature artificielle des Symbolistes comme en témoigne le passage suivant :

Malgré le ciel si pur et le soleil déjà chaud, le vent soufflait encore aussi froid, les arbres restaient aussi nus qu'en hiver. Il me fait, pour faire du feu, couper une de ces branches que je croyais mortes et la sève en jaillit, mouillant mon bras jusqu'au

---

<sup>1</sup> Premièrement paru dans « Les Regrets, rêveries couleur du temps ».

<sup>2</sup> *Corr.*, t. I, p. 377 (lettre à Pierre Lavallée datée du [7 ou 8 avril 1895]).

<sup>3</sup> Proust décrit la même année cet animal dans un fragment pour *Jean Santeuil* « [Les Paons à Réveil-  
lon] » : « Mais en ce moment un paon arrêté sur son toit et y faisant étinceler toutes les couleurs qu'à des certaines de lieues devait avoir la pleine mer par un aussi beau soleil, en était le plus riche et le plus merveilleux ornement » (*JS*, 463).

coude et dénonçant, sous l'écorce glacée de l'arbre, un cœur tumultueux. Entre les troncs, le sol nu de l'hiver s'emplissait d'anémones, de coucous et de violettes, et les rivières, hier encore sombres et vides, de ciel tendre, bleu et vivant qui s'y prélassait jusqu'au fond. Non ce ciel pâle et lassé des beaux soirs d'octobre qui, étendu au fond des eaux, semble y mourir d'amour et de mélancolie, mais un ciel intense et ardent sur l'azur tendre et riant duquel passaient à tous moments, grises, bleues et roses, – non les ombres des nuées pensives, – mais les nageoires brillantes et glissantes d'une perche, d'une anguille, ou d'un éperlan. Ivres de joie, ils couraient entre le ciel et les herbes, dans leurs prairies et sous leurs futaies qu'avait brillamment enchantées comme les nôtres le resplendissant génie du printemps. En glissant fraîchement sur leur tête, entre leurs ouïes, sous leur ventre, les eaux se pressaient aussi en chantant et en faisant courir gaiement devant elles du soleil [*Nous soulignons.*] (*PJ*, 106-107).

On voit la vivacité de la nature à l'arrivée du printemps. Remarquons les contrastes de la haute saison arrivée et de la mauvaise saison déjà passée : les « branches mortes » et la « sève » ; le « sol nu » et les fleurs comme « anémones », « coucous », « violettes » ; les « rivières sombres et vides » en hiver et les rivières où il y a une « perche », une « anguille », un « éperlan » ; « ciel pâle et lassé des beaux soirs d'octobre » et « ciel intense et ardent sur l'azur tendre et riant ». Devant le paysage hivernal, Proust évoque la vraie nature printanière, sensible aux signes de la saison et à la vitalité de l'univers extérieur.

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 (*PJ*, 107).

Proust affirme que la nature et l'élément de la matière poétique dans le « soleil » est le motif central. Remarquons qu'en 1895 il ne cesse de décrire un soleil qui remplace désormais « crépuscule », « coucher du soleil » et « clair de lune ».

Examinons à présent « Sous-bois », poème dans lequel se dessinent les impressions de Proust au moment de son séjour à Dieppe en 1895 dans une des propriétés de Madeleine Lemaire<sup>1</sup>. Il se livre à l'adoration de la « tribu » des arbres parmi lesquels on peut passer « tant d'heures fraîches, silencieuses et closes » :

Par ces après-midi brûlants où la lumière, par son excès même, échappe à notre regard, descendons dans un de ces « fonds » normands d'où montent avec souplesse

---

<sup>1</sup> Premièrement paru dans le recueil de 1896, dans la section « Les Regrets, rêveries couleur du temps ». Signé : « Petit-Abbeville (Dieppe), août 1895 ».

des hêtres élevés et épais dont les feuillages écartent comme une berge mince mais résistante cet océan de lumière, et n'en retiennent que quelques gouttes qui tintent mélodieusement dans le noir silence du sous-bois (*PJ*, 141).

À première vue, il semble que Proust décrive ici une vision qui ne s'accorde guère à la nature en liberté. Il paraît préférer ici l'atmosphère sombre et fermée de la forêt, loin de la lumière du soleil et de la vue de la mer. Pourtant, ce qui délimite le lieu n'est pas un décor artificiel cher au Symbolisme, mais de simples « feuillages » naturelles qui rafraîchissent le sentiment du narrateur :

Notre esprit n'a pas, comme au bord de la mer, dans les plaines, sur les montagnes, la joie de s'étendre sur le monde, mais le bonheur d'en être séparé ; et, borné de toutes parts par les troncs indéracinables, il s'élance en hauteur à la façon des arbres. Couchés sur le dos, la tête renversée dans les feuilles sèches, nous pouvons suivre du sein d'un repos profond la joyeuse agilité de notre esprit qui monte, sans faire trembler le feuillage, jusqu'aux plus hautes branches où il se pose au bord du ciel doux, près d'un oiseau qui chante (*PJ*, 141).

Certes, le narrateur de ce poème déclare son goût pour un endroit fermé. Mais le bonheur qui vient de cette claustration élève l'esprit du poète à la manière des arbres. L'imagination de Proust dépasse le contraste de « la joie de s'étendre sur le monde » et du « bonheur d'en être séparé ». Après son repos au sein de la nature, le poète recouvre de l'énergie de sa croissance vitale à la manière des arbres qui poussent.

Dans le poème en prose intitulé « Vent de la mer à la campagne »<sup>1</sup>, on peut rencontrer le même motif de la mer, mais elle n'est évoquée qu'à travers le vent. Cette pièce a été composée pendant le séjour de Proust à Réveillon en octobre et novembre 1895, comme le prouve une allusion au paysage de Champagne. Proust décrit la nature sauvage de cette région, le vent, les taillis, déjà dégagé de l'influence des symbolistes :

Au jardin, dans le petit bois, à travers la campagne, le vent met une ardeur folle et inutile à disperser les rafales du soleil, à les pourchasser en agitant furieusement les branches du taillis où elles s'étaient d'abord abattues, jusqu'au fourré étincelant où elles frémissent maintenant, toutes palpitantes (*PJ*, 131).

Ou encore :

Ce pêle-mêle de vent et de lumière fait ressembler ce coin de la Champagne à un paysage du bord de la mer. Arrivés en haut de ce chemin qui, brûlé de lumière et

---

<sup>1</sup> Premièrement paru dans « Les Regrets, rêveries couleur du temps ».



essoufflé de vent, monte en plein soleil, vers un ciel nu, n'est-ce pas la mer que nous allons apercevoir blanche de soleil et d'écume ? (*PJ*, 131).

Ce n'est pas le paysage, image visuelle, qui s'impose, mais le vent à la campagne. La sensibilité tactile excitée par le vent fonde l'analogie entre la terre et la mer. Mais le vent qui a pourchassé les « rafales du soleil » ne reste pas au niveau du tactile. Le visuel s'y mêle. Catalysé par le vent, apparaît le paysage au bord de la mer de la Normandie. Et voici le dernier paragraphe :

La maison crie sous le vent comme un bateau, on entend d'invisibles voiles s'enfler, d'invisibles drapeaux claquer dehors. Gardez sur vos genoux cette touffe de roses fraîches et laissez pleurer mon cœur entre vos mains fermées (*PJ*, 131-132).

Finalement, le paysage de la campagne s'unit au paysage maritime en moyen de métaphores : « maison » / « bateau », « cri de la maison par le vent » / « invisibles voiles » qui s'enflent, « invisibles drapeaux » qui claquent. On voit ici à quel point le narrateur parvient à délivrer en lui le sentiment de la grande nature.

« Marronniers »<sup>1</sup> est également un fragment composé durant le même séjour en Champagne :

J'aimais surtout à m'arrêter sous les marronniers immenses quand ils étaient jaunés par l'automne. Que d'heures j'ai passées dans ces grottes mystérieuses et verdâtres à regarder au-dessus de ma tête les murmurantes cascades d'or pâle qui y versaient la fraîcheur et l'obscurité ! (*PJ*, 224).

Proust y ressent comme dans « Sous-bois » un espace fermé que dit la métaphore « la grotte ». Toutefois, l'énergique et le libre nature vit là à travers « la fraîcheur de l'obscurité ».

La prédominance de la nature à partir des écrits de 1895 traduit le désaccord ressenti avec l'école symboliste si à la mode dans les années 1880-1890. La façon de Proust est moins suggestive qu'évocatrice. Ses vues développées dans « Contre l'obscurité » sont mises ici en pratique. On constate « une ordonnance géométrique » en analysant la structure du recueil de 1896<sup>2</sup>. Les critiques prêtent attention à l'unité vers laquelle toutes les pièces convergent : l'ambiance fin de siècle. Mais comme nous l'avons montré jusqu'ici, ce recueil

---

<sup>1</sup> Premièrement paru dans « Les Regrets, rêveries couleur du temps ». Signé : « Réveillon, octobre 1895 ». Proust signe à la fin du texte : « Réveillon, octobre 1895 »

<sup>2</sup> Bernard Gicquel, « La Composition des *Plaisirs et les jours* », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 10, 1960, p. 251.

rassemble des textes de circonstances diverses à travers lesquels se lit une évolution d'une esthétique à une autre : de la Décadence et du Symbolisme au Naturisme et au Vitalisme, et même au Romantisme<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> En ce qui concerne l'évolution idéologique dans les écrits de jeunesse de Proust, voir une étude suivante : Frank Rosengarten, *The Writing of the Young Marcel Proust (1885-1900) : An Ideological Critic*, Peter Lang, « Francophone Cultures and literatures », 2001.

### CHAPITRE III

#### Le Sentiment de la nature dans *Jean Santeuil*

Depuis la découverte des manuscrits d'un roman inachevé appelé, depuis 1952, *Jean Santeuil* d'après le nom du protagoniste central, nous sommes pourvus d'informations détaillées sur la jeunesse de Marcel Proust<sup>1</sup>. Sa tentative était, en arrangeant ses fragments en fonction d'une doctrine, d'élaborer un traité de la nature sous forme romanesque. Nous avons déjà montré que dans « Contre l'obscurité » et dans quelques pièces des *Plaisirs et les jours*, Proust semble s'accorder avec le mouvement naturiste. Il avait de la sympathie pour ce mouvement et de l'hostilité contre l'école symboliste qui était enfermée dans un art artificiel et oublieuse de l'univers extérieur. Pourtant, Proust n'en reste pas à la confrontation du naturel et l'artificiel ; il dépasse ce conflit, et recouvre l'énergie dynamique qui, au sein de la nature, fait écho à sa vie intérieure.

Dans un fragment « [Avant le dîner. – Réveillon et les châteaux voisins] », Proust expose sa tentative de dépasser une objectivation de la nature pour atteindre une esthétique transcendante de la nature :

C'est que la nature serait une pauvre chose, si elle n'était qu'une suite de tableaux qu'on ferait preuve de goût en allant admirer. Elle ne peut pas être séparée de notre vie, ni dans le présent où, si on la regarde en s'en détachant, on ne reçoit rien d'elle, ni dans l'avenir où, quand on l'a une fois aimée, il suffit de la plus grise journée d'automne où le soleil ne se montre [qu']au moment de se coucher, d'un chemin qui sèche après la pluie, des premiers vents froids, pour nous enivrer du charme de notre passé et de la substance même de notre vie [*Nous soulignons.*] (JS, 497).

Le narrateur développe l'idée selon laquelle la nature ne doit pas être isolée de son contexte,

---

<sup>1</sup> Première édition : *Jean Santeuil*, édition établie par Bernard Fallois, préface d'André Maurois, Gallimard, 1952, 3 vol. Pour l'aperçu général de cette édition, voir Claude Mauriac, « *Jean Santeuil* de Marcel Proust », *La Table ronde*, n° 56, août 1952, p. 107-127 ; repris dans : Claude Mauriac, « Naissance de Proust », *Hommes et idées d'aujourd'hui : Alain, Barrès, Camus, Breton, Claudel, Du Bos, Gide, Green, Malraux, Proust, Valéry, Saint-Exupéry, etc.*, Albin Michel, 1953, p. 219-243. Voir aussi deux thèses françaises : Thanh-Vân Ton-That, *À la recherche d'un genre : tradition et renouvellement dans "Jean Santeuil"*, thèse de doctorat, littérature française, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Université Paris IV – Sorbonne, 1995 ; Carmen Stambouli, *Les Structures temporelles de "Jean Santeuil" de Marcel Proust : inventaire des manuscrits*, thèse de doctorat, littérature et civilisation françaises, sous la direction de Pierre-Louis Rey, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1998, 2 vol.

et il affirme qu'il faut aller en son sein pour entrer en harmonie avec elle. Anne Henry note à propos de ce passage, en se référant à Gabriel Séailles, que l'on doit faire sien le monde<sup>1</sup>. Ainsi, Proust déclare que la nature nous enivre « du charme de notre passé et de la substance même de notre vie ». Vérifier cette esthétique nécessite d'analyser la sensibilité du romancier incarnée dans les personnages de *Jean Santeuil*. Cette esthétique pratiquée par Réveillon est mise en valeur en réaction contre les façons des « Durheim », les propriétaires du château voisin. Les Durheim ont « un goût exquis » (JS, 495), le goût d'emporter dans leur salon « les Claude Monet, les Pissarro dont elle [i. e. la princesse de Durheim] pouvait le moins se séparer, ceux qui de plus correspondaient le mieux à la nature du pays où elle se trouvait », d'« aller admirer un paysage par une lumière particulière », d'« aller écouter à distance les cloches de l'église », de « rapporter une sensation ou un croquis », d'admirer après le dîner « un effet de lune » (JS, 495). Mais toutes ces pratiques semblent à Jean choses inutiles et ennuyeuses (JS, 495).

Les protagonistes du roman inachevé déclarent souvent leur désir de s'exposer à la nature sauvage sous la tempête, de rencontrer une vue panoramique et sublime et de s'absorber dans une contrée inconnue et mystérieuse. La croyance de Proust au génie de l'artiste agissant sous la dictée de la nature est illustrée en l'attitude de l'écrivain C. L'écrivain C. commente ainsi *Le Curé de village* de Bazac :

« [...] Le roman commençait par des crimes épouvantables dans le fond de la ville, et au fur et à mesure l'âme des personnages s'élevait, montait les pentes, s'arrêtait au village et finissait à une grande altitude dans une sorte de campagne idyllique à la Fénelon où les crimes de l'héroïne étaient pardonnés, tandis qu'elle assainissait le pays par des défrichements. [...] » (JS, 199).

Proust n'est pas indifférent à une telle « organisation symbolique » de l'espace<sup>2</sup>. Il est vrai que l'espace romanesque de *Jean Santeuil* n'est pas soigneusement maîtrisé, d'où l'abandon du roman à mi-chemin. Il nous faut pourtant dégager ses significations symboliques en

---

<sup>1</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 135. Gabriel Séailles, *Essai sur le Génie dans l'art*, Germer Baillière, 1883.

<sup>2</sup> Mariolina Bertini analyse cette lecture du *Curé de village* en rapprochant le roman balzacien de la lecture proustienne du *Rouge et le noir* et de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal dans « Notes sur Stendhal » dans *Essais et articles* et *La Prisonnière*. Voici l'essentiel de l'analyse de M. Bertini : « L'accent est mis de façon exclusive sur l'organisation de l'espace de narration, considéré comme une transposition, en termes tangibles, du destin de l'héroïne ». Mariolina Bertini, « “ Une puissance un peu matérielle ” : lectures de Balzac dans *Jean Santeuil* », *Les Pas d'Orphée : scritti in onore di Mario Richter*, a cura di Maria Emmanuel Raffi, Padoue, Unipress, 2005, p. 344.

reconstituant la structure de l'œuvre, plus précisément en suivant la chronologie de l'écrivain, il est possible de restituer ses propres idées sur la nature qui sous-tendent les paysages.

Dans ce chapitre, nous allons examiner d'abord les caractéristiques des trois lieux principaux de ce roman : Beg-Meil (§ 1), Réveillon (§ 2) et Illiers (§ 3), en parallèle avec les témoignages bibliographiques<sup>1</sup>. Puis nous analyserons quelques thématiques concernant le paysage : des aspects de la nature en liberté (§ 4), les individualités des lieux (§ 5), les apprentissages poétiques du protagoniste (§ 6), la peinture et l'architecture (§ 7) et la mémoire involontaire (§ 8). Nous resterons fidèle à la chronologie de l'écriture<sup>2</sup>, la date de rédaction de certains fragments étant précise, pour mettre en valeur l'évolution des fonctions du paysage pendant la période 1895-1899.

---

<sup>1</sup> Anne Henry affirme que fin 1895 disparaissent les romans mondains et que les romans au décor provincial deviennent à la mode et donnent lieu à des feuilletons. Anne Henry, *op. cit.*, p. 102. L'intérêt de Proust pour province coïncide avec ce courant littéraire, sans solliciter le régionalisme.

<sup>2</sup> Pour ce qui est de la datation par fragment de *Jean Santeuil*, nous avons suivi les études suivantes : Philip Kolb, « In Time the Seed Will Grow : The Genesis of *Jean Santeuil* », *ADAM International Review*, 25<sup>e</sup> année, n° 260, 1957, p. 112-119 ; Philip Kolb, « Historique du premier roman de Proust », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, n° 4, 1963, p. 215-277 ; Jean-Yves Tadié, « Préface », *Jean Santeuil*, édition établie et présentée par Pierre Clarac et Yves Sandre avec des compléments de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Quarto », 2001, p. 7-33.

## § 1. Proust en Bretagne

C'est à travers la correspondance de Marcel Proust qu'on peut connaître l'itinéraire de son voyage en Bretagne au cours duquel il commence la rédaction du roman. Dans ce roman, il décrit la topographie de la presqu'île de Beg-Meil, les végétations régionales, les marines automnales, les églises, la tempête, les expériences de la pêche, etc. Les paysages décrits se fondent sur ses propres expériences sur les choses vues en Bretagne à l'automne 1895 avec Reynaldo Hahn<sup>1</sup>. Ils quittent le 4 septembre 1895 Paris pour Belle-Île-en-Mer où ils restent environ deux jours. Ils partent ensuite le 6 septembre et vont, en passant par Auray et Concarneau jusqu'à Beg-Meil, station encore déserte au sud du Finistère, au bord de la Baie de Concarneau. Descendus à l'Hôtel Fermont ou à l'Hôtel de la Plage, ils séjournent jusqu'au 27 septembre. Ils effectuent des excursions à Concarneau, à Douarnenez et à l'île Tristan, à Penmarch, à la Forêt-Fouesnant vers la fin de leur séjour<sup>2</sup>.

Commençons par considérer les témoignages du voyage que donne la correspondance. Le paysage breton est décrit ainsi :

De grands pommiers, une odeur de cidre mêlée à celle des goémons donnent une fraîcheur normande. D'un côté il y a la mer, très bretonne et triste. De l'autre la baie de Concarneau, qui est bleue avec un fond de décor tout à fait lac de Genève. Ce triple aspect vous ravirait et vous raviriez par des croquis vivants<sup>3</sup>.

Proust explique la topographie du promontoire de Beg-Meil en comparant ce lieu à la Normandie et au lac de Genève. Ou encore :

Lieux charmants où les pommes normandes mûrissent presque sur les rochers mêlant l'odeur du cidre au parfum des goémons, au bord d'un lac de Genève fantas-

---

<sup>1</sup> À propos du séjour de Proust en Bretagne en septembre-début octobre 1895, voir les articles suivants : André Ferré, « Note sur Marcel Proust et la Bretagne », *Nouvelle Revue de Bretagne*, 5<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1951, p. 420-423 ; Philip Kolb, « Historique du premier roman de Proust », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, article cité, p. 215-277 ; Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 52, 2002, p. 16-19 ; Shinya Kawamoto, « Deux villes bretonnes de la “ poésie des noms ” : Pont-Aven et Quimperlé (I) : autour de la dualité de la Bretagne chez Proust », *Aoyama France bungaku ronshû*, n° 15, 2006, p. 97-111.

<sup>2</sup> Nous sommes informés de ces destinations par une lettre de Reynaldo Hahn à Édouard Risler. Voir Philippe Blay, « Douze lettres de Reynaldo Hahn », *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 50. Lettre numéroté 8 daté d' [octobre 1895].

<sup>3</sup> *Corr.*, t. II, p. 493 (lettre à Albert Aublet [?] datée du [11 septembre 1895]).

tique [...]¹.

Il reprend les comparaisons avec la Normandie et le lac de Genève. Il décrit le paysage breton encore plus vivement dans une lettre à Georges de Lauris huit ans plus tard, en 1903 :

Beg-Meil est un clos de pommiers dévalant jusque dans la baie de Concarneau qui est la plus noble et douce et délicieuse chose que je connaisse. [...] Vous ne pouvez pas ne pas aller à la Pointe du Raz, vous savez ce que c'est, historiquement et géographiquement littérairement la Finistère [*sic*] (la pointe extrême de la terre) la falaise géante de granit autour de laquelle la mer est toujours sauvage dominant la Baie des Trépassés, en face l'île de Sein. Ce sont des lieux funèbres et d'une malédiction illustre qu'il faut connaître. Mais j'avoue que je leur préfère infiniment Penn'march [*sic*] que vous ne pouvez éviter, sorte de mélange de la Hollande et des Indes et de la Floride (Harrison [*sic*] *dixit*) d'où une tempête est la plus sublime chose qui se puisse voir².

Même en 1904, Proust évoque dans une lettre à Léon Yeatman, la vision de la Bretagne qu'il a vécue lui-même à l'automne 1895 :

J'adore [...] Beg-Meil qui d'ailleurs n'est qu'un clos de pommiers versant sur une baie lente. [...] Et si vous allez un soir en barque de Beg-Meil à Concarneau, vos rames éparpilleront sur l'eau éblouissante et morte toutes les couleurs du soleil couché³.

Et il continue en rappelant les autres sites bretons :

Douarnenez et son admirable île Tristan sont bien belles, mais l'odeur des sardines me les rendrai[t] insupportables. À la Pointe du Raz on sent vraiment ce que veut dire le mot *Finistère*. Mais à ce paysage grandiose mais classique de falaises en somme bretonnes je préfère, et préfère à tout (mais il faut une tempête), la plage, paraît-il indienne, américaine et semblable aux Florides, du désolé Pens March [*sic*] qui finit sa campagne néerlandaise. Avec une tempête là vous serez fou de joie⁴.

On peut constater ici le mélange de pays dit « fantastique ». La Bretagne est, dans la vie réelle de Proust, pleine d'images et par cela même comparée à la Normandie, à la Hollande,

---

¹ *Corr.*, t. I, p. 427 (lettre à Gabriel de Yturri de Beg-Meil datée de [septembre 1895]). Dans une lettre à Robert de Billy, nous lisons, sans allusion au lac de Genève : « Heureusement j'ai cette carte sur moi car je suis dans un pays où il n'y a pas de papier. Cela s'appelle Beg-Meil. Les pommiers y descendent jusqu'à la mer et l'odeur du cidre se mêle à celle des goémons. Ce mélange de poésie et de sensualité est assez à ma dose, [...] » (*Ibid.*, p. 427).

² *Corr.*, t. III, p. 408 (lettre à Georges de Lauris datée du Jeudi [20 août 1903]).

³ *Corr.*, t. IV, p. 226-227 (lettre à Léon Yeatman datée du Mercredi [24 ? août 1904]).

⁴ *Ibid.*, p. 227.

à la Floride, aux Indes et toujours au Lac de Genève. L'évocation du Léman est tout à fait à l'inverse du passage de *Jean Santeuil* où la mer bretonne est rappelée par ce lac. Ajoutons que la Normandie est un lieu mineur dans *Jean Santeuil*. Sauf quelques mentions de Dieppe (*JS*, 211) et de Trouville (*JS*, 356), cette région n'y est pas décrite.

On sait que le romancier s'inspire de sa rencontre avec Alexander Harrison à Beg-Meil pour créer Elstir dans *À la recherche du temps perdu*. Pendant le séjour de Proust à Beg-Meil, ce peintre américain recommande à Proust et à Reynaldo Hahn de visiter la pointe de Penmarch ; « Harrison [*sic*] *dixit* », écrit-il dans la lettre de 1903<sup>1</sup>. Dans le Carnet I (1908), il écrira : « Je n'admets les autres que comme indicateurs excitants (Harrison Floride) »<sup>2</sup>. Pour obtenir des informations portant sur les ressemblances des lieux, il faut tout d'abord un « indicateur excitant ». Proust note la Floride, parce que le peintre américain y a séjourné<sup>3</sup>. Dans la *Recherche*, Elstir, en conseillant au héros de se rendre à la pointe du Raz, compare cet endroit à la Floride : « La Pointe du Raz est admirable, mais enfin c'est toujours la grande falaise normande ou bretonne que vous connaissez. Carquethuit, c'est tout autre chose avec ses roches sur une plage basse. Je ne connais rien en France d'analogue, cela me rappelle plutôt certains aspects de la Floride » (II, 210). C'est le romancier lui-même qui crée le paysage, en composant les images de différents pays.

Or, les évocations de lieux éloignés pourraient être considérées comme une expérience de l'identité car c'est le héros lui-même qui découvre des analogies dans la nature. Ces analogies sont essentiellement basées sur la réflexion de sa propre mémoire. Vers la fin de la séquence « [L'Automne à Beg-Meil. – l'Église] », le narrateur découvre l'analogie existant entre le paysage de l'horizon en Bretagne et la vue « du haut de la terrasse de Saint-Germain, à la fin des après-midi d'octobre » (*JS*, 363), car en 1895, avant de partir en vacances à Dieppe et en Bretagne, Proust séjournait à Saint-Germain-en-Laye, chez une des sœurs de Reynaldo Hahn, séjour à l'origine probable de cette comparaison. Les expériences individuelles de l'auteur sont transposées directement dans le roman en une analogie poé-

---

<sup>1</sup> Déjà citée par nous.

<sup>2</sup> *Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002. p. 98 [Carnet 1, f° 39 r°].

<sup>3</sup> Philip Kolb note dans son édition du Carnet I : « Le peintre Harrison avait passé plusieurs années en Floride comme arpenteur » (*Le Carnet de 1908*, édition établie et présentée par Philip Kolb, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », nouvelle série, n° 8, 1976, p. 190).



tique<sup>1</sup>.

Nous savons que la Bretagne se situe toujours dans le domaine de l'imagination dans *À la recherche du temps perdu*. Par contre, dans *Jean Santeuil*, nous lisons des notations vives de cette région. Pierre Clarac a rassemblé, sous le titre « Beg-Meil » [qui signifie en breton Pointe du Moulin], 14 fragments inédits de 1895 à 1899. De ces 14 fragments, 8 seulement concernent le séjour réel du héros à Beg-Meil. Cependant, ce nom de lieu n'apparaît que deux fois dans le roman entier et ce toponyme n'est utilisé qu'une seule fois dans le chapitre « Beg-Meil » (*JS*, 365). Dans les autres fragments, Proust emploie un autre toponyme : « Bec-Dog » (*JS*, 354)<sup>2</sup>, qui n'est qu'une variante de Beg-Meil. Il y a cinq références à « la Baie de Concarneau » sur laquelle donne le site de Beg-Meil. Dans la « Préface », nous trouvons deux noms de lieu, « Kerengrimen » (*JS*, 184) et « Kercaradec » (*JS*, 187, 188), qui sont des localités près du sémaphore de Beg-Meil. Dans le deuxième fragment on parle de « Trouville », station normande, et dans le sixième, de « Decazeville », ville censée se situer en Normandie. Mais en réalité, Decazeville, dont une église possède les œuvres intitulées *Descente de Croix* de Gustave Moreau, se trouve en Auvergne. Dans les trois derniers fragments, il s'agit du souvenir de la Bretagne retrouvé ultérieurement dans un lieu lointain.

Dans « [La Presqu'île de Beg-Meil] » se trouve une notation topographique comme dans les lettres à des amis<sup>3</sup>. Ce fragment, situé au début des séquences consacrées au séjour de Jean à Beg-Meil, sert à encadrer les récits qui vont suivre<sup>4</sup>. Il n'y a pas de personnages ni

---

<sup>1</sup> Les Santeuil sont à Saint-Germain dans le fragment « [“ Jean aimera la poésie ”] ». Ce site plaît à Jean : « Dès six heures, quand il commençait à faire nuit, il se retournait plusieurs fois pour regarder le ciel rouge qui barrait l'entrée noire de la forêt, et il entra avec plaisir dans la salle à manger pleine de la lumière de la lampe et de l'odeur du potage servi » (*JS*, 211). Jean est triste de partir bientôt pour Dieppe.

<sup>2</sup> C'est une « petite plage de Bretagne », « landes où toute la journée les ajoncs et les bruyères mettaient déjà sur la terre un peu de la couleur des reflets du coucher du soleil ». « C'était un pays enchanteur, qu[e les Sauvalgue] passaient plus ou moins pour avoir découvert et où ils conseillaient à tout le monde d'aller » (*JS*, 354). Les images paysagères y sont prédominantes alors que l'auteur abandonne ce nom de lieu. Pour ce qui est de la toponymie et de l'anthroponymie dans *Jean Santeuil*, voir l'article suivant : Thanh-Vân Ton-That, « Problème d'onomastique proustienne : rêverie et poésie autour du nom dans *Jean Santeuil* », *Cahiers de lexicologie*, vol. 67, n° 2, 1995, p. 193-205.

<sup>3</sup> Dans une édition de Pierre Clarac, un court passage précède : « À cinquante mètres du sémaphore, c'est-à-dire de l'extrémité de la presqu'île, les pommiers cessent. Le sol, déjà couvert du sable de la grève voisine et d'une herbe courte, étouffe le bruit des pas. Partout des fougères et des chardons brûlés par le soleil... [le texte est interrompu] » (*JS*, 361).

<sup>4</sup> Dans la nomenclature de la description du paysage selon Jean-Michel Adam, ce fragment

d'événements. Le narrateur s'en tient à la présentation de la géographie physique de ce site :

Le sémaphore de Beg-Meil est situé à l'extrémité de cette presqu'île et regarde à gauche la baie de Concarneau qui la baigne à l'ouest, en face de lui et à droite l'océan qui la baigne à l'est, « la grande mer », comme on dit là-bas par opposition à la baie, mais dont les îles Glénan qu'on voit du sémaphore [ont] brisé la force et dont l'eau vient mourir là presque aussi douce que l'eau dormante de la baie. Cette presqu'île est très fertile, toute en nombreux et grands vergers qui dépendent de petites et rares fermes et qui répandent leurs pommiers aux pommes rouges jusqu'au bord de l'eau dormante de la baie. Une sorte de ferme transformée en hôtel où l'on dîne en plein air, sous les pommiers qui laissent voir la mer entre leurs branches, n'est guère fréquentée que par quelques peintres qui toute la journée se promènent sur la mer ou peignent à des lieues (JS, 361-362).

Puis vient un passage sur le propriétaire de ce site. Mais à la fin de ce fragment, le narrateur reprend la description de la Baie de Concarneau :

Dans ces chemins où on voit à un bout la largeur de la baie et son autre rive, le Saint-Laurent et Concarneau, à l'autre l'Océan, on ne rencontre jamais personne. On entend seulement le doux reflux ou de la baie ou de la mer aussi calme que la baie, et ce seul bruit ou l'aboïement d'un chien de ferme qui le couvre sert de piédestal à ce grand silence et le fait paraître plus grand encore. À tout instant la baie apparaît entre les branches du chemin et les bois de l'autre rive, fraîche, et, les jours sans soleil, grise comme une limande entre les feuilles. Le soir, la chaude humidité de ce pays s'accroît, et l'odeur de goémon est noyée dans l'odeur plus vive des pommes vertes des arbres et des pommes rouges tombées à terre (JS, 362).

Richard Bales observe la « ténacité des stéréotypes » dans la description par Proust de la Bretagne<sup>1</sup>. S'impose la perspective latérale (à gauche/à droite, à l'est/à l'ouest)<sup>2</sup>. Ce n'est pas le paysage esthétique mais plutôt l'espace géographique correspondant à la réalité topographique. Il ne s'agit que du point de vue du narrateur. Les personnages sont absents.

Le héros sera en action dans le fragment suivant « [L'Automne à Beg-Meil. – L'Église] ». Dans ce chapitre, Jean monte vers l'église en suivant le chemin « creux » entre des talus :

Jean monta longtemps un chemin creux entre des talus élevés, au pied desquels avaient poussé de grands arbres. Leur feuillage rougissait des feux paisibles de l'automne que chaque soir le soleil couchant revenait enflammer. Le vent l'avait fait

---

s'appliquera à « la fonction mimésique » (J.-M. Adam, *op. cit.*, p. 33).

<sup>1</sup> Richard Bales, « La Matière de Bretagne chez Marcel Proust », *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, n° 0, novembre 2004, p. 49-61 : p. 51.

<sup>2</sup> Pourtant, Proust commît une erreur dans sa compréhension géographique réelle : en réalité, la baie de Concarneau se trouve à l'ouest, et non à l'est, par rapport à la presqu'île de Beg-Meil.

tomber par places, et les dépouilles étoilaient le chemin. Et Jean prenait plaisir à les voir, c'étaient des dépouilles glorieuses. Par place, les arbres cessaient et une branche des mûriers du talus, dépassant la ligne de l'ombre, semblait flamber doucement dans la lumière, comme un sarment dans un feu d'hiver. Le vent soufflait mais trop faiblement pour pousser les nuages et mettre le soleil en fuite. [...] Par une fente du talus on apercevait un verger dont les pommiers espacés, une toiture pourpre de pommes rouges, dessinaient des ombres grêles sur la prairie pâle de soleil. Plus loin, s'épaississait un bois, et, contenu par la ligne de ses cimes que l'émondeur avait creusée comme une coupe, un bateau imperceptible semblait arrêté sur la mer, d'un bleu solide, vif et clair. Le soleil baissait [*Nous soulignons.*] (*JS*, 362-363).

À partir de la deuxième phrase, le narrateur décrit un paysage automnal de sa position statique. On peut s'apercevoir du passage du temps par les aspects successifs du soleil qui baisse. Cette description procède d'un point de vue impersonnel comme le montre l'emploi du pronom « on ». Le verbe « apercevoir », et l'expression adverbiale « plus loin » signalent que l'intention du narrateur est de représenter un paysage comme un tableau, en contraste avec le fragment précédent restreint à l'explication géographique. De plus, il semble que se confondent le regard du narrateur et celui du héros comme en témoigne : « Jean prenait plaisir à les voir ».

Voici le paysage du soir à Beg-Meil dans le même fragment. Le narrateur n'oublie pas d'évoquer le point de vue du héros :

Les pâturages où les vaches paissaient côte à côte [dans] la lumière du soir, les bois, les maisons, les chemins descendaient au loin, assez raides pour que Jean pût voir l'horizon tout entier. Au loin, les champs étaient roses et les bois étaient bleus. Puis, au-dessus de la ligne des collines, violets comme elles mais plus clairs, de vastes nuages presque roses s'étendirent traversés de nuages gris, et bientôt, le soleil s'étant caché, l'immensité que Jean avait devant lui perdit ces belles couleurs en restant bleue à l'extrémité des bois et sur les collines. Entre les tombes, le vent faisait trembler les herbes [*Nous soulignons.*] (*JS*, 363).

Le paysage de Bretagne est dessiné sous différentes perspectives : en profondeur (« au loin ») ; en largeur (« l'horizon ») ; en hauteur (« au-dessus ») ; temporellement (« bientôt »).

Dans le fragment suivant « [Soir et nuit à Beg-Meil] », le narrateur met en scène l'action de Jean (il monte au promontoire), mais c'est pour fournir des informations sur les végétaux : « Le soir, pour monter jusqu'au promontoire, [Jean] suit le long de la baie un sentier tracé dans la fougère, le genêt, la bruyère et l'ajonc, qui suit la baie à pic, comme un talus fleuri qui longe un chemin creux » (*JS*, 364). Le narrateur reprend la description de la topo-

graphie avec les végétaux à Beg-Meil dans le fragment « [Beg-Meil en octobre] » : « Malgré le froid et le vent, vers onze heures du matin, comme il faisait du soleil, Jean [...] lisait ou écrivait dans le clos de pommiers qui s'étend devant l'auberge et qui, par un petit escalier de pierre le long duquel montent des vignes vierges et des vignes alors mêlées de feuilles rouges et de feuilles vertes, descend à la mer » (*JS*, 381)<sup>1</sup>.

Dans *Jean Santeuil*, nous trouvons d'innombrables allusions à la lumière du soleil, qui occupe une part importante de la description du paysage. C'est un élément non-topographique, qui ne peut être géographiquement identifiable. Par là le paysage s'approche d'un paysage impressionniste, abstrait et universel. La mer de Bretagne devient, sous les effets variables de la lumière du soleil, « grise comme une limande entre les feuilles » (*JS*, 362) et au soir, « bleu-gris, comme un mulet, un maquereau » (*JS*, 365).

Nous avons vu, dans *Les Plaisirs et les jours*, Proust recourir au soleil pour exprimer la vivacité de la nature à partir de 1895, l'année où il commence à écrire le roman. Aussi dans « [Pour la préface ou le séjour de Jean à Beg-Meil] », l'écrivain nommé « B. » (ou « C. ») est-il un personnage sensible à la beauté du rayon de soleil matinal :

[...] c'était un grand plaisir pour B. [*i. e.* écrivain C. ?] qu'elle [*i. e.* la bonne] restât là ces jours-là, car je m'imagine que les matins où le soleil, se dégageant en souriant des brouillards du matin, adresse son long et affectueux salut à la nature, c'est un plaisir pour lui de caresser la mer encore déserte, chauffer la plage, de jouer entre les branches agitées par le souffle du matin [...], de voir répondre à sa cordialité la sérénité du ciel qui reçoit tout entier sa lumière, et les petits nuages ne pas s'opposer à son humeur communicative, ne pas prendre un air soucieux et filer d'un air sombre à l'horizon, [comme si les y appelaient des affaires autrement sérieuses, ou d'autres qu'on n'appelait pas ne pas venir prendre le ciel d'assaut comme pour l'employer à d'autres affaires et forcer le soleil à garder sa lumière pour lui, mais rester là au milieu du ciel, voguant peut-être, mais si doucement que, comme les marsouins émergeant des flots par les temps calmes, ils semblent plutôt flotter et devoir rester là indéfiniment (*JS*, 192).

La description est « a-topique ». Les indices géographiques manquent. Il s'agit d'une série d'impressions reçue de la lumière du soleil sur la mer, sur la plage et dans le ciel. Dans le fragment « [Soir et nuit à Beg-Meil] », le narrateur se prête à décrire l'effet du soleil au soir :

---

<sup>1</sup> Voici une liste des plantes dans les fragments sur la Bretagne : ajonc (*JS*, 354) ; bruyère, (*JS*, 354, 364) ; pommier (*JS*, 183, 361, 362, 363, 364, 381, 384) ; chardon (*JS*, 361, 364) ; fougère (*JS*, 361, 364) ; genêt (*JS*, 364) ; vignes vierges (*JS*, 381) ; vigne (*JS*, 381).

[...] le soir, avant qu[e Jean] arrive à la pleine mer où le soleil se couche, l'azur tremblant et rose du sable mouillé, les vives couleurs du ciel, la nacre riche et changeante de la baie, un éclair d'or ou un paysage lumineux dans la fenêtre d'une chaumière, les maisons de l'autre rive rouges comme au lever du jour, semblent apporter les échos affaiblis et étouffés du soleil invisible et prochain et préparer le règne de sa gloire. Alors le pas [de Jean] se presse et le regard se réjouit, heureux de reconnaître dans tous ces vivants miroirs sensibles et divers du soleil, sa pourpre mystérieuse. Une heure plus tard, soufflant sur la forêt marécageuse et pleine de nuit dont le jour barre encore d'une ligne rouge l'entrée rousse de fougères brûlées et de chardons morts et que parfume violemment l'humidité des feuilles, le vent de mer réveille par sa froidure [...] (JS, 364).

Au milieu de ce passage, le narrateur insère l'action de Jean et évoque son émotion devant le paysage. Nous pouvons voir alors que ces lignes cherchent à rendre compte des « tâtonnements perceptifs » du héros<sup>1</sup>. Dans le fragment « [Les Adieux] », le narrateur décrit une série de marines qui se succèdent après le coucher du soleil. Jean est sur le point de partir à la pêche avec un marin du port de Concarneau :

La mer, loin était rose, plus près jaune, là-bas rouge, ayant le vernis, le velouté de l'huile. Les vagues toutes basses jetaient une écume violette sur le sable. La rame en passant sur les eaux brisait leurs glacis, faisait fuir plus loin la couleur, faisant passer entre les eaux safranées ou roses un remous d'or. Comme dans ces promenades que l'on fait dans un pays où on a autrefois été heureux, il semblait qu'on respirait quelque chose de doux et d'exaltant comme le souvenir. La lune se levait blanche et quand elle devenait d'or, à l'occident le ciel et la mer étaient encore roses. Puis il faisait tout à fait nuit, les étoiles brillaient et sous la lune un sillon d'argent s'ouvrait sur la mer, s'élargissant à mesure qu'il s'approchait du bord [*Nous soulignons.*] (JS, 383).

Le narrateur décrit ce paysage en utilisant le « on » impersonnel. Mais il est clair que c'est le paysage marin observé par Jean sur la barque. La perspective est multiple : profondeur (« loin » / « près »), verticalité (« sur les eaux » / « la lune » au ciel), horizontalité (« l'occident » où s'est couché le soleil, et temporalité (« Puis... »). Le narrateur interpose ses émotions : « doux » et « exaltant », relatives à un souvenir. Mais il est naturel que ces émotions soient attribuées à Jean. Nous ne pouvons, d'une part, remarquer d'originalité dans sa description topographique de la Bretagne. D'autre part, la description du paysage dans « Beg-Meil » est universelle au sens où les référents sont parfois a-topiques. Et cela permet de figurer son intention de se trouver au sein de la nature.

---

<sup>1</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 179-180.

## § 2. Proust à Réveillon : paysages de campagne

Le narrateur de la « [Préface] » de *Jean Santenil* pose une question : « [...] pourrions-nous, en allant dans la Marne, voir ce moulin dont il parle, et dont la vigne vierge avait décoré et réduit à l'immobilité la roue ? » (*JS*, 190). Inutile de dire que ce passage annonce le chapitre sur les Réveillon qui possèdent un château à la campagne dans la Marne. Ce paysage de la Marne, composé d'éléments comme le « moulin », les « vignes vierges », apparaît pour susciter l'envie de voyager. Dans les fragments du chapitre « Les Réveillon », nous allons rencontrer d'innombrables allusions aux végétaux comme l'aubépine, le lilas et le pommier.

Le site de Réveillon est un lieu associant différents paysages : le paysage aménagé et le paysage sauvage y voisinent côte à côte. Proust était bien conscient du contraste opposant la grande nature des Romantiques à la nature apprivoisée du jardin paysager. Le château de Réveillon se situe en réalité dans le département de la Marne, en Champagne. Ce château, qui appartenait à Madeleine Lemaire à l'époque, est dans le roman la propriété des Réveillon, dont le fils Henri est un grand ami. Proust a été invité chez les Lemaire à Réveillon avec son grand ami Reynaldo Hahn deux fois, en août-septembre 1894 et en octobre-novembre 1895. G. Painter écrit que « Réveillon était une maison de campagne du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des tours et des douves et de vastes parterres fleuris, entourés d'épaisses forêts »<sup>1</sup>. Jean Santenil y passe les vacances avec Henri de Réveillon soit dans la bonne saison, soit dans la mauvaise saison, vers la fin de l'automne et au début de l'hiver.

Les explications topographiques de ce chapitre ne sont pas particulièrement en contradiction avec la géographie réelle de Réveillon. Le château comporte un parc (*JS*, 458), une grande cour (*JS*, 462) et un jardin où il y a des rosiers (*JS*, 472) et alentour s'étendent les champs sillonnés de vallées et de collines et parfois couverts de bois. Pourtant, la géographie autour de ce site n'est pas décrite en détail. Il y a un petit bois de pins et tout près, une ferme dans les vignes (*JS*, 491). Le château a « un point de vue » dont Mme de Fontanges est chaque fois extasiée (*JS*, 464). Jean peut voir le matin, à travers les lucarnes, derrière le givre, « le temps et au-dessous les champs et les bois » (*JS*, 494). Il y a « les ruines de l'permitage que le premier duc de Réveillon fonda vers 887 » (*JS*, 506). En octobre, le soir,

---

<sup>1</sup> George D. Painter, *Marcel Proust I. 1871-1903 : les années de jeunesse* [1952], traduit de l'anglais par G. Cattai et R.-G. Vial, Mercure de France, 1963, p. 227.

sous la lune, on a l'habitude de faire la promenade, pendant laquelle on prend « un de ces sentiers étroits qui sont tracés au milieu des champs » (*JS*, 506).

Les toponymies ne manquent pas dans ce chapitre. Aux environs du site de Réveillon, il y a Moutoirs (*JS*, 461), Vervins (*JS*, 530). On apprend que Réveillon n'est pas trop loin de Soisson (*JS*, 499) et de Provins (*JS*, 530). On peut aller voir sur la journée les courants de la Marne (*JS*, 497, 516) ou du Loing (*JS*, 475). Proust confond parfois Réveillon avec Illiers (Éteuilles). Il y a des noms de lieu qui devaient se situer dans le chapitre « À Illiers » : Éteuilles (*JS*, 462), Montjouvain (*JS*, 508) et le ferme des Aigneaux (*JS*, 511).

Quant à la flore, nous pouvons énumérer une quarantaine de noms de fleurs et d'arbres qui se trouvent dans la propriété et aux environs. Les pommiers, les lilas, les roses, les vignes, les marronniers sont les végétaux fréquemment rencontrés dans ce chapitre<sup>1</sup>. Le monde floral est plus riche dans le chapitre de Réveillon que dans les chapitres sur la Bretagne et Illiers. Ces végétaux ne sont parfois que des clichés qui déroulent le *locus amoenus*.

Cela étant, nulle mention dans ce pays de la Marne. On doit dire que les explications géographiques et topographiques de Proust, parisien né, sur Réveillon ne sont pas marquées par la passion régionaliste.

## Les Tentatives de Jean Santeuil

Si les indices topographiques sont rares, Proust consacre beaucoup de pages aux impressions végétales et météorologiques. Il y a même une description du printemps que Proust n'a pas dû vivre là-bas, avec des lilas en fleurs comme dans le fragment « [Les Lilas en fleurs. – Rencontre à Réveillon du romancier Traves] » (*JS*, 475-477). La table de la salle à manger du château rappelle métonymiquement le jardin qui voisine le château. C'est dans « [Mati-

---

<sup>1</sup> Voici l'inventaire du monde de la flore à « Réveillon » : vigne vierge, *JS*, 190 (Marne), 469, 512, 517 ; cheveux de Vénus, *JS*, 458, 538 ; zinnia [rose, jaune ou mauve] : *JS*, 459, 473, 538 ; gueule-de-loup, *JS*, 458, 459, 470 ; œillet d'Inde, *JS*, 458, 473 ; jacinthe, *JS*, 458 ; rose, *JS*, 458, 463 ; rosier, *JS*, 473, 537 ; pommier, *JS*, 460, 469, 470, 492, 512, 531 ; trèfle, *JS*, 460 ; aubépine, *JS*, 461 ; avoine, *JS*, 461 ; réséda, *JS*, 461 ; reine-des-prés, *JS*, 461 ; coquelicot, *JS*, 461 ; bouton d'or, *JS*, 461 ; bleuet, *JS*, 461, 518 ; églantine, *JS*, 461, 473 ; vigne, *JS*, 463, 491, 492 ; *JS*, digitale, 470-471 ; géranium, *JS*, 473 ; capucine, *JS*, 473 ; fuchsia, *JS*, 473 ; lilas, *JS*, 475 ; pin, *JS*, 491 ; marronnier, *JS*, 511, 517, 527 ; châtaigne, *JS*, 512 ; chardon, *JS*, 512 ; pissenlit, *JS*, 512 ; clochette, *JS*, 512 ; peuplier, *JS*, 516 ; marguerite, *JS*, 518 ; tulipe, *JS*, 528 ; violette, *JS*, 528 ; coucou, *JS*, 528 ; iris, *JS*, 528 ; rose du Bengale, *JS*, 528 ; primevère, *JS*, 528 ; phlox, *JS*, 538 ; gaillarde, *JS*, 538.

née et déjeuner à Réveillon au temps de la fenaison] » :

Sur la table, aux quatre coins, des touffes bleues de cheveux de Vénus, et au milieu des zinnias roses, jaunes et mauves, des gueules-de-loup, des œillets d'Inde, rapportés par Mlle de Réveillon de sa promenade dans le parc, gardaient dans la vivacité de leurs coloris, due à leur fraîcheur, lustrée par un peu de rosée qui n'était pas séchée encore, égayée par le soleil qui venait du fond du parc les poursuivre jusque dans cette salle close, cette rare douceur de ton qui, sur la pâte des jardinières en porcelaine de Saxe d'où elles débordaient, faisait le charme d'une fleur peinte, œillet tout droit ou violette fleurissante au bout de sa tige verte et tournée, et sur les boiseries blanches du mur, [des] personnages des camaïeux immobiles, bleus comme des jacinthes ou roses comme des roses [*Nous soulignons.*] (JS, 458).

On a affaire à des descriptions microscopiques de plantes qualifiées de *locus amoenus*. De nombreuses fleurs arrangées sur la table permettent d'imaginer le paysage aménagé du jardin. Le narrateur représente dans « la salle close » l'espace extérieur du parc où sont cueillies les fleurs, ce qui rappelle que l'hôte réel du château de Réveillon est peintre de fleurs : Madeleine Lemaire.

Le vrai paysage n'en est pas moins décrit dans ce fragment. Le narrateur dessine le paysage de la campagne à travers le regard des protagonistes :

[...] Jean et Henri préféraient faire de grandes promenades dans la campagne. Parfois un orage les surprenait. Ils se mettaient sous un pommier touffu et regardaient la pluie tomber, certains qu'ils n'en avaient pas pour longtemps. Devant eux, des champs gorgés de trèfles sombres à force d'être verts, les pommiers innombrables dénonçant à la pourpre de leurs pommes la maturité de leur force, le long des haies, l'une enjambant l'autre, les légères aubépines ayant à peine changé leur parure blanche du printemps pour la parure plus soutenue et les petites baies rouges de l'été, le coquelicot tremblant au vent en haut de sa tige verte comme une flamme rouge en haut d'un mât au milieu des vieilles avoines déjà blanches, le long des chemins le petit clocher du réséda, les innombrables architraves de la reine-des-prés, l'énorme pyramide des foins prêts à rentrer, toutes les fantaisies de la couleur, toutes les pensées de la nature, toutes les créations du printemps, toutes les œuvres de l'été, tout ce qui est inséparable de l'air doux et ensoleillé sous le ciel bleu, était là pour témoigner que le soleil et le ciel bleu n'étaient pas partis, que dans un moment ils allaient reparaitre et qu'entre eux et le reste de l'été la pluie s'était seulement un instant tendue comme un voile sombre à gros fils dans lequel étaient pris les pommiers verdoyants, les pommes rouges où survivaient, dans les couleurs mûriers par le soleil jusqu'à tout à l'heure, la promesse du retour de l'été, après lequel, s'il était fini, elles ne seraient pas ainsi solidement attachées aux arbres mais depuis longtemps emportées dans les fermes ou pourries sur les chemins. Et bientôt en effet, ils pouvaient repartir, et ils voyaient, comme un autel à l'été, s'élever sur le ciel encore noir une immense pyramide de paille jaune sur laquelle descendait bientôt, comme une bénédiction du ciel, l'arche puissante et délicieuse d'un arc-en-ciel



[*Nous soulignons.*] (JS, 460-461).

Dans ce passage l'éloge des végétaux à la saison des fenaisons rappelle les saisons déjà passées. Les signes évocateurs du printemps et de l'été abondent et avivent la sensibilité des personnages. Nous avons déjà vu que Proust était contre l'école symboliste, qui ignorait la vraie nature et ne considérait la nature que comme une représentation symbolique de l'idéal. La promenade à pied dans la campagne et les impressions vives du paysage sous l'orage signifient que les personnages approchent immédiatement la nature comme le propose le naturisme. Les grands tableaux qui comportent diverses saisons présentant l'harmonie du héros avec la nature à travers une imagination qui transcende le temps.

Dans le fragment « [Les Lilas en fleurs. – Rencontre à Réveillon du romancier Traves] », nous trouvons une description minutieuse du lilas en fleurs dans le parc au printemps avec les métaphores filées portant sur l'Orient :

C'était l'époque où, entre les feuilles vertes, les lilas environnés du plus doux parfum de la Perse penchaient gracieusement leurs claires têtes mauves, d'autres leurs fleurs blanches dont la peau limpide semblait brillantes encore des parfums où elle avait été trempée. On sentait que ces fines créatures étaient des étrangères, venues de ces pays où tant de fois nous sommes allés à la suite d'une lecture ou d'un projet et où tout est d'une autre couleur, jusqu'à la lumière du soleil, que dans nos campagnes françaises. Mais ces étrangères s'étaient penchées dès son enfance sur Jean quand, fatigué de jouer, il montait se reposer au bosquet du parc, à l'heure chaude où on marche lentement en frôlant au passage des branches dont les soyeuses fleurs blanches de [*un blanc dans le manuscrit*] aux brillantes étamines ne cessent de tomber comme une mousseline émiétée, [...]. Les lilas avaient tenu compagnie à Jean pendant ces longues heures, et déjà sans doute il trouvait bien doux leurs enivrants parfums d'Orient (JS, 475-476).

Le narrateur adopte les clichés du paysage paradisiaque du *locus amoenus* au sens propre. Ce lieu commun concernait originellement dans la littérature classique la richesse végétale de l'Orient. Pourtant, cette longue description de la fleur orientale n'est qu'une introduction aux épreuves spirituelles du jeune héros. Jean n'est pas encore conscient de l'annonce faite par les lilas qui se penchent sur lui. Dans le paragraphe suivant, le narrateur développe son avis sur la dégradation de la sensibilité à la nature au fur et à mesure du vieillissement. Pourtant, il remarque que les lilas ouvrent une voie qui ramène le contemplateur vers le passé :

[...] cette délicieuse odeur des lilas, que cette éblouissante peau d'un blanc d'anis ou cette claire peau mauve des lilas le touchaient beaucoup plus profondément

qu'une simple sensation, si délicieuse qu'elle soit. Le passé ouvrait son cœur au présent, et l'heure qui s'écoulait était devenue comme de l'âme où Jean s'avancit délicieusement. Aussi ces belles fleurs de lilas, ces étrangères, pour s'être penchées sur l'enfance de Jean, faisaient pour lui partie de ce qui était le plus son pays, et leurs parfums réveillaient en lui la sensation même, si chaude et si paisible, des étés de son enfance : beaux lilas du blanc mat de l'anis qui semblaient limpides encore du parfum d'où ils semblaient sortir à l'instant, éclatante et fine Orientale, et vous aussi, doux voiles mauves de lilas rose flottant, immobiles, au soleil [*Nous soulignons.*] (*JS*, 476-477).

À travers cet épisode, le narrateur théorise la reviviscence d'une sensation du passé à travers la nature. Si les fleurs de lilas sont une partie de « son pays » d'enfance, les différentes sensations qui les évoquent équivalent au paysage. Le paysage est donc ici identifiable aux images ressuscitées du passé.

Dans le fragment « [Le Petit bois de pins. – À la ferme sous les pommiers] » apparaît également l'idée selon laquelle la sensibilité du héros à la nature est liée à sa mémoire :

[...] [Jean et Henri] se mettaient à boire sous les pommiers qui, mûrs maintenant, ayant perdu depuis bien longtemps les fleurs de leur printemps, gardaient encore dans le gracieux enchevêtrement de leurs branches délicates quelque chose de leur charme d'alors et qui faisait penser à la jeunesse. Et sur le mur des herbes folles se confiaient au vent avec insouciance (*JS*, 492).

On est en automne. Le narrateur commence par parler de la joie ressentie devant les pommiers. Il fait l'allusion au printemps passé dont les arbres semblent encore porter le charme. Dans le même fragment, le narrateur montre un paysage perçu par notre héros dans les champs en automne :

Dans ses promenades et dans ses rêveries, [...] chaque chose semblait aller au-devant du plaisir qu'il portait en lui, y répondre, l'exalter. Les bois, les vignes, les pierres elles-mêmes s'étaient harmonisés avec la lumière du soleil et la pureté du ciel, et quand le ciel se voilait, comme par un changement de ton, la multitude des feuilles, la terre des chemins, les toits de la ville, tout restait uni dans un monde nouveau. Et chacun des sentiments de Jean semblait sans effort rester aussi à l'unisson [de] toutes choses, et il sentait cette jouissance parfaite qui résulte de l'harmonie (*JS*, 492-493).

Dans les fragments du chapitre « Réveillon à la belle saison » [1895], on peut trouver non seulement les impressions passives du héros devant la nature mais également des passages qui illustrent la manière dont Proust les approfondit ; les bois, les vignes, les pierres semblent à notre héros en harmonie avec la lumière du soleil. Cette harmonie avec la nature est

réalisée par des dispositions « unies » et « à l'unisson » de chaque élément du paysage.

Lisons maintenant un fragment intitulé « [Un parc à la saison des roses] ». Il faut que notre héros contemple la nature dans la solitude pour approfondir ses impressions initiales obscures. Le héros tente ici de pénétrer les images d'un rosier blanc en fleurs dans le jardin des Réveillon pour préciser et éclaircir les sources de ces impressions<sup>1</sup>. Le narrateur commente : « Le plaisir que Jean goûtait alors était autant en lui-même que dans le rosier » (*JS*, 472). Henri qui l'accompagnait devait le laisser seul pour que Jean puisse approfondir ses impressions. Autrefois, Jean sentait les charmes de la nature seulement par instinct. Mais à présent, il apprend à approfondir ce qu'il n'a senti que vaguement avant. Le narrateur donne une explication de ce qui s'est passé dans la psychologie du héros :

[...] au pied de ces grands rosiers c'était une multitude de géraniums roses, de géraniums rouges, de zinnias roses, d'œillets d'Inde jaunes, et de fleurs violettes, tous ces pétales violets, mordorés ou rouges que notre enfance était habituée à voir pululer dans les jardins où nous ne les aimions pas, et que maintenant nous sommes heureux de voir encore couronner les plates-bandes des jardins nouveaux, y mettre ces couleurs ravissantes, intenses, musquées, que nous reconnaissons comme l'éclat persistant des années d'autrefois, dont tous ceux qui vivaient alors ne sont pas morts et dont survivent ces créatures qui ne se souviennent pas de nous, [...] [*Nous soulignons.*] (*JS*, 473).

Après l'énumération des végétaux selon la tradition du *locus amoenus*, Proust parle du doublement du paysage. Le paysage réel n'est pas une vue simple. Il constitue une série de tableaux superposés, vus à différentes époques par les différentes émotions. Le narrateur dira quelques lignes plus loin : « le monde n'était tout de même pas une suite ininterrompue de tableaux qui ne reviennent pas » (*JS*, 473). Il annonce une fonction du paysage proustien, qui consiste à encadrer la durée comme un tableau pour ré susciter visuellement un souvenir d'autrefois.

---

<sup>1</sup> Pierre Clarac indique en note que le jardin dans ce fragment a d'abord été situé à Illiers. Le titre « Jardin de M. Sandré » est biffé et semble être déplacé à Réveillon (*JS*, 1036-1037), si l'on considère le témoignage de Reynaldo Hahn. Il se souvient de la contemplation de Proust devant les rosiers de Bengale dans le jardin, « à la campagne, chez une amie ». Inutile de dire que c'est à Réveillon, au château de Madeleine Lemaire. Voir Reynaldo Hahn, « Promenade », *Nouvelle Revue française*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, n° 112, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 39-40.

## Les Pays mystérieux.

Au cours de ses promenades dans « [Matinée et déjeuner à Réveillon au temps de la fê-  
naison] », Jean rencontre plusieurs fleurs et arbres. Le paysage se compose d'une série des  
végétaux préférés. Ensuite, nous rencontrons un paysage d'un aspect tout à fait différent :

Ils allaient assez loin pour voir un nouveau pays commencer, d'un caractère plus  
triste, d'une individualité différente, qui devait se graver aussi fortement dans la  
mémoire de ceux qui l'avaient une fois vu. Les chemins passaient maintenant sous  
bois. Le parfum mystérieux des feuilles et de la terre couverte avait remplacé la  
fraîche odeur de l'herbe où se distillait seulement l'encens plus doux mais raréfié  
par la brise des boutons-d'or et des bleuets. La saison n'était plus ici la même qu'à  
Réveillon, mais moins avancée. Et c'est du côté de Réveillon que tous les ans leur  
venait le printemps qui s'avancait à petites journées, ouvrant les églantines sur le  
chemin, dans les haies, tandis qu'à Réveillon elles étaient déjà presque flétries. En  
ce moment quand ils avaient à aller vers Réveillon, eux dont les foins n'étaient pas  
encore coupés, ils rencontraient dès Moutoirs des garçons conduisant des voitures  
de paille, comme dans un autre pays de mœurs différentes et plus avancées. Plus  
loin le pays devenait plus sauvage, encore plus froid [*Nous soulignons.*] (JS, 461-462).

Le paysage change d'aspect au fur et à mesure qu'ils marchent et, au bout du compte, ils  
arrivent au pays inconnu du « mystère » : « un nouveau pays », « d'une individualité diffé-  
rente », « un autre pays de mœurs différentes et plus avancées ». Ces caractères hétérogènes  
du « pays » introduisent une description du microclimat régional. Mais cela donne aux per-  
sonnages des impressions mystérieuses. Les adolescents y trouvent le charme du dépayse-  
ment. Ce motif est repris dans la description du paysage de Réveillon en hiver. Cela fait  
l'intérêt du paysage de province, thème principal de l'année 1895<sup>1</sup>. Les charmes du pays  
sauvage en automne sont décrits comme suit dans le fragment « [Promenade avant le dî-  
ner] » :

On allait par un de ces sentiers très étroits qui sont tracés au milieu des champs.  
[...]. Au plus loin dans les champs, il n'y avait absolument personne. Il y avait  
quelque chose d'exaltant à partir ainsi, sans avoir dîné, quand la nuit venait déjà, et  
à allonger sa promenade ainsi, avant de revenir dîner, par la pleine lune, sous les  
étoiles, dans cette campagne endormie, dans ce silence absolu qui faisait presque  
peur tant on le sentait près de soi quand dans les villages déjà éloignés tout le  
monde dormait. Quelquefois, [...] on allongeait encore la promenade, on passait  
par ce pays plus sauvage, tout en forêts, en petites montagnes et en descentes ra-  
pides qui commence à une demi-lieue de Réveillon, vers l'ouest. Il fallait entrer

---

<sup>1</sup>Anne Henry, *op. cit.*, p. 102.

sous bois, et il y avait un tel silence qu'il semblait qu'on violât quelque chose. Les branches écartées par Henri pour faire passer sa mère, retombaient avec un bruit solennel, d'une seule des dernières vibrations duquel le silence de toute la forêt ne faisait pas grâce à l'émotion de Jean. [...] La lune arrivée au milieu du ciel ajoutait son illumination étrange au fantastique de ce pays inconnu. Les ombres ressortissaient au milieu d'une flaque de clarté jusqu'à paraître des choses, et Jean, ayant cru poser son pied sur une branche, le sentait retomber plus bas, butant dans la lumière fantastique qui créait des obstacles imaginaires [*Nous soulignons.*] (*JS*, 506-507).

Nous nous trouvons dans un pays désert aux environs de Réveillon un soir en automne. Le paysage de la nature sauvage est une source d'exaltation pour notre héros. Cette promenade dans les champs, à l'ouest de Réveillon, donne lieu à une imagination fantastique du paysage en relation avec la psychologie du protagoniste. Au fur et à mesure que le ciel devient sombre, l'émotion de Jean augmente et l'ambiance lui semble d'autant plus exaltante qu'elle s'approfondit par le silence sous les bois déserts. La réification de l'ombre permet de représenter de la sensibilité de Jean à la nature.

### **Charmes de la mauvaise saison**

Dans un fragment « [Charme de la mauvaise saison] » est dépeint largement le paysage hivernal de Réveillon. Le narrateur essaie de promouvoir le charme de cette saison à la campagne. Ainsi la mauvaise saison est-elle « un temps qui a son charme aussi, un de ceux pendant lequel on est le plus heureux » (*JS*, 510). Le signifiant même de la « mauvaise saison » exerce un charme sur le narrateur car « empêchant de nous en promettre du plaisir, en ne laissant pas les autres supposer que nous avons pu y avoir du plaisir, [la mauvaise saison] garde à ce plaisir qu'elle nous donne cette innocence qui n'a pas besoin d'être rachetée par la peine, cette pureté sans mélange que l'homme ne trouve plus sur la terre dans les plaisirs depuis le péché originel et qui s'est conservée seulement en cachette dans ceux qu'on prend, qu'il prend lui-même pour des ennuis » (*JS*, 510-511). La promotion par Proust de la mauvaise saison coïncide bien avec sa réaction contre une esthétique du symbolisme qui ne sait valoriser la nature en liberté. La description de cette mauvaise saison à Réveillon est agrémentée d'images sonores. C'est une description impersonnelle du point de vue du narrateur :

Et à Réveillon, la mauvaise saison cette année-là avait commencé de bonne heure. Dès septembre, il y avait des jours entiers où le soleil ne paraissait pas, où la forêt, les cultures, le village, sous le ciel doux et gris comme la plume qui est sous le

ventre des oiseaux, semblaient clore tout le pays, comme à l'abri de tous les bruits du monde, dans le silence des choses qui sont séparées des autres, qui forment un tout, le silence d'un jardin vide. Aussi les heures vous arrivaient une à une comme dans une chambre, si grande qu'elle soit, où on entend tout ce qui y fait le plus léger bruit. Et les heures d'un village voisin arrivaient comme l'heure sonne dans la chambre à côté. Et le criaillement d'un oiseau, qui seul dans ce temps si triste se hasardait à gazouiller, le froissement des feuilles de marronnier quand par hasard un souffle d'air passait, le bruit d'un marteau dans le village de l'autre côté de la colline, les aboiements indistincts mais reconnaissables d'un chien qui chassait avec son maître dans le bois peut-être à deux lieues, tous vous arrivaient, rien n'était perdu, et comme dans une pièce d'eau où la moindre vibration éveille, dans le calme de cette eau bornée de toutes parts, des vibrations jusqu'à ce qu'elles aient gagné toute la surface, les faibles aboiements du chien qui chassait tout à l'autre bout de l'horizon, éveillaient les aboiements encore plus faibles à cette distance du chien de la ferme des Aigneaux, et le murmure des feuilles de marronnier se prolongeait du murmure plus faible des autres marronniers jusqu'à ceux plus éloignés qu'on écoutait des yeux, comme font les sourds, aux mouvements imperceptibles de leurs feuilles [*Nous soulignons.*] (JS, 511-512).

Le silence de la campagne à la mauvaise saison fait ressortir la sensation sonore. Le narrateur note le criaillement d'un oiseau, le froissement et le murmure des feuilles de marronnier, le bruit d'un marteau et les aboiement d'un chien. L'espace qui s'ouvre à travers ces images sonores est prédominant à cette saison grâce au silence qui le révèle. Proust puise le charme de ce paysage non seulement dans un rare rayon de soleil, mais aussi dans l'atmosphère créée par le crépuscule, sous le ciel nuageux et la disparition de la lumière le soir :

Si à un moment, vers cinq heures, un rayon de soleil venait se poser un instant sur les tuiles de la ferme à ce moment-là roses, comme heureuses de recevoir le reflet du feu qui aurait déjà pu être allumé à cette heure-là par ce temps froid, ce rayon s'envolait bien vite, n'ayant retrouvé aucun de ses pareils. Et le crépuscule venait sans qu'on eût vu le soleil se coucher, comme la nuit viendrait après, sans lune et sans étoiles. Mais même à cette heure-là, celle où Jean était encore sur les routes, la campagne autour de Réveillon était belle (JS, 512).

Le charme de la mauvaise saison est ainsi saisi dans tout ce qui, en elle, contraste avec les autres saisons. Le contact de Jean avec la campagne hivernale est comme un « retour à la nature ». Proust évoque les divers aspects de cette nature :

Aussi n'ayant plus de force, d'avenir, de chaleur, si agréable mais sensuelle au printemps, et presque matérielle l'été, la nature semblait n'être plus que charme. L'hiver était déjà venu, et avant de n'être plus qu'un squelette noir, les arbres étaient dorés, et avant d'être recouvert pour des mois par un brouillard gris et bas, le ciel était pur,

et avant d'être sombre et morne, puis cachée sous la glace, la rivière était bleue et caressante et semblait se mettre en fête pour un printemps qui ne viendrait plus (*JS*, 517).

Pourtant, la nature perd « toute poésie » lorsqu'il n'y a plus de soleil. Mais ce n'est pas que la nature perde son charme pour Jean. Il écrit qu'« il fit un temps gris qui tira des harmonies toutes différentes et bien plus énergétiques de la campagne dépouillée » (*JS*, 517). Ces passages sur la mauvaise saison sont rédigés à partir de l'automne 1895, pendant ou juste après le séjour à Réveillon. Le charme qu'il découvre de la nature en hiver rapproche Proust du mouvement littéraire qui réagit contre le symbolisme, et surtout contre la poétique anti-nature de Mallarmé<sup>1</sup>. En revanche, comme les écrivains et les poètes pré-naturalistes, Proust montre son dévouement de s'attacher à la Terre. Pourtant, la fonction de la nature changera dans la description, l'année suivante.

---

<sup>1</sup> Adolphe Retté écrit en 1895 contre l'esthétique anti-nature mallarméenne : « Combien, au sortir de ces catacombes où errent des fantômes emmitoufflés de mystère, je rentre avec joie dans la vie. La campagne, qui me fut douce aux mois de soleil, dort frileuse sous une fine couche de neige. Les arbres sont pareils à des dieux qui se reposent et le cri des terriens pressant leurs boeufs pacifiques monte à moi de la plaine éblouissante. Ah ! sainte nature, grand vent un peu âpre qui vivifie et fait la pensée droite, je vous aime encore davantage... Et comme je crois qu'il y a lieu d'écrire, je retourne à mes vers » (Adolphe Retté, « Chronique des Livres », *La Plume*, 7<sup>e</sup> année, n° 138, 15 janvier 1895, p. 65. Cité par Kensuke Kumagai, article cité, p. 413).

### § 3. Le Jardin proustien : paysages aménagés du jardin d'Illiers

Examinons maintenant le paysage dans le chapitre « À Illiers ». « Illiers », c'est le nom, on le sait, d'un village qui existe réellement en Eure-et-Loir, pays natal des ancêtres paternels de Marcel Proust. Dans la fiction, c'est le village où les Santeuil passent leurs vacances. Selon l'édition établie par Pierre Clarac, nous trouvons seulement trois occurrences de ce nom propre dans le chapitre « À Illiers ». Le village où le héros passe ses vacances dans son enfance est le plus souvent appelé « Éteuilles »<sup>1</sup>. « Sargeau » est aussi le nom que Proust attribue à ce village<sup>2</sup>.

Si Réveillon est marqué par le paysage champêtre, Illiers se caractérise par la prédominance du paysage du jardin et du parc. Le chapitre, qui se compose de vingt-six séquences, est écrit à des époques différentes comme le conjecture Pierre Clarac, mais la majeure partie est rédigée au courant de l'été 1896<sup>3</sup>. Proust a abandonné ce roman avant de lui donner une cohérence, que ce soit au niveau narratologique ou à celui des noms propres. Cependant, on peut dire qu'une esthétique du sentiment de la nature, dans ce chapitre « À Illiers » est, comparée à celle que laissent entrevoir les pages consacrées aux « Réveillon », plus développée et moins confuse.

Le fragment « [Le Baiser au soir] », en tête du chapitre, montre que l'histoire se déroule dans le jardin. Par une confusion imputable à l'auteur, ce jardin est « aux portes de Paris » (*JS*, 204). Il s'agit du jardin d'Auteuil<sup>4</sup> qui doit être assimilé au jardin d'Illiers. Denise Mayer a mis en lumière l'existence du jardin d'Auteuil dans la description du jardin d'Illiers et de Combray<sup>5</sup>. Le « jardinet » de lilas est inspiré non pas du jardin des Amiot à Illiers, mais du

---

<sup>1</sup> Selon Pierre Clarac, Proust écrit parfois « Étheuilles ». Bernard de Fallois adopte Éteuilles.

<sup>2</sup> Nous comptons quatre fois ce nom dans le chapitre « À Illiers » : *JS*, 297, 303, 331, 332.

<sup>3</sup> Jean-Yves Tadié le note en se référant à une lettre de Marcel Proust à sa mère datée de [septembre 1896] sur « les livres où il y avait les figures représentant la lune » (*Corr.*, t. II, p. 130). Ce qui correspond au contenu du fragment « [Soir d'automne] » (*JS*, 305-309).

<sup>4</sup> Ancienne propriété de Louis Weil, l'oncle de Marcel Proust, qui se trouvait au 96, rue de La Fontaine.

<sup>5</sup> Denise Mayer, « Le Jardin de Marcel Proust », *Études proustiennes V*, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », n° 12, 1984, p. 9-51. Le jardin d'Auteuil sera largement décrit dans la préface que Proust consacre au livre de Jacques-Émile Blanche : *Propos de peintre*.



jardin d'Auteuil appartenant à Louis Weil, l'oncle maternel de Marcel Proust.

### Les Images solaire d'Éteuilles

Proust insiste, dans la description du paysage, sur l'effet du soleil, surtout dans les fragments sur le parc ou le jardin. Pierre Clarac a arrangé des fragments comportant une description des rayons du soleil en fonction de différents moments de la journée, de l'aube jusqu'au coucher du soleil. Il s'agit alors d'une série de tableaux juxtaposés rendant compte de différents effets du soleil.

Le paysage au petit jour figure dans le fragment « [Le " Parc " au petit jour] ». Tout ce qui est décrit dans ce fragment l'est du point de vue de Jean. Au début il découvre que le village est encore dans l'obscurité : « les choses, n'ayant pas encore été touchées par le soleil, semblaient mortes » (*JS*, 295). C'est « comme un village abandonné, dans une planète d'où la vie s'était retirée » (*JS*, 295). Le parc ténébreux avant le lever du soleil est dominé par l'image de la mort. C'est le soleil qui va bientôt transfigurer le monde :

Le soleil passait sur les eaux qui n'avaient plus la limpidité des eaux, mais l'éclat de l'or, ou de véritables couleurs, mauves, roses, jaunes comme au soleil couchant. Mais c'était pour se confondre bientôt non plus dans l'obscurité du crépuscule, mais dans la lumière blanche du jour. Cette douceur ne conduisait pas au recueillement et au silence, mais à l'allégresse de la vie [*Nous soulignons.*] (*JS*, 296).

C'est la présence de la lumière naissante du soleil, plutôt que l'obscurité de la nuit, qui impressionne l'enfant. On voit ici que l'adoration de la lumière du soleil est liée à « l'allégresse de la vie ». La croissance de la lumière multiple oriente le narrateur vers la « vie » :

[...] la lumière, au lieu de s'éteindre peu à peu dans un silence de plus en plus vaste, s'allumait au contraire de plus en plus au milieu des cris grandissants des oiseaux réveillés, fondant peu à peu en soleil de plein jour et de vie ces couleurs de magie, rêves du soir et du matin qui fausseraient pour nous, s'ils ne s'effaçaient aussi vite, l'apparence des choses [*Nous soulignons.*] (*JS*, 296).

Le narrateur met en valeur la lumière du soleil en sa plénitude, alors que la lumière obscure du soir est dévalorisée car le crépuscule fausse l'apparence des choses. La lumière s'oppose donc aux rêves ambigus qu'induisent les « couleurs de magie » des crépuscules. L'admiration de Jean pour le soleil tient à ce que le soleil montre clairement la vérité des choses. Ne peut-on voir ici un effet de la doctrine « contre l'obscurité » et de l'approbation du mouvement naturiste ?

Dans le fragment « [Matinée au jardin] » qui suit « [Le “ Parc ” au petit jour] », le jardin s’offre à la lumière du soleil. De l’intensité de l’astre du jour témoignent les dix-neuf récurrences du mot « soleil ». Les végétaux absorbent ainsi l’énergie rayonnante du soleil matinal. Le narrateur déclare que

[...] dans le ciel ouvert tout entier jusqu’au fond de son azur, le soleil trône comme Dieu le Père dans les rayons. Voilà le royaume heureux vers lequel les reflets du soleil, faisant du ciel au jardin, du jardin à notre fenêtre, de notre fenêtre à notre lit une échelle heureuse, s’offraient à nous conduire. Voilà le royaume heureux où rien n’avait de secret pour rien, où le ciel était au fond des rivières, le soleil le long des murs, [...] (*JS*, 299).

L’expression « Dieu le Père » appliquée au soleil semble témoigner de l’influence du panthéisme naturiste. Le narrateur qui se demande d’où vient ce sentiment heureux qui naît sous la lumière du soleil, parvient à répondre un peu plus loin : « Grâce à lui [*i. e.* le charme du soleil], sans avoir besoin pour cela d’en retrouver les jeux, le jardin, la santé, les espérances, nous retrouvons pour un moment la douceur même de notre enfance » (*JS*, 299). Le narrateur annonce que Jean pourra, bien des années plus tard, même vieilli et malade, en retrouver en « un moment toute la douceur » (*JS*, 300). Le soleil est donc le symbole du bonheur et de la « douceur » qui transcende le temps.

Dans le fragment « [Soirs d’automne] », le narrateur poursuit son évolution des effets du soleil. Ce fragment se compose de deux parties : le tableau dans lequel le soleil est « en haut des cieux » (*JS*, 305-308) et le tableau du soleil couchant (*JS*, 308-309). Dans la première partie, le jardin est qualifié toujours de « royaume du soleil ». Il y a plusieurs références au soleil dans ce passage, non seulement au soleil lui-même, mais aussi au soleil en tant que fleur (tournesol)<sup>1</sup>. Voici comment le narrateur développe le mythe solaire imaginé par le héros dans le parc au bout du village d’Éteuilles :

Hé bien, Jean avait très vivement cette sensation quand par hasard on le laissait passer [...] à cette plate-forme en plein soleil dont, disait-on, des chevaux faisaient souvent le tour, où le soleil marquait lui-même l’heure, devant qui s’étendaient des soleils et surtout qui donnait sur ces prés ensoleillés qu’il ne connaissait pas (cachés que, du chemin, ils lui étaient par le parc) et qui lui semblait un pays nouveau, qui ne lui semblait pas dans le pays d’Illiers. Aussi croyait-il ce cirque une sorte d’entrée dans un Royaume du Soleil où tout était consacré au soleil, où ne poussaient que

---

<sup>1</sup> Pauline Newman-Gordon ne se réfère pas à ce passage dans son article sur « Images solaires chez Marcel Proust », *Neue Europa*, Luxembourg Grand Duché, 13<sup>e</sup> année, n° 82-85, mars 1995, p. 6-16.

les fleurs du soleil, où le soleil venait de préférence avec ses mystérieux chevaux. Le soleil, sans doute, il savait qu'il était en haut des cieux. Mais ne pouvait-il pas aussi descendre là sur la terre ? [*Nous soulignons.*] (*JS*, 307).

Le mot « soleil » revient neuf fois. Outre de la mythologie grecque du dieu-soleil Hélios s'élançant sur un char tiré par quatre chevaux, Proust s'inspirerait de l'image du Roy Soleil. En réalité, dans ce passage, il est fait allusion au parc de Versailles<sup>1</sup>. Le panthéisme inhérent au mouvement naturiste triomphe ici.

C'est seulement dans la deuxième partie du fragment « [Soirs d'automne] » que le paysage du jardin correspond au titre, car le soir, la lumière du soleil change d'aspect :

Cette année-là, on resta très tard aux Oublis. Vers quatre heures du soir, le soleil couchant à qui ce qui restait des feuillages automnaux présentait de riches palettes rouge, vert, jaune et or, en tirait des effets magiques : une sorte d'aurore se peignait dans le ciel bleu et rose sous les feuilles lumineuses et fantastiques. On marchait en sentant à chaque pas les effets changer, s'exalter, s'attendrir. Il semblait qu'on jouât dans les couleurs. Tout d'un coup, une clairière découvrait au bout extrême de l'avenue un ciel de braise, reflet d'un spectacle d'incendie qu'on ne pouvait voir. On se hâtait vers cela, mais la braise s'éteignait et quand on arrivait à l'avenue, il faisait presque déjà nuit. On restait là, déçus. Les avenues s'ouvraient dans la nuit. Un dernier reflet du couchant, plus loin un premier reflet de la lune au milieu de l'ombre où bassins, escaliers et feuillages confondus formaient un spectacle mystérieux (*JS*, 308).

La poursuite du soleil par le héros ne cesse jusqu'au soir. La disparition du soleil ne lui laisse que déception, après ses éloges de la lumière du soleil et de ses effets changeants. Une série de tableaux de la nature transfigurée par le soleil s'achève, sur l'annonce du spectacle mystérieux de la lune. Mais Proust ne développera pas dans *Jean Santeuil* les tableaux de la lune.

### **Désir de la vue panoramique et le pays mystérieux.**

Le héros de *Jean Santeuil* a une prédilection pour la vue panoramique. Il y rencontre le mystère du pays qui s'étend devant lui, comme nous l'avons déjà remarqué à propos du paysage de Réveillon. Pour approfondir ce thème, il faut examiner un passage dans le

---

<sup>1</sup> « Ici, ce sont encore les choses réelles, ce parc de Versailles que vous connaissez bien, ses bassins, œuvre de l'art autant que ses statues » (*JS*, 307).

même fragment « [Soirs d'automne] ». Jean connaît à Illiers un endroit où il y a « un cirque de pierre avec un timon au milieu où, attelés de temps en temps, les chevaux tournaient lentement pour faire monter l'eau » [*Nous soulignons.*] (*JS*, 305). Le « timon » est comparé à « une sorte de cadran solaire » (*JS*, 305). Ainsi, cet endroit a pour Jean la « valeur d'un emblème énigmatique » et recèle « le vertige d'un temps révolu » ; il rappelle « la scène d'une théophanie ou l'ombilic du monde », selon Joan Teresa Rosasco<sup>1</sup>. Puis le narrateur décrit une vue mystérieuse de ce point :

De ce cirque descendait pour rejoindre le parc un plant de ces immenses disques jaunes qu'on nomme des soleils, et par-dessus la basse clôture on apercevait des prés voisins que Jean avant d'être venu là n'avait jamais vus et qui s'étendaient au soleil, servant de pâture à quelques vaches. Jean était à cet âge où la terre n'est pas devenue quelque chose de parfaitement connu et réel, où l'on ne serait pas étonné qu'un endroit nouveau, un endroit bien réel planté d'arbres où on peut marcher donnât accès sur un monde irréel (*JS*, 305).

Il s'agit là du fantasme de l'enfant qui croit se trouver au seuil d'un monde irréel. Cette imagination est comme validée par l'épisode du bain froid dans la Seine qui se situe juste après ce passage, certains endroits apparaissant comme « l'entrée des enfers » ou « l'entrée des mers glaciales » (*JS*, 307)<sup>2</sup>. L'« entrée » se présente comme la frontière entre le monde réel et le monde irréel. Leonardo Fasciati remarque que les contours des paysages sont souvent estompés dans l'enfance chez Proust. On peut passer ainsi d'un paysage à l'autre brusquement, « permettant aux choses de passer les unes dans les autres, et les arrachant ainsi à leur solitude »<sup>3</sup>. Cette fonction caractérise l'imagination propre à l'enfant qui est dupe d'illusions.

Au sujet des croyances enfantines, Anne Henry remarque : « Les émerveillements de Jean devant l'univers dont il imagine le prolongement spatial à la façon d'une géographie mythologique tirent leur origine des évocations de *Pierre Nozière* dans lesquelles France décrit ses

---

<sup>1</sup> Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Nizet, 1980, p. 47.

<sup>2</sup> Cette thématique est reprise dans *Albertine disparue*, où la vue de l'arsenal de Venise évoque le Bain Deligny. Le héros d'*À la recherche du temps perdu* se rappelle que les profondeurs de la piscine semblaient « l'entrée des mers glaciales » dans lesquelles « les pôles étaient compris », lorsqu'il était enfant (IV, p. 233).

<sup>3</sup> Leonardo Fasciati, « Les Premières Manifestations du subjectivisme proustien ou la dissolution de l'univers réel », *Romanische Forschungen*, vol. 83, n° 1, 1971, p. 29.

propres étonnements d'enfant qui se croit le centre du monde »<sup>1</sup>. « La géographie mythologique » signifierait une vision illusoire et subjective du monde. Jean fait d'un milieu inconnu un monde fantastique. Ce genre de vision se réfère à *Pierre Nozière* d'Anatole France, selon elle. Dans ce roman, l'enfant qui habite Quai Malaquais à Paris croit que le monde réel est contenu entre le pont d'Iéna et le pont d'Austerlitz. Pour lui, ces deux ponts déterminent la frontière du monde connu. Et au-dehors de ce territoire s'étendrait un monde biblique, lui semble-t-il<sup>2</sup>.

Le narrateur de *Jean Santenil* demande au lecteur s'il n'a jamais eu, quand il était sur une hauteur dominant un vaste paysage, l'impression d'être devant un tel univers. Aux yeux de Jean, le paysage autour d'Illiers présente parfois un aspect fantastique :

Vous-même, plus âgé que Jean, lecteur, de la clôture d'un jardin située sur une hauteur n'eûtes-vous pas parfois le sentiment que ce n'étaient pas seulement d'autres champs, d'autres arbres qui s'étendaient devant vous, mais un certain pays sous son ciel spécial ? Les quelques arbres qui venaient jusqu'à la clôture où vous étiez accoudé, c'étaient comme les arbres réels du premier plan d'un panorama, ils servaient de transition entre ce que vous connaissiez, le jardin où vous étiez venu faire visite, et cette chose irréaliste, mystérieuse, un pays qui s'étendait devant vous sous des apparences de plaines, se développant richement en vallons [*Nous soulignons.*] (*JS*, 306).

On peut reconnaître ici une imitation du dispositif du panorama : dans la rotonde du panorama, il y a des choses réelles comme « les arbres réels du premier plan », en face du spectateur, séparés par le parapet. Et, au-delà du premier plan se trouve un tableau circulaire qui produit une illusion d'optique. Sous les yeux se développent les plaines variées sans solution de continuité. On peut constater ici que Proust invoque le panorama pour dessiner une vue merveilleuse depuis un lieu élevé. Mais quels sont les effets de l'illusion de l'altitude ? Un point de vue élevé peut parfois entraîner un changement de sentiment chez le héros. Voyons maintenant comment peut se vérifier ce genre d'effet psychologique chez Proust.

Jean marque la frontière entre l'espace réel et un lieu inconnu. Prêtons attention au contraste entre « ici » et « là » :

Ici, ce sont encore les choses réelles que nous connaissons, le petit plant de roses qui, vu d'en bas, semble borner toute la vue, se détacher sur le ciel contre son petit

---

<sup>1</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 105. Anatole France, *Pierre Nozière*, Calmann-Lévy, 1899.

<sup>2</sup> Anatole France, *op. cit.*, p. 6-9.

fil de fer et le petit mur qui le protège des éboulements. Mais montez jusqu'aux derniers rosiers, et tout d'un coup elle donne sur cette immensité de champs où l'ombre alterne avec le soleil, de collines vertes, puis de collines bleues. Vous vous croyiez dans un jardin, car vous n'aviez pas vu dans ces belles allées que vous étiez sur une colline, à cet endroit cultivée, bâtie, enclose, mais que plus loin c'est autre chose, que la mystérieuse contrée, un moment enserrée, captive, dissimulée, fuit au loin, mystérieuse, étant vraiment un pays. Ici, ce sont encore les choses réelles, ce parc de Versailles que vous connaissez bien, ses bassins, œuvre de l'art autant que ses statues. Là comme dans le jardin, vous êtes comme au dehors du monde ; vous êtes dans un lieu connu, mais de la terrasse, par-delà les bassins, les statues, les charmilles et, d'escalier en escalier, après les dernières statues et les derniers bassins, quel est ce long canal et ces peupliers naturels, cette sorte de petite Hollande qui commence, cette mystérieuse contrée qui s'étend là-bas et qui n'est plus la réelle chose d'ici ? [*Nous soulignons.*] (JS, 306-307).

L'enfant délimite la frontière entre un « lieu connu » et la « mystérieuse contrée ». Le héros se situe en un endroit élevé. Il peut donc dominer le panorama de la campagne. Mais qu'est-ce qui oppose le « parc de Versailles » à la « petite Hollande » ?

Le paysage est vu par Jean. Il se situe en un lieu comparé au « parc de Versailles », c'est-à-dire au monde de l'en deçà. Jean est bien habitué à l'artifice de ce parc en lisière du village. Pourtant, il pense apercevoir l'entrée du monde irréel. Remarquons ici l'opposition entre le parc artificiel et la nature mystérieuse. Là le « jardin », considéré comme une sorte de « petite Hollande », est au « dehors du monde ». L'opposition entre « ici » et « là » correspond à l'opposition du monde réel et du monde irréel d'un pays mystérieux. Ce même lieu est décrit de nouveau par le narrateur dans le fragment « [Départ pour la promenade] » :

Plus haut que le manège du soleil, il y avait un lieu encore plus mystérieux, après qu'on avait passé près d'un bassin d'où l'eau descendait alimenter des pompes et au fond duquel les tuyaux apparents et croisés avaient déjà cessé d'être une œuvre de l'homme ; et [se] mirant au fond des eaux qu'elle verdissait, la délicieuse gaine verdâtre [de] mille invisibles mousses aquatiques les enveloppait, se mêlant, se nouant les unes aux autres parfois si fort qu'elles avaient failli les crever et à un endroit les avaient tout à fait infléchis. C'était, au sommet du parc, immense espace plat, ce qu'on appelait « le plant d'asperges » [*Nous soulignons.*] (JS, 330).

Cette perception subjective du pays se développe à travers les yeux de l'enfant. Pourtant, cette vision est destinée à changer. Chaque endroit va tôt ou tard être localisé dans la géographie réelle. Mais en ce moment, Jean est encore à l'âge où il ne peut pas avoir de notion géographique claire sur le monde qui l'entoure.

## Le Parc ou le jardin

Le grand-père de Jean possède un « parc ». Dans « [Le “ Parc ”] » (*JS*, 284-286) et « [Le Jardin du grand-père Santeuil] » (*JS*, 322-325), nous trouvons une description topographique. « [Soirs d’automne] » nous offre également des indications topographiques du « parc », qui est appelé « Les Oublis » comme dans une nouvelle des *Plaisirs et les jours*, « Une confession d’une jeune fille »<sup>1</sup>. Avant tout, dans *Jean Santeuil*, le « jardin » désigne un espace vert à l’intérieur de la propriété du grand-père où séjourne Jean avec ses parents. Le « parc » désigne l’espace du verger qui se trouve à l’extérieur de la ville d’Éteuilles (Illiers). Son modèle est le « Pré Catelan » d’Illiers. Il y a toutefois une exception : le terrain clôturé que le grand-père de Jean possède « de l’autre côté de la ville » est également appelé le « jardin ». Mais le passage sur ce « jardin » comprend une explication plus développée :

Le père de M. Santeuil avait de l’autre côté de la ville un immense jardin qui, s’étendant d’abord en terre-plein devant le cours du Loir, s’élevait peu à peu, ici par de lentes montées, là par des escaliers de pierres conduisant à une grotte artificielle, jusqu’au niveau des plaines élevées qui commence la Beauce et sur lesquelles il s’ouvrait par une porte à claire-voie. Ce sommet du jardin était assez large, occupé par un magnifique plant d’asperges, un petit bassin [...] – et par un manège où un des chevaux du père de M. Santeuil en tournant faisait monter l’eau du canal d’en bas, [...] (*JS*, 322).

Le jardin est ainsi situé de l’autre côté de la ville, au bord du Loir. Sa configuration est bien notée : il est sur la pente montant vers les plaines. Le jardin est équipé d’un escalier et d’une grotte artificielle. La description est impersonnelle et objective. Il s’agit d’une explication géographique de l’espace. Le narrateur n’offre que des informations si simples sur ce parc, sans prétendre au point de vue esthétique. Il mentionne quelques lignes plus loin les émotions de Jean :

[...] Jean retrouve avec exaltation, à sentir sous ses bottines le délicat glissement des innombrables cailloux de l’allée si unis, si rapprochés qu’ils bougent à peine sous ses pas, ce plaisir plus raffiné et moins sain qu’il éprouve depuis qu’il est dans ce jardin vide d’habitants et où pourtant les fleurs massées avec une abondance et une variété symétriques, les arbustes disposés selon un dessin limité et saisissable,

---

<sup>1</sup> « Les Oublis » peut être le nom de la propriété, ainsi que du jardin dans ce fragment « [Soirs d’automne] » que dans la nouvelle « Confession d’une jeune fille » recueillie dans *Les Plaisirs et les jours*. Proust adopte le nom des « Oublis » dans le fragment « [Départ pour la promenade] » : « Par les chaudes après-midi d’été et dès deux heures, on pouvait voir Jean, suivi de ses cousins [...] s’acheminer par la grande rue d’Éteuilles et par la rue de la Maladrerie vers les Oublis » (*JS*, 327).

tout semble avoir été préparé par des hommes [nous soulignons] (*JS*, 323).

Le caractère artificiel du jardin fait sentir à Jean un plaisir « raffiné » mais « moins sain » que celui éprouvé devant la libre nature. Cette dialectique de la grande nature intacte et de la nature façonnée du jardin est justement ce que Proust met en lumière dans les chapitres « Les Réveillon » et « À Illiers ». Plus tard, dans le même fragment, à l'endroit où il y a des statues et des marronniers, Jean ressent des impressions plus perçantes :

Mais les allées ne conduisent qu'à des statues qui se taisent et dont les fleurs dont une main disparue a mêlé les cheveux, ou le sourire qui répondait à un geste aujourd'hui invisible, semblent les vestiges des jours déjà anciens où les travaux divins furent à jamais interrompus, qui devaient faire de ce lieu un séjour dont le plan seul, incompréhensible aujourd'hui, a subsisté. Telle était sans doute la race de ces mortels ou de ces déesses (*JS*, 324).

Les imaginations de Jean portent sur le caractère antique et mythologique de cette partie du jardin en ruine. Notre héros est sensible à la trace des hommes, à la facticité des éléments dans le jardin. Selon Raffaele Milani, le jardin est « le lieu de quiétude, une retraite tranquille, le silence de la méditation et la beauté qui s'offre à notre regard »<sup>1</sup>. En effet, Jean qui s'exaltait tout à l'heure, n'ose « parler que tout bas, comme murmurent au zéphyr [des] feuilles [d'une charmille] » pour ne pas troubler son silence et sa méditation (*JS*, 324). Milani souligne que « le jardin est l'art de produire artificiellement un paysage naturel où nous voulons récapituler toutes les beautés de Flore telles que les concevaient une culture et une civilisation déterminées »<sup>2</sup>. Le héros de ce premier roman de Proust semble avoir l'imagination perspicace à la symbolique du jardin :

[...] on sentait que ce n'était pas pour cette race d'hommes qu'avaient été faits ces jardins innombrables et merveilleux, et ils étaient là comme des ouvriers dans un palais ou dans une cathédrale. Et Jean lui-même, qui entre les marronniers à terre avait des jacinthes qu'il arrosait, les sentait à lui et pas à lui, comme la petite place qu'on a à soi sous les immenses piliers sacrés dans la petite chapelle merveilleuse (*JS*, 324-325).

On connaît déjà bien le goût de Proust pour les marronniers comme le montre son poème en prose « Marronniers », inspiré de son séjour à Réveillon. Les marronniers du parc sont perçus comme symbolisant les divinités du jardin. Leur immensité fait imaginer la construc-

---

<sup>1</sup> Raffaele Milani, *op. cit.*, p. 70.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.



tion d'un palais ou d'une cathédrale. La sensibilité de Jean est manquée d'ambiguïté en ce sens qu'il perçoit le lieu d'une nature aménagée pour l'homme tout en pressentant une nature surhumaine.

Le parc d'Éteuilles, comme le Pré Catelan à Illiers, semble suivre le plan du jardin anglais comme P.-L. Larcher le montre en citant le bail de la location de ce site :

Un jardin d'agrément appelé " le Pré Catelan " situé sur la route de Tansonville, entouré de haies vives dont une partie est un jardin anglais, le surplus en verger, potager et petit parc, le tout d'une contenance de soixante-dix ares cinquante centiares... Dans ce jardin il existe une fontaine, rivière, bassin, manège, grotte avec pavillon dessus, comprenant deux pièces au rez-de-chaussée et une pièce dessus, pelouse, jardins fruitiers et d'agrément [*Nous soulignons*].<sup>1</sup>.

### **Le Rôle de la flore dans le chapitre « À Illiers »**

Nous pouvons énumérer dans le chapitre « À Illiers » une trentaine de fleurs<sup>2</sup>. Mais la sensibilité de Jean à l'égard de la nature semble évoluer principalement autour de trois végétaux : lilas, pommier, aubépine<sup>3</sup>. Dans le fragment intitulé « [Lilas et pommiers] », le narrateur raconte, à la première personne de pluriel, les impressions que lui donnent les pommiers en fleurs. Ici on ne peut reconnaître le point de vue du héros Jean Santeuil :

Il nous semble que sous le vernis vert de la feuille et sous le satin blanc de la fleur [de pommier], il y ait comme un être particulier, un individu que nous aimons et que personne ne peut nous remplacer. Nous sentons qu'il ne faut pas nous arrêter au satin blanc de la fleur blanche, au vernis vert de la feuille verte ; qu'il y a comme quelque chose dessous, notre plaisir est comme profond, nous sentons quelque chose qui s'agite au-dedans, que nous voudrions saisir et qui est bien doux. Il

---

<sup>1</sup> P.-L. Larcher, « Le Pré Catelan d'Illiers. Parc de Swann », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 10, 1960, p. 242-248 : p. 242.

<sup>2</sup> Voir sur ce sujet : Thanh-Vân Ton-That, « Nature et monde de l'enfance dans *Jean Santeuil* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 46, 1996, p. 127-132. Elle résume la fonction de la nature : « La nature n'est pas seulement un décor, mais aussi un lieu de sensation et d'émotion » et dans le monde floral d'Illiers, reconnaît « un symbole de vie », « l'étonnante force vitale » et reconnaît « le naturisme de Francis Jammes » (p. 127).

<sup>3</sup> Lilas : *JS*, 278, 280, 301, 312, 323, 324, 325, 327, 328, 331 ; pommiers : *JS*, 279-280, 293 ; aubépines : *JS*, 280, 301, 326, 327, 335, 345, 349. Les autres fleurs qui apparaissent plus de deux fois dans le chapitre « À Illiers » sont les suivantes : iris : *JS*, 286, 297, 298, 301, 311, 323 ; clématite : *JS*, 294, 327, 349 ; capucine ; *JS*, 297, 298 ; volubilis : *JS*, 297, 298 ; cerise : *JS*, 301, 349 ; soleil : *JS*, 305, 307, 330 ; jacinthe : *JS*, 320, 325 ; bouton d'or : *JS*, 326, 349. Le monde de la faune n'est pas aussi riche que le monde floral.

semble que ces fleurs blanches qui se suivent le long de l'espalier aient une expression morale, soient comme la figure d'un temps de notre vie que nous venons de rencontrer et que nous reconnaissons. Non plus comme en les autres arbres en fleurs, cette fois chaque fleur, chaque feuille répondent en nous à un désir. À chaque instant nous nous disons : « c'est bien cela », avec allégresse. [...] ce qui nous ravit dans le plaisir que nous éprouvons, c'est quelque chose que nous sentons au fond, quelque chose qui n'est pas d'aujourd'hui car un sentiment d'un autrefois où nous voyions des pommiers pareils est dedans, et qui n'est plus d'autrefois non pas seulement... [*Nous soulignons.*] (JS, 279-280).

Le narrateur ressent quelque chose de profond quand il contemple les pommiers. Les pommiers, Proust les décrit maintes fois, depuis ses débuts littéraires jusqu'à la fin de sa vie : pommiers en bourgeons, pommiers en fleurs, pommiers en feuilles<sup>1</sup>. Ils symbolisent le passage des saisons dans la nature, soit en Champagne, soit en Eure-et-Loir, soit en Normandie ou en Bretagne. Selon le narrateur, il y a quelque chose dans leurs fleurs qu'il faut trouver à l'intérieur de soi-même. La description des pommiers restitue des figures variables de nous-mêmes au cours de notre vie. Nous est ainsi présenté le moyen de découvrir une source de bonheur dans le souvenir du passé. Le sentiment né de la première vision du pommier vit au plus profond de nous-mêmes, mais ce sentiment « n'est pas d'autrefois non plus seulement... ». L'auteur n'a pas fini la phrase. Nous ne pouvons pas préciser ce que l'auteur voulait ajouter. Pourtant, on pourrait imaginer qu'il s'agit de quelque chose qui flotte entre le passé et le présent. Ainsi le mécanisme de la correspondance chère à Proust qui relie le moi du présent et le moi du passé semble ici anticipé comme bénéfique de la réminiscence.

L'étape suivante se présente dans le même fragment (« [Lilas et pommiers] ») :

Le mois de mai n'était pas seulement le mois où l'on voyait arriver chez M. Santeuil son fils, sa belle-fille et son petit-fils. Il y avait peu de maisons qui ne logeassent alors dans leur jardinet, si petit qu'il fût, contre leur mur, devant la porte, des lilas arborescents, qui quelquefois dépassaient en une seule flèche, comme un clocher de couleur, le toit bas de la maison, d'autres fois entremêlaient sur le toit leurs fusées de fleurs avec une animation joyeuse, d'autres fois encore, dépassant le mur et se penchant sur la rue, venaient chercher de leur bonne odeur jusque sur le trottoir opposé le passant même qui ne les voyait pas, et le forçaient à lever la tête, de sorte qu'au printemps, chacune de [ces] petites maisons se trouvait dotée d'un luxe imprévu, de toute une domesticité silencieuse de jeunes lilas qui se tenaient devant la porte et donnaient bon air et bonne odeur à la maison, domesticité d'ailleurs

---

<sup>1</sup> Voir I, 144 ; II, 67 ; III, 177-178.

comme seule aurait pu en fournir dans un conte oriental une fée pleine de poétiques pouvoirs (*JS*, 278).

Telle est la première référence au lilas dans le village où séjourne Jean Santeuil. La description est tout objective, sans allusion à ce que ressentent les personnages. Dans le même fragment, devant les pommiers le narrateur dit avoir éprouvé une chose singulière : « nous avons senti dans ces feuilles, dans ces bonnes fleurs blanches quelque chose qui nous parlait » (*JS*, 279). En revanche, Jean entre en scène comme un enfant qui n'est pas encore capable de répondre à l'appel de la nature. Pourtant, il n'est pas indifférent à son charme.

Arrêtant-nous maintenant à un passage du fragment « [Le Jardin du grand-père de Santeuil] ». Quand Jean part pour la campagne autour d'Illiers, il passe par un jardin appartenant à son grand-père. Son attitude est à considérer :

En passant, mettant le pied sur la terre retournée du jardin, [Jean] attirait à lui pour la respirer la tête ravissante d'un lilas avec les feuilles au-dessus desquelles elle s'élève comme d'un vêtement silencieux, souple et frais. Telle il a vu la tête délicate d'un jeune lilas, peinte avec cette fraîcheur inexprimable dont son parfum donne brusquement l'idée avec un charme inouï sans qu'on puisse l'approfondir (*JS*, 323).

Le narrateur avoue que le ravissement devant la nature n'est pas toujours suffisamment exprimable. Jean tente en vain d'approfondir ses impressions relatives au lilas.

Le narrateur s'emploie à représenter l'évolution de la sensibilité de Jean vis-à-vis de la nature. Dans le chapitre « À Illiers » abondent les passages qui montrent la nature vue à travers les yeux de l'enfant. Justement au début, il y a une distance psychologique entre la nature et Jean. La nature est donc un objectif dont il doit réduire l'éloignement pour l'atteindre. Dans le fragment « [L'épine rose] », il aperçoit des aubépines, fleurs du mois de Marie, sur le chemin vers le parc. Autour de lui se trouve « le génie de [la] nature à la gloire du Printemps » (*JS*, 330), mais il ne parvient pas à le saisir : « Dès les premières années de vacances à Sargeau [i. e. Illiers] quand de ses yeux pas observateurs, de son esprit paresseux, il ne distinguait rien dans la nature au printemps et ne ressentait qu'une sensation confuse » (*JS*, 331).

L'épine rose joue alors un rôle définitif dans l'évolution de la sensibilité de Jean envers la nature. Selon le narrateur, son initiation s'effectue en deux étapes : « Bien plus tard, il fit peu à peu connaissance avec certaines fleurs. Et ce fut toujours un artiste qui, d'un mot, par le prestige d'une parole autorisée et révélatrice, l'initia à sa beauté, comme à la beauté d'un

écrivain ou d'un peintre. Car son esprit, qui trouvait ensuite tout seul, avait besoin d'être mis sur la voie » (*JS*, 332)<sup>1</sup>.

Puis on arrive à la deuxième étape, plus avancée : « Mais il y a quelque chose de plus profond en nous qu'une émotion artistique, c'est un peu de nous-mêmes qui, gardé intact et frais dans quelque coin oublié, nous est tout à coup silencieusement offert » (*JS*, 332). Il va de soit que la première étape est le stade de l'idolâtrie. En dépassant cette étape idolâtrique on se dirige vers l'intérieur de soi-même. C'est ainsi que le chapitre « À Illiers » est l'histoire de l'apprentissage de Jean au contact de la beauté de la nature.

Nous avons déjà remarqué que les descriptions du paysage de Réveillon, datées de 1895, sont marquées par sa fonction ornementale de *locus amoenus*. Certains passages sont purement consacrés au plaisir de l'écriture naturaliste des végétaux dans le jardin paradisiaque ou de la campagne débordant de richesses<sup>2</sup>. La spéculation du narrateur et du héros n'y était pas très importante. Pourtant, à partir de l'été 1896, Proust semble vouloir systématiser la description de la nature sur le mode de l'apprentissage par l'adolescent de la poésie. Le paysage est organisé, il va du jardin au parc et du parc à la campagne. Proust se détache sensiblement de l'esthétique du naturisme qui s'appuie sur la seule vitalité de la nature.

---

<sup>1</sup> Le narrateur fait allusion à Robert de Montesquiou, maître en esthétique de Proust depuis sa rencontre en 1893.

<sup>2</sup> C'est le cas dans un fragment « [Promenade d'après-midi, en juin] ». Les Santeuil ont l'habitude de partir pour la promenade pendant laquelle ils observent différentes fleurs telles que lilas, cerises, coquelicots, iris et pervenches. Pour ce fragment, voir l'étude suivante : Jeannine Paque, « De *Jean Santeuil* à la *Recherche du temps perdu* : le coquelicot », *Cahiers d'analyse textuel* (Liège), n° 6, 1964, p. 59-69.

#### § 4. Proust et la nature en liberté

Nous avons déjà constaté que le poète s'inspire de la vraie nature au lieu d'en façonner des représentations artificielles et symboliques. Il insiste sur le fait que les images de la nature sauvage doivent être les sources de l'énergie. Dans « [Lecture et farniente sur la plage. – Les Clairs de lune] », Proust écrit : « nous nous penchons vers les choses avec avidité comme si elles pouvaient nous donner, la mer sa force inépuisable, le vent son souffle, l'air de mer sa pureté. Illusion qui enchaîne tant de malades dans les lieux sauvages où la nature est pleine de force, tant de penseurs épuisés là où il n'y a que des forces sans pensée, la mer aveugle, le vent sourd, [...] » (*JS*, 369).

L'article inachevé « [Chardin et Rembrandt] », écrit vers la fin novembre 1895 évoque également, au Louvre, l'image de la tempête en haute mer, associée à *La Raie* de Chardin : « [...] au-dessus de vous un monstre étrange, frais encore comme la mer où il ondoya, une raie est suspendue, dont la vue mêle au désir de la gourmandise le charme curieux du calme ou des tempêtes de la mer dont elle fut le formidable témoin, [...] » (*EA*, 375-376).

Larkin B. Prince a fait paraître un texte inédit de Proust repris dans l'édition de la Pléiade sous le titre « [Allégorie] »<sup>1</sup>. Proust y décrit longuement des choses inanimées dans la nature en tant qu'allégories désignant des notions morales.

Il y avait dans le pré un endroit si richement, si diversement fleuri qu'on avait coutume de l'appeler le jardin. Chaque jour il s'épanouissait davantage dans la joie de sa beauté et dans la bonne odeur de ses parfums. Un soir, un orage furieux arracha, puis emporta toutes les fleurs. Puis une pluie torrentielle tomba, glaçant le sol meurtri ; tout ce qu'il aimait le mieux était parti, déraciné de son cœur même. Maintenant tout lui était égal, mais ce froid sans trêve, cette inondation folle, c'était la dernière cruauté. Cependant le vent prenait à poignées toute la terre légère et la jetait devant lui. Bientôt la dernière couche résistante fut à nu, le vent n'eut pas de prise sur elle, mais l'eau ne la traversait pas, et c'était un jardin si imprudemment vallonné qu'elle ne pouvait s'en écouler, restait là. Et toujours elle tombait à torrents, [...] (*PJ*, 177-178).

Cette scène naturelle dramatique est l'allégorie du drame psychologique de l'amour, du

---

<sup>1</sup> « [Allégorie] ». Texte qui figure dans la dactylographie parmi « Les Regrets, rêveries couleur du temps ». [1893-1895]. 1<sup>ère</sup> publication : Larkin B. Price, « Deux Textes inédits de Marcel Proust », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 17, 1967, p. 530.

commencement jusqu'à la fin. C'est du moins l'idée de Larkin B. Price selon qui ce texte descriptif est un écho de la relation de Proust avec Reynaldo Hahn vers 1895.

Or, dans *Jean Santeuil*, la nature sauvage est bien réelle, comme si Proust mettait à exécution ses idées sur l'écriture poétique développées dans « Contre l'obscurité », article qui conseille au jeune contemporain de s'orienter vers la nature. Le goût de l'« écrivain C. » est analogue à celui des romantiques qui s'exposent à la libre nature. « C. aimait les gros temps » (*JS*, 188) ; « Le temps lui avait plu, soit qu'il y eût de la lune, ou qu'au contraire, il fit mauvais temps » (*JS*, 188). C'est est un homme qui correspond au goût naturiste au sens véritable du mot. Ses activités en mer : « Comme il était très fort, C. [...] se déshabillant, se jetait du bateau et le suivait à la nage pendant des heures » (*JS*, 188). Le narrateur de la « Préface » nous explique comment l'« écrivain C. » s'inspire et se met à écrire :

[L'écrivain C.] marchait longtemps dans les falaises, montant toujours, s'exaltant sans doute de plus en plus de ses pensées, car d'en bas nous le voyions aller de plus en plus vite, courir, secouer la tête, jusqu'à ce qu'il arrivât à la petite maison d'un gardien de phare dans un endroit où il ne passe jamais personne. Et là, dans ce lieu véritablement sublime il examinait le vol des oiseaux qui passaient sur la mer, écoutant le vent, regardant le ciel, à la façon des anciens augures, non comme un présage de l'avenir, mais plutôt, à ce que j'ai compris, comme un ressouvenir du passé : car des gouttes de pluie qui commençaient à tomber, un rayon de soleil qui reparaissait, suffisaient à lui rappeler des automnes pluvieux, des étés ensoleillés, des époques entières de sa vie, des heures obscures de son âme qui s'éclaircissaient alors, à l'enivrer de souvenir et de poésie [*Nous soulignons.*] (*JS*, 186).

« C. » travaille dans le phare situé sur la falaise, qualifié d'endroit « sublime ». Ce topos privilégié provient de l'image du héros romantique porté par le génie. Ce génie permet à l'écrivain de transcrire la dictée de la nature. Il écrit avec enthousiasme le soir sans lumière, attentif à la seule voix de la nature qui augmente son exaltation<sup>1</sup>. Ce passage débordant du dynamisme de la nature s'oppose hâtivement à la lassitude et à la mélancolie caractéristique de la Décadence et du Symbolisme<sup>2</sup>.

Comparant « l'écrivain C. » aux « anciens augures », le narrateur suggère la dialectique

---

<sup>1</sup> « [...] La nuit venait. Il distinguait à peine les lettres qu'il traçait, mais emporté par le besoin de suivre à la plume la vitesse de sa pensée, qui était alors fort grande, il continuait à écrire » (*JS*, 188).

<sup>2</sup> Cette idée coïncide avec celle promulguée par Maurice Le Blond dans le chapitre « La Littérature artificielle » de *l'Essai sur le naturisme* : « Poète ! sois moins archéologique, idéologue ou érudit, dédaigne le dilettantisme, laisse aux spécialistes leurs parchemins, la Nature te convie à son épopée ! Tu t'exalteras dans les tempêtes rythmiques d'un ouragan ! » (Maurice Le Bond, *op. cit.*, p. 35).

d'un « présage de l'avenir » et d'un « ressouvenir du passé ». Le « ressouvenir du passé » est bien plus important pour lui que le « présage de l'avenir ». En effet, « des gouttes de pluie » et « un rayon du soleil » lui évoquent « des automnes pluvieux » et « des étés ensoleillés » qui appartiennent à « des époques entières de sa vie », c'est-à-dire à son propre passé, d'où vient « la poésie ». C'est un écrivain en proie à « ces moments de profonde illumination » (*JS*, 194).

### **Une grande tempête à Penmarch, plaisir de courir le danger.**

Dans un passage écrit en 1895 et intitulé : « [De Beg-Meil à Penmarch, un jour de tempête] », Jean exécute une excursion à la pointe de Penmarch sous une grande tempête d'automne (*JS*, 370). Avant le petit matin, vers trois heures, il part avec Pierre (un camarade) et le matelot nommé Éthel, « par ce temps fantastique » (*JS*, 370). Ce qu'il éprouve, il l'exprime de façon exaltée : « Ces enseignements [de la tempête] enflammèrent le courage de notre héros qui voulut bien savoir les dangers qu'il courait » (*JS*, 371).

Partant pour la pointe de Penmarch, Jean est confronté pour la première fois au danger de la violence de la tempête. Il se sent en péril de mort : « À tous moments, la voiture sautait sur des troncs d'arbre. Jean croyait que c'était fini, qu'ils allaient se tuer raide. [...] Dès lors, comme ces guerriers qui, mangeant les entrailles d'un brave ou portant son casque, sentaient en eux sa bravoure, Jean n'eut plus peur, attaché à la force de son compagnon, s'en remettant à lui et à la Fortune » (*JS*, 373). L'itinéraire de Beg-Meil à Penmarch, en passant par Pont-l'Abbé, n'est pas du tout exempt de danger : « On n'apercevait pas la mer qui était encore à deux lieues, mais à tous moments on rencontrait des flocons d'écume filant sur les terres avec une vitesse incroyable, comme ces fuyards ou ces officiers en reconnaissance qui, passant à bride abattue, indiquent qu'on est bien sur le chemin de la grande bataille qu'on ne voit pas encore » (*JS*, 374). Le narrateur reprend de nouveau la métaphore de la guerre pour dire la violence de la tempête, manifestation non seulement d'énergie, mais aussi des puissances écrasantes de la nature.

À Penmarch, la violence de la tempête est à son apogée :

[...] ce fut par un beau soleil qu'attachés ensemble pour offrir quelque résistance au vent ils montèrent la rue, et puis le chemin qui monte vers les rochers, d'où l'on peut voir la mer. La violence de tout devenait de plus en plus incroyable. On ne distinguait pas au passage ce qui vous croisait en volant, tant cela volait vite. Sans

voir la mer et à une lieue d'elle on recevait des paquets d'eau dans la figure. Il commençait à pleuvoir et on ne recevait pas de pluie qui au lieu de tomber était emportée dans le vent. Ils arrivèrent en haut de l'éminence, quand, tout à coup, ils entrèrent dans le royaume du vent dont ces collines défendaient l'entrée, et ils durent y entrer malgré eux à genoux, car sa force qu'ils n'avaient pas encore éprouvée et à laquelle ils ne s'attendaient pas, les souleva de terre et les jeta quelques pas plus loin, prosternés, accrochés des pieds et des mains au sol pour s'y retenir, n'osant pas relever la tête pour ne pas être étouffés (JS, 375).

Parmi tous ces « dangers », l'adolescent est toujours à la recherche de signes sinistres à travers l'orage. Mais en même temps, il est bien protégé contre les dangers (une des conditions qui donne le sentiment du sublime). Il est attaché en effet à ses compagnons par une corde, et peut ainsi garder courage. La sécurité de Jean devant la tempête, qui correspond à l'état moral d'un *suave mari magno*, assure et redouble la jouissance esthétique du sublime virgilien.

Jean descend de la voiture et monte le chemin vers les rochers d'où l'on peut voir la mer :

Là où Jean avait pensé que la fureur de la violence, le vertige de la vitesse étaient à son comble, Jean vit, comme au commencement du monde après un combat de dieux, toutes les chaînes des Alpes qui s'installaient, chacune cherchant sa place, un autre pic venant un instant se dresser, colossal mais calme, et entre elles, des vallées si larges et si profondes que du haut de la cime majestueuse et blanche on n'y aurait pas distingué un homme. Le soleil, donnant en ce moment, rendait éblouissants les glaciers de leurs cimes et les formidables cascades qui en tombaient avec un écroulement de tonnerre, mais comme au sein de ce calme profond qui règne sur les sommets au bord des abîmes [*Nous soulignons.*] (JS, 365-376).

L'accroissement de la violence met Jean au comble du plaisir. L'état d'âme du protagoniste coïncide avec celui des romantiques comme Chateaubriand, Mme de Staël ou Senancour. La référence au mouvement géologique reflète le désir du héros de voir l'énergie dynamique de la nature telle qu'elle est, sans intervention de l'homme. Sous ce jour, cette référence signifie, aux limites de l'expression, l'élargissement de la sensibilité. En conséquence de quoi, débordé par les puissances terribles de la nature, l'être humain paraît être une existence relevant de l'infiniment petit. Ce que met en évidence l'image des montagnes : « du haut de la cime majestueuse et blanche, on n'y aurait pas distingué un homme ».

Plus tard, vers 1898, Proust écrit, en se référant la tempête de la pointe de Penmarch, que Jean se souvient des vagues pareilles à des montagnes :

[...] il pensait à ces montagnes d'eau qui s'élevaient et s'écroulaient sous ses coups, à cette mer de Bretagne qui devait donner l'aspect d'un soudain paysage de monta-



gnes avec des vallées si profondes qu'on semblait y voir le fond de la mer, qu'on aurait pu, si on n'avait dû être écrasé de la chute d'une montagne à la même seconde et entraîné dans l'ascension vertigineuse de l'autre, y marcher le pied sec (JS, 533-534).

Tel est l'impact durable, sur le héros, de la tempête à la pointe de Penmarch avec ces montagnes métaphoriques tentant de dire le déchaînement des énergies de la terre.

Proust introduit en effet dans *Jean Santenil* des éléments qu'il rejetera dans la *Recherche*. Toutefois, ce qu'il écartera est bien utile pour comprendre l'évolution de sa conception de la nature. Le dynamisme des éléments donne libre cours à l'imagination. Ainsi l'adolescent est-il fasciné par la sauvagerie de la nature qui élimine toute prétention ou intervention humaine.

Proust oppose la nature sauvage de la mauvaise saison et la nature modérée de la bonne saison. Mais il n'est pas toujours possible de les distinguer : parfois un paysage favorisé des grâces de la nature est enchâssé, sinon s'y confondre au sein des violences d'une nature primitive. Quand ils arrivent à Penmarch, le soleil apparaît tout d'un coup. Et puis le paysage devient lumineux :

Sans le bruit du vent faisant claquer les carreaux, trembler les cheminées, claquer les portes, [...] on se fût cru non pas dans un village maudit qui serait un jour ou l'autre emporté par la mer qui en attendant lui prenait chaque mois d'hiver plusieurs de ses enfants, mais dans une sorte de retraite heureuse où le charme de l'art souriait complaisamment à la bonne chère et où le soleil venait se mettre à l'abri du vent [*Nous soulignons.*] (JS, 375).

Ici sont mis en cause deux visages de la nature : celui sinistre de la tempête qui menace « un village maudit » et celui qui offre « une sorte de retraite heureuse ».

### **Orages à Illiers. Motivation de l'admiration de la Grande Nature.**

Dans un fragment « [Dimanche de mars] » du chapitre concernant le séjour à Illiers, Jean, constatant qu'il pleut à la campagne, désire que la pluie soit plus forte. Le narrateur compare ce sentiment à

cette férocité que nous avons quand, devant un élément déchaîné, nous plaçant au cœur de son effort, nous le voudrions toujours plus puissant, que les vagues dans une tempête ne montent pas aussi haut que notre imagination s'était élancée au-devant d'elle, malgré ce que nous savons des navires en mer, ou que nous vou-

drions, nous faisant grêlons dans une pluie et animés de leur propre rage, qu'ils frappassent plus fort encore contre les carreaux et fondissent moins vite (*JS*, 344).

Face à ce phénomène, qualifié de « spectacle délicieux » (*JS*, 344), Jean souhaite que « les grêlons tombassent plus fort » (*JS*, 344). Par contre, il ressent encore plus de plaisir quand le soleil revient : « quel délice quand, la pluie ayant cessé, le soleil reparaisait, entraît en plein par la fenêtre ! » (*JS*, 344).

La dialectique du bon temps et du mauvais temps manifeste la dynamique de la nature totale. C'est ce que nous pouvons lire dans les fragments juxtaposés de ce roman inachevé. L'esthétique impliquée, le narrateur l'explique en se référant au Symbolisme contemporain :

Tous drames naturels qui, du fond d'un hall gothique où le jour n'a même pas sa couleur, où on est habilement préservé du bruit de la pluie et où, donnant sur un jardin d'hiver, on voit même en hiver cattlesyas, perdent toute espèce d'intérêt et donnent tout au plus au mondain blasé, s'il voit la lumière s'affaiblir tout de même, s'il fait par trop mauvais, l'idée d'allumer d'un air ennuyé l'électricité ou de dire après hésitation au cocher : « Je ne sortirai pas aujourd'hui » (*JS*, 344-345).

Les motifs du « hall gothique » et du « jardin d'hiver » sont aux antipodes de ce que veut affirmer l'esthétique de *Jean Santeuil*.

### **Orages à Réveillon.**

Le dynamisme de la nature est manifeste également dans le chapitre « [Matinée et déjeuner à Réveillon au temps de la fenaison] ». Les personnages conversent au sujet d'une tempête de grêle, d'où l'illusion de Jean qui s'exalte à l'idée qu'il y a eu de la tempête :

« Hé bien mon pauvre ami, disait la duchesse [de Réveillon] à Jean quand il entraît, vous avez dû passer une jolie nuit. Quel orage ! si c'est pour cela que vous êtes venu à la campagne. – Mais non, madame, j'ai bien entendu un peu la pluie » [*Nous soulignons.*] (*JS*, 459).

Quelquefois pourtant, au mot orage, [Jean] répondait au hasard : « Oui, j'ai entendu le tonnerre, mais je me suis rendormi. » Or, il n'avait pas tonné du tout. « C'était la grêle, s'écriait la duchesse, heureuse de cet anoblissement de sa grêle. Ça ne m'étonne pas que vous l'ayez prise pour du tonnerre. Par moments, moi-même qui m'étais levée, j'aurais cru qu'il tonnait. » Et à sa visite qui venait l'après-midi ou même, sans l'attendre, au domestique qui entraît avec le plat suivant, la duchesse ne manquait pas de dire : « C'était si fort que M. Santeuil avait cru que c'était le tonnerre. – Ah ! ça ne m'étonne pas, répondait le domestique [...]. Le facteur m'a dit que depuis deux ans qu'il est dans ce pays, même l'hiver, il n'a pas entendu de si

forte grêle. – Vous entendez, Astolphe, disait la duchesse au duc [...], il dit que le facteur depuis deux ans n'a pas vu d'orage pareil » [*Nous soulignons.*] (*JS*, 459-460).

L'idée de l'orage est pour les personnages une cause d'exaltation liée à la vie à la campagne. L'« orage » de la « grêle » étant pris pour le « tonnerre », la simple imagination de ces phénomènes naturels fournit un sujet de conversation animée. Le plaisir donné par la nature de cette façon inversée augmente la joie de ceux qui y sont sensibles. L'intérêt pour la grande nature dans la mauvaise saison est ainsi un thème récurrent qui structure l'écriture des années 1895-1899.

### **Sur deux fragments de Réveillon à la mauvaise saison (1898-1899)**

Les deux fragments « [L'Hiver. – Jean au village] » et « [Tempête d'hiver. – Souvenir de Bretagne] » sont datés par Philip Kolb de 1898-1899 en raison des allusions à l'affaire Dreyfus<sup>1</sup>. À cette époque, Proust écrit sur les charmes de la nature en liberté en proie à la mauvaise saison de façon plus élaborée que dans les fragments de 1895-1896. Dans « [L'Hiver. – Jean au village] » est décrit le paysage autour de Réveillon au début d'hiver. La première phrase de ce fragment : « Il ne faut pas croire que, l'hiver même, Réveillon fût dépourvu de charme » (*JS*, 527) enclenche les descriptions du paysage au début de l'hiver. La sensibilité de Jean à la saison, mise en scène par le narrateur, reflète l'esthétique naturaliste.

Quand Jean sortait au matin, [l'herbe] était encore cachée, tant le froid de la nuit était encore vif, sous les blanches couvertures de la gelée. Les plates-bandes étaient entièrement vides comme une plage avant la saison ; pourtant quelques tulipes bien à l'aise, car aucune autre fleur ne leur faisait concurrence, s'étaient montrées pour quelques jours sous leur belle tente orangée qui claquait au vent. Ah ! le parc, le bois, tout le pays ne donnait aucune idée de ce qu'il était en été, quand chaque matin on pouvait signaler, au milieu des violettes et des coucous déjà en fleurs depuis un mois, la présence des iris et des roses du Bengale, le retour des hirondelles et des [mésanges], le passage d'un papillon, l'arrivée des deux hiboux, princes dédaigneux de la région qui ne se montraient guère mais dont on apprenait l'honorifique venue quand, la nuit, à l'heure où les bourgeois dorment, on les avait entendus qui allaient se promener en forêt, s'y perdre et s'y répondre en chantant à de lointaines distances. Mais pourtant, quand Jean partait au village [...], il trouvait du moins entre les corbeilles nues, sous les branches mortes, maisons fermées pour longtemps encore des hôtes brillants du pays, l'herbe hiver comme été se déroulant pendant des lieues, mais comme la mer, qui comme elle est verte l'hiver comme

---

<sup>1</sup> Dans ce fragment, il y a une allusion à l'affaire Dreyfus.

l'été, plus sombre et sans les blanches voiles des primevères (*JS*, 527-528).

L'évocation des champs en été n'est insérée dans ce passage que pour son contraste avec le spectacle hivernal. Ensuite, c'est l'impression ressentie par Jean :

On disait à Jean : « Comme ce doit être ennuyeux d'être à la campagne par ce froid ! » Mais comme au contraire c'était joli d'apercevoir tous les arbres qui n'avaient aucun feuillage sans doute, mais dont on ne goûtait que mieux les beaux tons verts et dorés dont tant de printemps passés avaient enduit leur écorce et qui, seul souvenir des couleurs printanières dans la chrysalide hivernale, en attendant qu'ils s'effacent et se laissent presque oublier sous la verdure plus intense des feuilles et la coloration plus tendre des corolles, brillaient bravement pour peu qu'un peu de soleil parût glorieusement dans la campagne où ils étaient encore seuls. Fort bien appropriée aux rudes intempéries de l'hiver que cette lumineuse et brillante flore d'écorce, cette lente coloration des troncs qui n'apparaît qu'après des années mais qui dure toute l'année et bien des années, et qui avec l'herbe, les mousses, les moineaux restants sont les seuls habitants non humains de la campagne qui y demeurent toute l'année (*JS*, 528-529).

Quelques traces du printemps dans la nature enchantent Jean dans la mauvaise saison. Il semble que les charmes du paysage hivernal tiennent ici à la force évocatrice des plantes qui rappellent la vitalité de ce qui renaîtra au printemps. Ce passage décrit la promenade de Jean autour de Réveillon sous le ciel qui change facilement. Or, c'est dans la partie conclusive de ce fragment que la sensibilité de Jean est le plus longuement développée. Sa promenade solitaire est racontée de façon itérative :

[...] c'étaient des incommodités qui, le matin, si Jean avait besoin de papier écolier, le faisaient sortir par le froid, et souvent (au moment où il passait la rivière, gai et actif comme l'eau froide, comme les nuées pressées, comme la petite herbe guillette qui frémissait au vent et la terre dure qui sonnait sous ses pas assez gaiement frappés malgré cette incommodité dont on le plaignait) lui donnaient d'apercevoir un peu de soleil qui, se posant sur la haie nue, glissant sur la terre pâle, au fond du ciel, dans la rivière à peine pâlie, déjà ensoleillée, et sur le village dont l'église d'ardoise miroitait malgré un grain prochain, et fondait sa bonne humeur en une sorte d'allégresse. Le village était encore assez loin. Au-dessus de Jean le ciel était bleu. Mais plus loin, du côté du village, il était noir, et pourtant en ce moment un rayon de soleil qui s'essayait timidement sur les champs faisait briller tout un côté des maisons du village. Mais trop vivement : la pluie n'était pas loin. Et en effet la pluie commençait à tomber, mais ce n'était rien, il pouvait refermer son parapluie [*Nous soulignons.*] (*JS*, 529).

Ici, sous le ciel fragile « un rayon de soleil » donne à Jean qui est en promenade « une vive satisfaction » (*JS*, 529). Ou encore :

Quand Jean revenait, la route séchait, un peu de soleil chauffait la campagne et lui-même revenait avec une douceur plus détendue que sa marche rapide et pourtant gaie du matin. Quelquefois il poussait l'enthousiasme pour le doux vernis dont le soleil laquait la terre jusqu'à le suivre par un long détour jusqu'au plateau de Vervins, auquel cas il ne rentrait [*sic*] que pour le déjeuner. D'autres fois, la pluie reprenait. Alors il revenait vite. La grêle s'en mêlait, mais qu'importe, sous son manteau il avait chaud. Le vent dans sa figure lui soufflait comme une sorte d'inspiration, car il marchait vivement, la figure rayonnante des idées qui s'agitaient dans sa tête, aux reflets joyeux desquelles se mêlait, il faut le dire, bien de la pluie ruisselante, mais dont il ne se souciait guère, [...] [*Nous soulignons.*] (JS, 530).

La caresse du soleil aussi bien que les grêlons et le vent donnent à Jean « une sorte d'inspiration ». Nous avons là un topos naturaliste où le personnage s'exalte de recevoir les puissants influx créateurs de la vie.

La joie de Jean dans le mauvais temps est d'une part suscitée par le contraste entre la gaieté de la soirée qui commencera prochainement et « la campagne désolée sous la pluie ruisselante et le ciel noir » (JS, 530) qu'il verra à travers la fenêtre du château. Voici comment Jean s'exalte du vent et de la pluie mêlée de grêlons au retour de la promenade :

[...] il revenait rapidement, et raidissant le bras comme un guerrier contre le vent, il opposait la rondelle de son parapluie comme un petit bouclier aux traits que, sous la forme dure et gelée de grêlons, le ciel ne cessait de faire pleuvoir contre lui. Ainsi marchait-il, se protégeant de son mieux et n'y réussissant qu'à demi. Dans cette pluie son âme s'était retrempee, le vent lui avait soufflé son courage et il avait repris les dispositions hérissées du froid. Mais il aimait cette heure dramatique, cette nature batailleuse conte laquelle il luttait. Et, pas plus malheureux que les chrysalides secouées des pommiers ou que la rivière qui de tant d'eau ne faisait que se grossir, se zébrer et aller plus vite, avide de sympathiser avec toute la nature qui était en lui comme autour de lui, il se retournait même (ô folie, si quelqu'un l'avait vu !) pour bien apercevoir encore, malgré les grêlons qui lui fouettaient la figure, le bourg à quelques lieues, noirci par un gros nuage qui obscurcissait tout au-dessous de lui, voilé par l'averse qui l'empêchait de paraître aussi noir, paraissant se cramponner sur la pente de la campagne et maintenu par sa grande église pointue, maintenant toute violette. Le vent, la pluie filaient vite derrière lui et passaient sur lui, en lui, sans encore l'emporter, et filaient devant. Déjà à gauche un peu de bleu se montrait au ciel au-dessus du plateau de Vervins et – ô miracle – la vallée qu'il dominait et qui bornait l'horizon s'ouvrait, sans qu'on pût deviner d'où ils lui venaient, dans un frémissement printanier, dans un étincellement vaporeux... [*Nous soulignons.*] (JS, 530-531).

Le héros se heurte dans le vent à une « disposition hérissée ». Le prédicatif « hérissé » signale un *locus terribilis*, un topos absolument contraire au *locus amoenus*. La sensibilité à la nature est ici typiquement romantique. Le narrateur qui décrit Jean « avide de sympathiser

avec toute la nature qui était en lui comme autour de lui » nous fait comprendre que la fonction de la grande nature est d'opérer l'unité de moi et du monde extérieur. C'est en cela que réside le bonheur pour le héros : « il aimait cette heure dramatique, cette nature batailleuse contre lequel il luttait ». La comparaison guerrière est fréquente chez le premier Proust pour exprimer le plaisir ressenti dans la nature vive. La fusion avec la nature est un acte spirituel qui dispose le héros à s'orienter vers la création. La fin de ce passage parle d'« un frémissement printanier », signe d'hostilité à l'esthétique symboliste, signe aussi que Proust reste marqué par l'esthétique naturaliste jusqu'en 1898-1899.

Le prochain fragment « [Tempête d'hiver. – Souvenir de Bretagne] » qui vient après dans l'édition de Pierre Clarac, montre une scène où Jean se souvient de la tempête à Penmarch. Pendant son séjour à Réveillon, une nuit, Jean s'exalte d'entendre le vent et le tonnerre. Nous retrouvons l'image guerrière de la tempête reprise à la scène de l'excursion à Penmarch :

C'était comme une mitraille dont le bruit ne cessait pas, tantôt rapproché faisant trembler les vitres, tantôt lointain, continuant pourtant et, si faible qu'elle parût, faisant ses ravages car on entendait des bruits mats de choses qui tombaient, tandis que le feu recommençait semblant venir d'ailleurs, se rapprochant, comme si on avait assisté à un combat peu éloigné qui avait lieu on ne sait trop où et qu'on ne pouvait voir (JS, 531-532).

Le ravissement du héros est décrit comme identique à celui que nous sentons quand « nous respirons avec délice l'odeur de la fleur d'oranger » (JS, 532) ou encore quand « nous regardons indéfiniment les belles couleurs de la mer du haut de la falaise » (JS, 532), tant le bruit du vent est perçu positivement et lui semble « délicieux » (JS, 532). Apparemment, le sentiment de Jean est analogue à celui que suscite en lui la beauté du jardin printanier à Illiers. Mais, son cœur se gonfle d'intérêt passionné pour la violence de la nature. Lisons attentivement ce passage où le narrateur commente cette attitude : « Ainsi Jean écoutait le vent, s'exaltant de sa force, et enchanté de sa douceur si poétique en effet, car elle est toute pure d'éléments étrangers, elle semble sans cause, elle peut faire penser à rien d'humain, à aucune action » [*Nous soulignons.*] (JS, 532). En quoi consiste la « douceur poétique » du vent ?

Jean sent la pureté de la nature quand elle ne comporte aucun élément humain. Au lieu de se concentrer pour élucider ce qu'il ressent au fond du cœur, il se laisse emporter par « la force » de l'élémentaire. Le narrateur explique cela : « comme à la mer par une tempête nous voudrions chaque vague plus haute, plus haute, pour combler l'élan que chacune im-

prime en nous et qui devance celle qui va suivre » (*JS*, 532). Il nomme ce sentiment « l'instinct de révolte » (*JS*, 532). Sa passion pour la nature cause une excitation cruelle, état psychologique qui semble propre à l'enfance. Le terme « douceur » signale parfois une nostalgie de l'enfance dans ce roman où s'affirme l'opposition entre la nature et l'art. Jean n'est pas encore conscient de la valeur de l'art. Mais on doit reconnaître son tâtonnement vers l'art. Il sent vaguement « la poésie » et « l'inspiration » dans le vent. Il a le pressentiment de pouvoir faire de cette impression une poésie. L'adolescent qui est entre « l'instinct de révolte » et « la poésie » est ainsi sur le point de trouver l'amorce pour la création artistique. La scène de la tempête apparaît donc comme une tentative du héros pour relier ces deux choses. Voici le passage qui suit la scène où Jean écoute avec délice le vent de la tempête à Réveillon en décembre : « Oh ! s'il avait pu partir à Penmarch ou à Saint-Malo ! Il regardait avec colère cette terre n'ayant même pas d'herbe qui puisse se courber en sifflant sous le vent » (*JS*, 533). Il se souvient de la scène de l'excursion à la pointe de Penmarch (ou Saint-Malo si Proust a aussi écrit un fragment sur ce site) sous l'orage. Le paysage du lointain rappelé par Jean restitue les vagues pareilles à des montagnes. Il pense aux « montagnes d'eau » qui s'élèvent et s'écroulent. C'est le dynamisme géologique qui domine ce paysage.

Yvon Le Scanff note, dans son ouvrage sur le paysage sublime au temps du romantisme : « le paysage sublime exprime la surabondance de sens qui gît dans le tréfonds de l'homme rendu dès lors à l'excellence de son esprit »<sup>1</sup>. Cette comparaison de la mer furieuse aux chaînes de montagnes et plus qu'une simple analogie. Elle affirme la puissance créatrice de l'esprit relié aux forces sublimes de la nature.

---

<sup>1</sup> Yvon le Scanff, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, p. 82.

## § 5. L'Individualité des lieux

Dans *Jean Santeuil*, Proust réfléchit à la relation de l'homme avec un lieu. La description d'un lieu, qui sert de cadre au récit, est l'occasion d'une méditation philosophique. En parcourant les passages contenant ce type de réflexion, selon l'ordre chronologique de 1895 à 1899, il est possible de dégager l'évolution d'une pensée du lieu.

Dans le fragment intitulé « [Un lieu de solitude et de silence] » et figurant dans la section « Réveillon à la bonne saison » (1895), Jean et Henri partent du château de Réveillon un après-midi après la pluie et arrivent dans une vallée. Pendant qu'Henri herborise, Jean se promène et entre dans « une de ces vastes anfractuosités, retraites plus profondes encore, que le silence s'est ménagées au sein même de la solitude, où un pli boisé du rocher lui cache même la vue du reste de la vallée » (*JS*, 470). Jean y trouve une digitale violette dans un endroit fermé, séparé de tous les autres lieux du monde. Il se demande alors ce que c'est qu'« un endroit de la terre » (*JS*, 470). Il considère cet endroit, en le personnalisant, comme « une figure humaine » (*JS*, 470). Inspiré par cette idée, il a l'impression que notre lien avec un tel lieu peut être de l'ordre d'« une amitié » (*JS*, 470). Il parvient donc à penser de la personnalité d'un endroit : « un autre lieu de la terre lui ressemblera, preuve que l'autre avait sa figure, on ne saura pas souvent pourquoi, comme une personne fait penser à une autre. Mais ce ne sera pas la même, la ressemblance ne fera qu'accuser la personnalité » (*JS*, 470-471). Jean oubliera cette pensée en devenant adulte. Toutefois, cette approche sera l'une des bases de la conception proustienne du paysage. Car l'isolement d'un lieu de la terre consiste à extraire, pour l'encadrer, un paysage de la nature.

Georgette Tupinier note que « l'horizon » du paysage, dans cet épisode, « se rétrécit, se replie sur lui-même, obéit à toute une esthétique du secret, du caché, où les choses semblent se réfugier au fond d'enveloppes protectrices insérées les unes dans les autres (autres que cache le roc, le silence, quintessence de la solitude) ». Cela contraste, selon cette critique, avec Balzac qui déploie de larges étendues de paysage dans *Le Curé de village*, *Le Lys dans la vallée* ou *La Peau de chagrin*. G. Tupinier prétend ensuite que Proust décrit « un paysage en quête d'une sorte d'intériorité, attentif à cerner, à suggérer, la particularité sans équivalent



d'un pays »<sup>1</sup>. L'intention d'isoler par le regard un paysage du pays où il se situe est une opération fortement symbolique d'encadrement. Pour la première fois, Jean a « le sentiment de cette chose [*i. e.* une digitale] qui n'en était pas une autre, qui était hors de toutes les autres, et ne pourrait jamais s'en approcher, en connaître, et avec qui le silence seul partageait la solitude » (*JS*, 471). D'ailleurs, dans Proust, un paysage ne sera jamais identifié à une chose, mais c'est sa perception qui détermine la vision paysagère.

Le narrateur de *Jean Santeuil* explique le mécanisme psychique du désir de voir un lieu. C'est dans un fragment « [Dîner en ville] », rédigé peu après son séjour à Fontainebleau à l'automne 1896. Il déclare son désir de revoir la forêt : « Aujourd'hui par ce jour d'automne je voudrais voir une forêt : ces arbres jaunis que je désire, que je sens, je voudrais me promener sous eux, et que les choses viennent assouvir la faim de mon esprit » (*JS*, 570). Le narrateur ne décrit pas un endroit réellement observé mais il en dessine la « figure » dans son imagination :

Combien alors le plaisir serait plus profond, [...] plus difficile à satisfaire, puisqu'il n'y a qu'une chose au monde qui peut le satisfaire, un endroit unique, vivant, personnalité qui ne se retrouve à nul autre endroit du monde, faite de l'âge de ses rues, de leur ouverture sur la forêt, des traits des collines, de la figure de la plaine, cette chose unique qu'est un lieu, individualité symbolisée par son nom qui n'est en effet à aucun autre : Fontainebleau, nom doux et doré comme une grappe de raisin soulevée ! Ce lieu auquel je pense tant, que je désire tant voir, existe : lui, tel que le détermine sa distance de Paris, œuvre de la vie qui lui a jauni telle ou telle maison, donné telles ou telles autres dans les quartiers neufs, ajouté de nouveaux arbres, cassé d'autres, projeté au travers du chemin ou jeté sur tel autre, l'inflexion de la Seine qui se courbe ici et passe, sans quais ni ports, douce et nue entre les bois [*Nous soulignons.*] (*JS*, 570-571).

Le narrateur propose plusieurs images comme autant de « signifiés » de ce site (« l'âge de ses rues », « ouverture sur la forêt », « traits des collines », « la figure de la plaine »). Le « signifiant » (« nom doux et doré comme une grappe de raisin soulevée ») n'est pas moins important car aucun autre lieu ne porte un nom d'une telle sonorité. Ce « rapport actif entre signifiant et signifié », défini par Gérard Genette comme « l'état poétique du langage », soutient l'existence du lieu même qui est désigné par un nom propre<sup>2</sup>. Fontainebleau de-

---

<sup>1</sup> Georgette Tupinier, « La Digitale de *Jean Santeuil* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 71<sup>e</sup> année, n° 5-6, septembre-octobre 1971, p. 961.

<sup>2</sup> Gérard Genette, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Seuil, 1969, p. 233.

vient « un endroit unique » qui possède sa « personnalité ». « Cette chose unique qu'est une ville ou un lieu », redira-t-il plus loin (*JS*, 571). Il s'agit de l'existence réelle de Fontainebleau, composé de plusieurs topographies. S'impose ici la croyance ontologique au lieu, motivée par la sonorité du nom du lieu<sup>1</sup>.

Or, ce n'est pas le héros Jean qui parle mais le narrateur qui expose sa pensée sur l'individualité des lieux. Comment expliquer l'écart entre narrateur et héros : entre celui qui traite la géographie en tant que cadre de la fiction et celui qui agit dans la fiction ? La topographie, les choses inanimées dans la nature, ne relèvent pas seulement de la géographie. Elles prennent rôle de nous révéler l'évolution de la perspective du personnage également. Le processus de la compréhension de l'espace géographique révèle la manière de saisir le monde à travers le style de la description du paysage. Proust le remarque en effet, dans un fragment intitulé « [Sur Goethe] », texte qui n'est pas destiné à *Jean Santenil* mais qui en est contemporain<sup>2</sup>. Selon lui, la description du paysage doit être faite en relation avec l'intelligence de l'auteur :

Les choses dont parlent habituellement nos livres disent ce qui excitait en nous l'inspiration et on voit bientôt ce qui s'imposait à notre esprit avec force. Le site a une extrême importance dans Goethe. On arrive souvent dans un endroit où la vue est étendue et variée. On voit les choses du haut d'une petite montagne, et devant nous s'ouvrent des vallées, avec des villages et un beau fleuve, sur lequel éblouit la lumière matinale. [...] On sent que toutes ces choses ne sont pas mises simplement pour le plaisir, mais qu'elles furent dans un rapport extrêmement sérieux avec sa vie intellectuelle, que l'affaire de son intelligence, son objectif le plus réel était de voir ce qu'il y avait de réel dans ce plaisir qu'elles lui faisaient éprouver (car c'est d'abord par un plaisir d'essence supérieure que s'imposent à notre intelligence les choses dont l'importance leur est ainsi signalée) et de déterminer leur influence sur l'esprit [*Nous soulignons.*] (*EA*, 647).

On peut reconnaître ici l'intention de Proust d'attribuer la description de la topographie à l'intelligence du narrateur. La géographie romanesque correspond bien aux pensées de l'auteur. Si l'on veut comprendre l'« essence » qui enveloppe le « plaisir » que donnent des

---

<sup>1</sup> Dans sa vie réelle, Marcel Proust ne semble pas avoir s'être réjoui à Fontainebleau. Dans une lettre à sa mère écrite de Fontainebleau, datée du [21 octobre 1896], il remarque : « Ce que j'ai vu ne m'a pas plu. La simple lisière de bois que j'ai vue est toute verte. La ville n'a aucun caractère » (*Corr.*, t. II, p. 137).

<sup>2</sup> Voir Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans "À la recherche du temps perdu"*, 1971, p. 100.

« choses », relatives à la topographie, il faut d'abord se représenter intelligiblement les situations des « choses » dans l'espace géographique. C'est seulement par là que les « choses » sont localisées dans un lieu. Et elles vont influencer la perception du héros, ce qui donne finalement une révélation à l'« esprit ». Le narrateur cache habilement le rapport des différents sites. Il les révélera par la suite, à travers les yeux du personnage.

Nous avons essayé jusqu'à maintenant de mettre en lumière la conception proustienne du paysage. Son charme tient à ce qu'il évoque un bonheur du passé qui revient face à la nature. Aussi cette conception peut-elle être reliée au sentiment de la perte de l'enfance.

Dans un fragment de 1898 intitulé « [Tempête d'hiver. – Souvenir de Bretagne] », il vient à l'esprit de Jean, lorsqu'il se rappelle à Réveillon la vie menée en Bretagne, que chaque lieu a sa personnalité solide et interchangeable (*JS*, 534). Pendant une nuit d'orage à Réveillon, Jean pense à des paysages bretons sous la tempête, et notamment à une vue de la plage. Voici l'image du lieu qu'il désire visiter :

Oui, par ce vent qui nous en parle, nous voudrions bien y aller à ces plages, non point à telle ou telle autre qui leur ressemble, mais à celle-là dont le soulèvement de granit à gauche, puis la petite ligne de rochers le long défilé où passent des barques, dessinent la physionomie. Car il ne s'agit pas de qualités, ou de ressemblances, les lieux sont des personnes et nous savons que toutes les plus belles choses de la terre ne nous donneraient pas ce que le vent nous fait en ce moment tellement désirer, aller à \*\*\*. Les lieux sont des personnes, mais des personnes qui ne changent pas et que nous retrouvons souvent après bien longtemps, en nous étonnant de ne plus nous y retrouver les mêmes, ou surtout en nous étonnant de nous y retrouver les mêmes, n'ayant rien fait depuis que nous les avons quittés, n'ayant rien fait pour nous rapprocher du bonheur où nous invitaient leurs flots aussi bleus, aussi enfantins alors qu'ils le sont aujourd'hui. Les lieux sont des personnes à qui l'humanité qui est en nous a donné une physionomie – non pas humaine, car c'est une physionomie de lieux, mais une physionomie de personne, de personne qui se configurent avec une cathédrale sur une falaise, un enfoncement d'estuaire dans le lointain, des champs surélevés quand on sort dans la campagne après la petite ville [*Nous soulignons.*] (*JS*, 534-535).

Sa déclaration : « Les lieux sont des personnes » est répétée trois fois comme l'antithèse de l'instabilité de l'homme qui change. Même s'ils sont personnifiés, ils restent immuables dans leur identité propre et la même physionomie. Proust, à cette époque de la rédaction de *Jean Santenil*, est bien conscient que la figure des lieux est marquée dans les mémoires individuelles.

## § 6. L'Apprentissage poétique

Nous avons à considérer d'abord le statut du genre poétique chez Marcel Proust. Il est avant tout romancier, donc le genre poétique est secondaire pour lui. Tout de même, son intérêt pour la poésie n'est pas négligeable. Notamment dans sa jeunesse, il a pratiqué la poésie en vers ainsi qu'en prose. D'après l'article « Poème » du *Dictionnaire Marcel Proust*<sup>1</sup>, beaucoup de poèmes en vers seraient encore dispersés. Il y a huit poèmes en vers dans *Les Plaisirs et les jours*. Dans la correspondance, on peut trouver plusieurs poèmes en vers également. Mais les autres sont inédits, sauf ceux qui ont été recueillis par Claude Francis et Fernande Gontier<sup>2</sup>. Ces poèmes n'étaient pas composés pour la publication, mais étaient destinés à être lus dans un salon ou adressés aux amis.

Proust a pourtant composé des poèmes en vue de leur publication dans *Les Plaisirs et les jours* en 1896. Au centre de ce recueil, il y a huit poèmes qui, intitulés « Portraits de peintres et de musiciens », s'interrogent sur la représentation du paysage à travers la peinture et la musique. Si les « Portraits de peintres » sont composés vers 1891 après des visites au Louvre, les « Portraits de musiciens » le sont durant l'été 1895, lorsque Proust passe ses vacances en Bretagne avec Reynaldo Hahn.

Après *Les Plaisirs et les jours*, Proust ne publie plus de poèmes en prose proprement dits pendant plusieurs années. Ce n'est pas qu'il ne s'intéresse plus à la création poétique. Loin de là. On peut entrevoir ses idées sur la poésie se développer à travers *Jean Santeuil*. Le goût poétique du protagoniste de ce roman semble calquer celui de Marcel Proust lui-même dans sa jeunesse. Les passages concernant ce thème sont rassemblés dans le chapitre « Enfance et adolescence ». En outre, il y a des passages sur le même sujet dans quelques fragments du chapitre « Les Réveillon ».

« Enfance et adolescence », commencé par Proust probablement à l'automne 1895 à Beg-Meil est composé d'une série de récits de sa vie quotidienne à Paris. Les éditeurs y ont rassemblé les récits du baiser du soir, de la première aventure amoureuse avec Marie Kossich, de la dispute avec ses parents, des journées au collège, au lycée et à l'École des

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 776-777, article « poème » est rédigé par Bernard Brun.

<sup>2</sup> Marcel Proust, *Poèmes, op. cit.*

Sciences Politiques et bien d'autres anecdotes. Et entre ces récits sont insérés des épisodes qui portent sur l'apprentissage poétique de l'adolescent Jean Santeuil, ce qui reconstruit l'histoire de l'enfant-adolescent sous l'angle de sa sensibilité au paysage.

En premier lieu, rappelons que le nom *Jean Santeuil* vient de celui d'un poète du XVII<sup>e</sup> siècle, Jean de Santeuil, d'expression latine. On voit ainsi que, d'emblée, le personnage romanesque s'inscrit dans une perspective poétique, et celle précisément du vers. Sa mère essaie de lui faire aimer la poésie. Dès le fragment « [Le Baiser du soir] » qui raconte la première enfance de Jean à l'âge de six ans, la mère dit : « j'essaie d'éveiller en lui [*i. e.* Jean] le goût de la poésie » (*JS*, 203). Elle confirme à son mari : « Je crois que Jean aimera la poésie » (*JS*, 211)<sup>1</sup>. Elle veut lui apprendre à apprécier les vers des *Méditations poétiques* de Lamartine, *Horace* de Corneille et *Les Contemplations* de Victor Hugo (*JS*, 214). Mais au début, l'enfant ne répond pas au désir de sa mère. Même quelques années plus tard, dans « [Marie Kossichief. – M. et Mme Lepic] », la mère « ne p[e]ut lui faire aimer *Le Lac* de Lamartine » (*JS*, 217)<sup>2</sup>. Le fils préfère les vers « Il pleut dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville » dans *Romances sans paroles* de Paul Verlaine (*JS*, 217)<sup>3</sup>. Le but de Mme Santeuil n'est pas atteint facilement. L'apprentissage poétique de Jean s'achèvera d'une autre manière, que laisse entrevoir l'intervention du narrateur qui semble synthétiser l'apprentissage poétique du héros : « l'intelligence et la sensibilité d'un enfant se développe irrégulièrement, au hasard d'un rayon de soleil et plus encore d'un orage » (*JS*, 217-218). Les rencontres fortuites avec la nature déterminent sa sensibilité poétique. Le goût littéraire se développe ainsi par des expériences individuelles.

Ainsi Jean peut lire « La Tristesse d'Olympio » (*JS*, 229) et « Ruth et Booz [Booz endormi] » ou « La Nuit d'Octobre ». Le goût de Jean se forme par la lecture de Leconte de Lisle : « La vie antique est faite inépuisablement / Du tourbillon sans fins des apparences

---

<sup>1</sup> Mais elle se heurte à l'opposition de son père M. Sandré et à l'indifférence de son mari.

<sup>2</sup> Et quelques années plus tard : « Mme Santeuil échoua complètement dans ses efforts pour faire aimer à son fils *Les Contemplations* de Victor Hugo et *Horace* de Corneille » (*JS*, 247). Nous rappelons que cet épisode de l'insensibilité de Jean à la poésie de la nature se situe au milieu de l'histoire de son amour pour Mlle Marie Kossichief. Tout ce passe comme si la passion amoureuse empêchait Jean de sentir la beauté de la nature à travers la poésie. C'est seulement après le dénouement de cet amour que Jean commence à aimer « La Tristesse d'Olympio » dans *Les Rayons et les Ombres* de Victor Hugo (*JS*, 229).

<sup>3</sup> Recueil préféré de *Jean Santeuil*. Voir aussi *JS*, 236.

vaines », et il note : « Celui qui a écrit ce livre sait que tout est vanité, etc., etc. » (*JS*, 237). C'est que le poète fictif nommé « Rustinlor », maître d'étude au lycée Henri-IV, dirige ce goût parnassien (dans le fragment « [Le Lycée Henri IV] »). Jean aime déjà Paul Verlaine à travers *Les Romances sans paroles* et Leconte de Lisle à travers *Les Poèmes antiques*. « Les images brillantes, le style enflammé du dernier des romantiques excitaient en lui une ardeur matinale [...] » (*JS*, 236). Son adoration pour *Les Contemplations* de Victor Hugo est dévalorisée par Rustinlor, qui proclame que les vers « purement extérieurs » sont en fait « supérieurs » (*JS*, 239). D'où le doute de Jean : « Si la plus haute poésie n'était pas celle que remplissaient les grandes réalités en présence de qui il vivait, qui restaient à le regarder pendant ses promenades, pendant son travail, lui disant : regarde-nous, élucide-nous, pénètre-nous, la poésie n'était rien » (*JS*, 240). Il se trouve que Jean assimile paradoxalement la poésie des vers à partir de « la richesse de leurs sens » qui s'oppose à « l'éclat de leurs images » (*JS*, 240).

Or, le narrateur explique ainsi la sensibilité de Jean à la poésie pendant les années au lycée Henri IV : « L'imagination poétique qui se levait dans l'âme de Jean derrière sa raison encore sombre et qui l'éblouissait vivement comme le soleil avant de paraître, l'enflammait du désir de retrouver partout, dans ses devoirs à lui et dans les livres des autres, l'éclat de sa pourpre mystérieuse » (*JS*, 236). L'imagination de Jean n'est donc pas encore dominée par la raison, elle reste sous l'influence des poèmes qu'il lit. Voici comment le narrateur explique la naïveté de la pensée de Jean : « Les scrupules, le découragement de tant d'élans suivis seulement de tant de faiblesses, les mille luttes de la tendresse et de la tristesse, les mille découvertes de la rêverie avaient développé chez Jean un esprit d'observation intérieure à qui l'étude de la philosophie n'avait pas encore donné son aliment et qui l'épuisant à essayer de saisir l'insaisissable fond de sa pensée, se reconnaissait, se nourrissait, s'exaltait dans des lectures même superficiellement philosophiques » (*JS*, 236).

Le fragment intitulé « [Éveil de Jean à la poésie] » expose le procédé de la création poétique chez les protagonistes proustiens. Au début, nous voyons que Mme Santeuil ne se laisse pas décourager par ses tentations infructueuses pour introduire son fils dans le monde poétique. Même si elle est « indigne de remplir la vie », la poésie est « capable d'en distraire les loisirs », pense-t-elle (*JS*, 247). La poésie, qui lui paraît « frivole comme étude, mais noble comme plaisir », est à ses yeux « la fleur délicate des moments perdus » (*JS*, 247). L'idée que sa mère se fait de la poésie ne fait qu'accuser la difficulté de devenir véritablement poète. Ce sont alors des choses et des phénomènes de la nature qui font naître la poé-

sie. L'été, le coucher du soleil, le son des cloches, la mer, voilà les matières poétiques préférées de Mme Santeuil. Ses efforts n'auront pas été en vain car son fils trouvera plus tard, au cours de sa vie, l'essence de la poésie dans ces éléments-là. La fréquence de ces mots qui composent le paysage dans *Jean Santeuil* le montre. Dans un fragment « [L'Épine rose] » du chapitre « À Illiers », nous trouvons les lignes suivantes : « ce fut toujours un artiste qui, d'un mot, par le prestige d'une parole autorisée et révélatrice, l'initia à sa beauté, comme à la beauté d'un écrivain ou d'un peintre. Car son esprit, qui trouvait ensuite tout seul, avait besoin d'être mis sur la voie » (*JS*, 332).

On a vu que l'inspiration s'enracine dans l'instinct du héros. Pourtant, quand il entend exprimer ses impressions, il lui faut prendre exemple sur des personnes influentes, en l'occurrence sur un autre maître : M. Beulier.

M. Beulier, le professeur de philosophie du lycée, est le personnage qui influe sur la formation esthétique et morale de Jean. C'est quelqu'un qui parle « du bien, de la vérité, de la certitude » (*JS*, 261), et qui « ne pensait jamais que pour dire la vérité et ne parlait jamais que pour dire sa pensée » (*JS*, 264). Il ne valorise jamais le « scepticisme », ni le « dilettantisme » et ne dit jamais les mots « “vanité de la vie” », « “nirvâna” », privilégiés par Rustinlor, et ce dont il parle est très éloigné des « images splendides et parfumées » (*JS*, 260-261). Sous l'influence des courants littéraires de cette époque et de Rustinlor, Jean croyait vivre dans « le royaume de l'esprit ». Ce royaume, « il l'imaginait comme superposé à la terre, mais sans que rien de la terre y pénétrât jamais que les parfums, la pitié, la corruption, la mélancolie et les chats » (*JS*, 261). Cette croyance sera une cible de critique du professeur Beulier. Ce dernier commente ainsi la dissertation de philosophie de Jean :

« Il faudra soigneusement bannir toutes ces métaphores, toutes ces images qui, mieux choisies que les vôtres, peuvent plaire au poète, mais que même alors la philosophie ne tolère pas. Mais même pour le professeur de lettres, ne grossissez pas la voix pour dire des banalités. “Les rouges incendies du couchant”, comment osez-vous écrire cela ? [...] vous parlez tout le temps de parfums exquis, d'odeurs embaumantes. [...] C'est l'écoeuvante marchandise des petits parfumeurs de lettres. [...] Vous avez sans doute éprouvé, comme tout le monde, la noble volupté que donnent certains parfums : tachez de nous la rendre, et ce sera mille fois plus intéressant. Regardez comme vos phrases sont vagues. Vous dites “On y respirait les senteurs enivrantes, pleines de suggestions obscures, du lilas et de l'héliotrope.” Laissez d'abord vos *suggestions* : si c'est pour dire qu'elles sont *obscures* sans être capable de les éclairer, autant n'en pas parler [...] » [*Nous soulignons.*] (*JS*, 263).

Beulier conseille à Jean de préciser ses impressions quand il est devant les odeurs des fleurs.

Les suggestions obscures doivent être supprimées selon lui. Ne peut-on pas voir ici l'écho de la critique de Proust à l'égard de l'école symboliste ? M. Beulier, « l'homme que de sa vie tout entière il a le plus admiré » (*JS*, 267), pense d'ailleurs qu'il faut essayer d'exprimer quelle est « la noble volupté ». C'est ainsi que Jean comprend qu'il doit décrire franchement ce qu'il a senti dans la nature. Tout se passe comme si les leçons développées dans « Contre l'obscurité » étaient reprises. Le narrateur révèle ici le stade où « Jean ne s'était jamais promené dans des jardins qu'en lisant des vers, sans regarder, sans respirer les fleurs » (*JS*, 263). On pourrait dire qu'il s'agit ainsi ici d'une autocritique de la part de Proust lui-même. M. Beulier critique dans la dissertation de Jean « “ les rouges incendies du couchant ” ». Selon lui, c'est « de la couleur pour un petit journal » (*JS*, 263). Il conseille de « bannir toutes les métaphores et toutes les images ». À ses yeux, les expressions obscures qui demandent une interprétation de la part du lecteur ne valent guère. Aussi le goût de Jean pour le poète parnassien s'atténuera-t-il très vite suite aux coups de boutoir de Beulier contre les vers de Leconte de Lisle. Antoine Compagnon distingue dans les discours de M. Beulier les leçons qui permettront au héros de parvenir à l'« éveil à la poésie ».

La beauté du vers se trouve dans la fidélité du poète à la grandeur et à la simplicité de la nature. Donc il faut supprimer « tous les ornements et fioritures où *Les Plaisirs et les jours* se complaisaient »<sup>1</sup>.

### **L'Opacité des mots : la parole est peu en rapport avec le sentiment**

Jean, dans un fragment intitulé « [Dimanche de mars] », tout en marchant dans un champ, ne trouve pas les mots qui rendraient ses impressions devant les phénomènes de la nature. Son exaltation sous le mauvais temps est traduite par « le geste joyeux, le pas rapide, le hochement de tête énergique », mais son langage reste impuissant. Il répète simplement le motif banal d'une chanson : « *Elle a dit de moi et ce qu'elle a dit est sincère* » (*JS*, 343). Mais ces mots peuvent témoigner d'une « inconsciente allégresse ». C'est le narrateur qui se charge de décrire le paysage : « le village qui s'était assombri et violacé au passage du grain » et « la

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Seuil, 1989, p. 199-200. Selon lui, le vers de « Chant d'automne » : « le rayon de soleil sur la mer » apparaît maintes fois dans *Les Plaisirs et les jours* en tant que fétichisme du mot, tandis qu'après l'« éveil à la poésie » comme cela est démontré dans *Jean Santeuil*, l'auteur se dérobe à Baudelaire.



route qui avait d'abord senti voler un peu de sa poussière et frémir ses herbes au passage du vent orageux, puis se couvrait maintenant de larges gouttes de pluie » (*JS*, 343). Les mots de Jean « “ quel sale temps ” » indiquent, selon le narrateur, une incohérence entre son langage et ses impressions.

Dans *Jean Santeuil*, ce ne sont pas ces « mots opaques » qui sont considérés comme problématiques, mais plutôt le sentiment de bonheur du héros devant la nature. Le problème n'est pas celui du langage ici. Comme en témoigne Anne Henry, les cris et les mots contraires au sentiment de Jean comme « “ quel sale temps ” » s'articulent arbitrairement, alors que « notre face ruisselle de bonheur »<sup>1</sup>. Ce qui est essentiel, c'est que le comportement physique de Jean figure déjà le bonheur devant la nature : « Satisfaction qu'il est facile de lire sur la face de tout promeneur qui rentre se changer » (*JS*, 343). Jean en est encore à l'étape où il ne ressent pas toujours la nécessité d'explicitier tous ses sentiments par la langue. À la différence du héros de la *Recherche*, celui de *Jean Santeuil* n'est pas pressé d'exprimer toutes ses impressions, car les gestes, les expressions du visage peuvent les représenter aussi.

L'apprentissage poétique de Jean peut être reconstitué chronologiquement selon le degré de sa sensibilité à la nature. Jean est destiné, sinon à devenir écrivain comme dans la *Recherche*, du moins à être un homme sensible à la poésie. Dans son enfance, il a connu l'expérience d'un « éveil à la poésie » (*JS*, 247-248). Dans « À Illiers », le narrateur remarque souvent la capacité de Jean, devenu adolescent, d'observer la nature. Il ne peut apprécier que les aubépines lors de ses premières vacances au village (*JS*, 331). Bien des années plus tard, il peut ressentir qu'il y a quelque chose de plus profond en nous, ce qui est une allusion à sa future vie créatrice (*JS*, 332). Il est face à l'épreuve dans les situations où il ne peut exprimer ses impressions, les mots prononcés restant opaques (*JS*, 343). Dans « Beg-Meil », pendant la lecture, Jean ne cesse d'approfondir, mais insuffisamment, ses heures passées sur la plage de Beg-Meil sous la lune (*JS*, 369). Avec « Les Réveillon », nous sont livrés nombre d'indices sur la vie créatrice annoncée. Jean vient de rencontrer la digitale solitaire dans la vallée lorsqu'il se dit : « Et moi aussi, [...], bien souvent je me suis senti isolé du reste du monde comme la pauvre digitale. Mais dans d'autres moments j'ai senti qu'il était plein de pensées pareilles à la mienne depuis le passé le plus lointain, et qu'il en naîtrait aussi dans

---

<sup>1</sup> Anne Henry, *op. cit.*, p. 112.

l'avenir, pour qui j'avais même quelquefois songé à conserver, pour offrir à leur amitié, dans un livre qui serait moi-même, une pensée qui ressemblerait à la leur. » (*JS*, 471). Comme le note Pierre Clarac, ces propos sont de son moi profond qui le dirige vers la vie littéraire<sup>1</sup>. La thèse de Proust est prononcée de façon déterminée dans « [À Orléans] » dans le chapitre « Villes de garnison » : « La seule belle chose qu'un poète puisse trouver c'est en lui » (*JS*, 568).

Ainsi, ne peut-on pas conclure que seule la superposition de la rencontre de poèmes et des expériences du contact avec la nature a pu enrichir l'imagination de Proust ? La leçon de « Contre l'obscurité » est ainsi appliquée à des épisodes de réminiscence. Mais pour éclaircir la sensation originelle du paysage chez le héros proustien, il nous faut encore préciser les caractères de l'imagination du héros-enfant face à la peinture et l'architecture.

---

<sup>1</sup> *JS*, 1036. Note de l'éditeur.

## § 7. La Peinture et l'architecture

Proust rédige des articles sur les peintres depuis 1895. Les allusions aux paysages de la peinture ne manquent pas dans *Jean Santeuil*. Il y a de nombreuses références aux peintres paysagistes comme Monet, Pissarro, Sisley, Corot, Moreau, Harrison, Hobbema, etc. Mais toutes ces mentions sur les peintres sont laissées inachevées et seront publiées de façon posthume. Nous allons voir comment ils nous servent à comprendre l'évolution de la fonction du paysage. Dans « [Chardin et Rembrandt] », écrit au même moment que « Contre l'obscurité », vers la fin novembre 1895, Proust explicite sa manière de percevoir le monde extérieur. Les choses matérielles représentées par Chardin sont aux antipodes de l'atmosphère fantastique et pathologique des tableaux de certains peintres symbolistes. Jean Roudaut constate « [la lecture de Chardin] [...] convertit [Proust] à l'existence, le convainc de son appartenance au monde de la réalité, lui qui ne rêve que de fuir. Préférer Chardin est faire un choix ontologique [...] »<sup>1</sup>.

Proust reconnaît chez Chardin une démarche pour accéder aux choses en soi. En dessinant la cuisine banale d'une famille bourgeoise, le regard du peintre sait y attacher une beauté égale à celle de la nature. La leçon de Chardin consiste à redécouvrir la beauté des choses dans le monde ordinaire : « Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir. Le plaisir que vous donne sa peinture [...], c'est, saisi au passage, dégagé de l'instant, approfondi, éternisé, le plaisir que lui donnait la vue [...] » (*EA*, 373-374).

Or, il semble que Proust retrouve ces lois du passage de la contemplation à la création dans les tableaux de Rembrandt : « [Rembrandt] avait proclamé la divine égalité de toutes choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit » (*EA*, 380). Pourtant, « nous comprenons que la beauté n'est pas dans les objets, [...]. Nous verrons les objets n'être rien par eux-mêmes ; orbites creux [*sic*] dont la lumière est l'expression changeante, le reflet prêté de la beauté, le regard divin » (*EA*, 380). Proust précise que les objets ne portent pas en eux-mêmes la beauté. Mais cela ne veut pas dire qu'il dénie l'existence des

---

<sup>1</sup> Jean Roudaut, « “ Par qui nos yeux sont déclois ”, ou la vie profonde des “ natures mortes ” », *L'Art*, n° 47, 1971, p. 28. Rappelons que cet article inachevé est publié premièrement en 1954 sous le titre : « Chardin ou le cœur des choses » (*Le Figaro littéraire*, 27 mars 1954, p. 5).

choses. C'est le regard qui aperçoit le changement des images des choses qui produit la beauté. Proust présente deux tableaux de Rembrandt : *Les Deux Philosophes*<sup>1</sup> et *Le Bon Samaritain*. Pour ce dernier tableau du paysage pris à l'épisode biblique, Proust souligne « le rayon », « la lumière » ou « le reflet » qui met « la terre à l'unisson du ciel » (EA, 381). Ainsi, « une beauté mystérieuse dans le coteau lointain » sympathise avec les objets plus proches. Proust ressent dans ce cadre le rayon (ou la lumière, le reflet) qui procure l'unité esthétique comme paysage. Puis il identifie ce rayon aux « mots mystérieux » : « Par-dessus le fleuve ou la mer éblouissante ou troublée, par-dessus les fenêtres étincelantes, émaillées, ardentes, les toits transfigurés des maisons, nous regardons le ciel dont nous avons partout reconnu le reflet sur la terre, ce reflet que nous ne connaissons jamais et que nous ne connaissons si bien, qui est la beauté de tout ce que nous avons jamais vu, qui en est aussi le mystère et l'inconnu » (EA, 381). C'est le spectateur qui déchiffre ce rayon et reconnaît le paysage en lui associant les expressions verbales voulues.

### **Le Paysage symbolique et mythologique selon Gustave Moreau.**

Proust ébauche, vers 1898-1899, les essais sur Monet et Moreau, qui n'ont pas vu le jour du vivant de l'auteur. Les tableaux de Gustave Moreau intéressaient fortement Proust lorsqu'il rédigeait *Jean Santeuil* et les autres essais critiques vers 1895-1899<sup>2</sup>. Dans un de ces es-

---

<sup>1</sup> Selon les critiques, Proust parle ici du *Philosophe en méditation* au Louvre. Pour ce qui est du tableau intitulé *Le Bon Samaritain* au Louvre, il est attribué de nos jours à Gerbrand van den Eekhout. Voir les études suivantes : Emiko Sato, « “ Chardin et Rembrandt ” de Marcel Proust », *Cahiers d'études françaises*, n° 3, décembre 1998, p. 54-55, 63 ; Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et Rembrandt », *Marcel Proust 6*, “ Proust sans frontières 1 ”, Lettres Modernes/Minard, 2007, p 106-107.

<sup>2</sup> Il y a plusieurs études consacrées à la relation de Proust avec Moreau. Voir les études suivantes : Richard Bales, « Proust et Gustave Moreau : la *Descente de croix* de Decazeville », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 74<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1974, p. 1032-1037 ; Helen Osterman Borowitz, « Visions of Moreau in Huysmans and Proust », *The Impact of Art on French Literature from de Scudéry to Proust*, University of Delaware Press ; Associated University Press, 1985, 242 p., p. 147-165 ; Luc Fraisse, « Les Lectures inspiratrices de Proust sur Gustave Moreau », *Une amitié européenne : nouveaux horizons de la littérature comparée : mélanges offerts à Olivier-H. Bonnerot*, textes réunis par Pascale Duthurens, Honoré Champion, 2002, p. 89-132 ; Patrick Gauthier, « Proust et Gustave Moreau », *Europe*, 48<sup>e</sup> année, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 237-241 ; Mizuho Hokari, « Proust et Gustave Moreau : à propos de l'échec de *Jean Santeuil* », *Études de langue et littérature françaises*, Tokyo, n° 14, mars 1969, p. 34-48 ; J. Theodore Johnson jr., « Marcel Proust et Gustave Moreau », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 28, 1978, p. 614-639 ; Margaret Topping, « Proust's Unspoken Muse : A Re-evaluation of Gustave Moreau's Painting in Proust's Art », *French Studies*, vol. 53, n° 1, janvier 1999, p. 23-37 ; Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et Moreau : nouvelles

sais sur Moreau, intitulé « [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] »<sup>1</sup>, il met au point le concept de paysage en peinture. Il utilise le mot « paysage » au sens symbolique, pour désigner le décor des œuvres au sujet mythologique. Tous les signes dans ces paysages ont des significations symboliques, note-t-il. Il propose deux sortes de paysage : le paysage symbolique comme celui de Moreau et le paysage « pur » :

[...] ces paysages de Moreau sont tellement le paysage où tel dieu passe, où telle vision apparaît, et la rougeur du ciel y paraît un si sûr présage, et le passage d'un daim un si favorable augure, et la montagne un lieu tellement consacré, qu'un paysage pur paraît à côté bien vulgaire et comme désintellectualisé, comme si les montagnes, le ciel, les bêtes, les fleurs avaient été vidés en un instant de leur précieuse essence d'histoire, comme si le ciel, les fleurs, la montagne ne portaient plus le sceau d'une heure tragique, comme si la lumière n'était pas celle où passe le dieu, où paraît la courtisane, comme si la nature désintellectualisée devenait aussitôt vulgaire et plus vaste, les paysages de Moreau étant généralement resserrés dans une gorge, fermés par un lac, partout où le divin s'est parfois manifesté, à une heure incertaine que la toile éternise comme le souvenir du héros. Et comme ce paysage naturel et qui semble pourtant conscient, comme ces montagnes dont les nobles sommets où l'on va prier et où s'élèvent des temples sont presque des temples, comme ces oiseaux peut-être cachant l'âme d'un dieu, ayant un regard qui semble humain à travers leur déguisement et dont le vol semble dirigé par un dieu pour avertir, le visage du héros lui-même semble participer aussi vaguement au mystère que toute la toile exprime (*EA*, 668).

Le « paysage pur », qui est sans doute le paysage des Impressionnistes, est dégradé par rapport au paysage symbolique peint par Moreau et où il y a les Dieux, où chaque élément est pourvu de signification symbolique. C'est le talent du peintre qui donne à ces éléments originellement matériels la divinité qui en fait l'unité comme paysage mythologique.

Gustave Moreau dessine, selon Proust, un « paysage de complicité » (*EA*, 669) car il crée en même temps « l'atmosphère intellectuelle de ce monde où le soleil se couche souvent, où les collines sauvages ont à leur front des temples et où, si un oiseau suit ce poète et si une fleur croît dans cette vallée, c'est en vertu d'autres lois que les lois de notre monde [...] » (*EA*, 669). Paysage hautement symbolique, dans lequel toutes les topographies sont pourvues de sens secret, les éléments sont distribués selon les lois et c'est « l'allégorie qui est la

---

approches », *Marvel Proust 2*, “ Nouvelles Directions de la recherche proustienne 1 ”, textes réunis et présentés par Bernard Brun, Paris/Caen, Lettres Modernes/Minard, 2000, p. 97-114.

<sup>1</sup> « [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] », *Proust 45*. N. a. fr. 16636. f° 79 sq., 81 sq., 84. Ce texte est rédigé après la mort de Gustave Moreau le 18 avril 1898.

loi des existences » (EA, 673). Helen Osterman Borowitz remarque dans son livre *The Impact of Art on French Literature* que Proust s'inspire des articles sur Gustave Moreau d'Ary Renan en 1886 dans *Gazette des beaux-arts*<sup>1</sup>. Des critiques l'ont déjà confirmé à propos des articles de 1899 dans la *Gazette* et de son livre publié en 1900. Mais pour le sujet du paysage de Moreau, les articles de 1886 nous intéressent d'autant plus qu'y est analysé le sens du paysage chez Moreau. Ary Renan constate en effet, en 1886, en se référant à la théorie des correspondances dans *l'Art romantique* de Baudelaire, que le poète nous fait découvrir « un parallélisme secret entre chaque état d'âme et un état correspondant de la nature inanimée »<sup>2</sup>. Ary Renan affirme plus loin : « le paysage entier sympathise avec le sentiment de la figure »<sup>3</sup>. Ces passages devaient inspirer la notion proustienne du paysage.

Dans son article inachevé, Proust développe sa conception de l'art en suivant les exemples de Moreau. « Un tableau est une sorte d'apparition d'un coin d'un monde mystérieux » (EA, 669), dit-il. Le « tableau » est équivalent au monde que porte l'artiste en soi-même, il s'agit de son paysage intérieur, du paysage de l'âme. Ce paysage sert alors de cadre, sinon de fenêtre, qui révèle le monde, « la patrie » de l'artiste selon l'expression de Proust. « Le pays, dit-il, dont les œuvres d'art sont ainsi des apparitions fragmentaires, est l'âme du poète, son âme véritable, celle de toutes ses âmes qui est le plus au fond, sa patrie véritable » (EA, 670).

Dans un fragment inédit et intitulé par l'éditeur « [La Poésie ou les lois mystérieuses] », Proust traite aussi le Gustave Moreau. Dans ces pages rédigées probablement en 1899<sup>4</sup>, il décrit le paysage mythologique de Gustave Moreau dans *Sapho* et parle du contraste entre la nature et l'art. Moreau représente, selon Proust, la part de l'art :

[...] quand on a vu Gustave Moreau, après avoir cru que les choses n'étaient belles que dans leur spontanéité et les fleurs dans les champs et les bêtes dans leur vie, dédaignant toute espèce d'objets d'art et les laissant aux riches sans imagination, quand on a vu les Gustave Moreau, on se prend de goût pour les toilettes somp-

---

<sup>1</sup> Helen Osterman Borowitz, « Vision of Moreau in Huysmans and Proust », *The Impact of Art on French Literature from de Scudéry to Proust*, op. cit., p. 161.

<sup>2</sup> Ary Renan, « Gustave Moreau (deuxième et dernier article) », *Gazette des beaux-arts*, 28<sup>e</sup> année, t. 34, 2<sup>e</sup> période, 1<sup>er</sup> juillet 1886, p. 35-51 : p. 44.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>4</sup> « [La Poésie ou les lois mystérieuses] », *Proust* 45. N. a. fr. 16636. f<sup>o</sup> 53-57. Ce texte est écrit vers 1899 (contemporain de *Jean Santeuil*).

tueuses, pour les choses détournées de leur grâce naturelle et prises comme symboles, les tortues comme devant servir à faire des lyres, les fleurs enserrant un front comme des symboles de la mort et après avoir cru qu'une statue gâterait un champ, tant on voulait se plonger dans la vraie campagne, on sent, on désire la beauté d'une terre d'art où les statues se profilent sur les falaises (comme dans la *Sapho* de Moreau) et on se plaît à voir comme des formes intellectuelles [les êtres] à travers lesquels l'esprit du poète, qui les a seul ainsi disposés, passe, s'élevant de l'un à l'autre, des fleurs qui entourent la statue à la statue, de la statue à la déesse qui passe non loin, des tortues à la lyre, tandis que les fleurs au corsage sont presque des bijoux et presque des étoffes (*EA*, 419).

C'est ainsi que devant la beauté de la vraie nature, la beauté de l'art au caractère somptueux ne perdra pas sa valeur car « les formes intellectuelles », propres au paysage peint par Moreau, sont le produit de l'esprit du poète.

À l'époque où il rédigeait *Jean Santeuil*, Proust s'enthousiasmait pour Moreau, au point que ce peintre apparaît quatre fois dans ce roman. Dans le fragment « [Église de Decazeville] », il signale de Gustave Moreau une série de quatorze tableaux intitulé *Descente de Croix* et qui se trouve dans l'église Notre-Dame de Decazeville dans l'Aveyron. Ces tableaux n'ont pas de signature mais c'est là ce qui montre qu'il s'agit d'un chef-d'œuvre d'un grand artiste<sup>1</sup>. Proust réfléchit dans ce passage sur le lien de l'œuvre d'art avec le pays. « Les œuvres humaines, dit-il, à force d'être fixées dans un endroit de la nature finissent par en faire partie, de sorte qu'il nous attire par une sorte de personnalité à demi humaine et elles par une sorte de charme local » (*JS*, 366). Il souligne ce « charme local », équivalent au paysage, qui incarne les œuvres. Mais de ce paysage, l'œuvre d'art s'élève pour être remarquée par l'amateur. Il applique à Moreau l'idée d'une « Mystérieuse ressemblance » (*JS*, 477) qui existe entre les œuvres d'un artiste. L'évaluation de Proust à l'égard de Moreau consiste en cette universalité reconnue dans l'artiste véritable.

### **Le Paysage selon Monet**

Il semble que l'esthétique du paysage de Monet s'oppose à celle de Gustave Moreau. Mais Proust n'admire pas moins les paysages peints par Monet que ceux de Moreau qui n'admet pas le réalisme, qui pour lui a non moins de valeur que l'impressionnisme. Vers

---

<sup>1</sup> Pour ce qui est de Moreau dans l'église de Decazeville, voir : René Izac, « Marcel Proust et l'église de Decazeville », *Revue du Rouergue*, 29<sup>e</sup> année, n° 113, mars 1975, p. 31-32.

1899, Proust commente les peintures de paysage de Monet dans trois fragments manuscrits repris dans *Jean Santeuil* et *Essais et articles*. Arrêtons-nous maintenant à l'un de ces essais « [Le Peintre. Ombre – Monet] » (*EA*, 675-677), qui a été écrit après l'exposition Claude Monet à la Galerie Georges Petit en juin 1898<sup>1</sup>.

Proust présente le mécanisme de la formation du « paysage intérieur » dans ce fragment. C'est uniquement en nous isolant dans notre chambre, lieu de solitude, que nous, spectateurs, pouvons composer notre paysage :

Nous sommes là, penchés sur le miroir magique, nous en éloignant, essayant de chasser toute autre pensée, tâchant de comprendre le sens de chaque couleur, chacune appelant dans notre mémoire des impressions passées qui s'associent en aussi aérienne et multicolore architecture que les couleurs sur la toile et édifient dans notre imagination un paysage (*EA*, 675).

Bien qu'il s'agisse ici des paysages exposés de Monet dans la galerie ou au musée, il semble que le paysage dans ce passage soit pris au sens des images d'un pays que chacun découvrent en soi-même. Les tableaux, considérés comme des miroirs, suscitent à l'intérieur du spectateur une autre image, celle d'un paysage composé d'impressions retrouvées et de différentes couleurs.

Nous avons jusqu'à maintenant traité la fonction *in visu* du paysage chez Monet. Proust parle également de l'esprit *in situ* du paysage du peintre. En un mot, un paysage est une image extraite d'un lieu : « Pour faire sortir la vérité et la beauté d'un lieu, nous avons besoin de savoir qu'elle en peut sortir, que son sol est plein de dieux » (*EA*, 676).

Au début de l'article, Proust a évoqué plusieurs paysages des tableaux de Monet : « les rivières sillonnées par une voile entre leurs rives herbues », « la mer bleue d'Antibes », « les différentes heures du jour », « certains aspects de Rouen où la cathédrale apparaît entre les maisons, profilant entre des toits plats et des murailles unies la flèche de son clocher et ses façades striées de nervures » (*EA*, 675). Ce sont des sites facilement identifiables dans la

---

<sup>1</sup> Pour ce qui est de la relation de Proust vers 1898-1899 avec les peintures de Monet, nous nous référons aux articles suivants : Helen O. Borowitz, « The Rembrandt and Monet of Marcel Proust », *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, février 1983, p. 73-95 ; Luzius Keller, « Marcel Proust : une critique d'art en action », *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Akademie Verlag, 1999, p. 199-226 ; Luzius Keller, « Proust et les collectionneurs », *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 1, 2003, p. 35-51. Les critiques remarquent que Proust écrit ce fragment d'après les informations obtenues en lisant Gustave Geffroy, Octave Mirbeau et Georges Rodenbach.



géographie réelle. Le narrateur nous propose donc des pèlerinages. Mais quand il décrit « les rivières semées d'îles dans ces heures inertes de l'après-midi où la rivière est blanche et bleue des nuages et du ciel, et verte des arbres et des gazons, et rose des rayons déjà couchants sur les troncs des arbres, et dans la ténèbre éclairée de rouge des taillis de jardins où poussent les grands dahlias » (*EA*, 676), c'est pour montrer que nous sommes déçus devant le paysage réel. Car l'espace réel, étant composé de « choses moins déterminées » (*EA*, 676), il est difficile de repérer le site peint dans la géographie réelle. Pourtant, Proust reconnaît que Monet représente « l'universalité » du paysage, même si on ne peut pas identifier sa localisation<sup>1</sup>.

Le paysage de Corot correspond le plus fidèlement à la définition proustienne du paysage<sup>2</sup>. Luzius Keller parle de « pastiche », dans ce passage, du paysage de Corot et de l'impressionnisme. C'est pourtant un paysage décrit précisément sans recourir aux « brumeux » (*JS*, 893), « bleu du soir », « ensoleillement d'été », « mirage de dégel » (*JS*, 894), donc un paysage qui n'est pas caractéristique des Impressionnistes mais est proche du réel et précis, qui comporte « une étendue de pays vallonnée avec un village répandu sur la pente ». Voici un passage donnant à voir les tableaux de Corot : « La pensée exprimée était moins extérieure et plus répandue dans toute la toile. Elle n'était pas saisissable en une seule partie que les autres se pussent contenter de renforcer. La toile était très petite, mais le paysage était très vaste » (*JS*, 894).

Immensité du paysage représentée dans une toile très petite. Ici commence la description concrète d'un village peint par Corot. Mais nous devons prêter attention à la notion du paysage telle qu'elle est dans la jeunesse de Proust. Les critiques y ont vu le paysage de « Combray » préalablement décrit par Proust<sup>3</sup>. Paysage français d'après nature peint par Corot et transposé en écriture par Proust. Au premier plan : pommiers et village : « C'étaient des pommiers. Ils étaient loin les uns des autres et ils occupaient une certaine

---

<sup>1</sup> Helen O. Borowitz, article cité, p. 80.

<sup>2</sup> Pour ce qui concerne la relation de Proust et de Corot, voir les articles suivants : Yasué Kato, « Elstir et Corot : la préface de Proust aux *Propos de peintre* de Jacques-Émile Blanche », *Proust et ses peintres*, (CRIN, n° 37), 2000, p. 49-56 ; Akio Wada, « Proust et le paysage de Camille Corot », *Marcel Proust 6*, « Proust sans frontières 1 », *Lettres Modernes/Minard*, 2007, p 121-131.

<sup>3</sup> Pierre Clarac dans la note de l'édition de la Pléiade, p. 1099. Akio Wada, article cité. Il conjecture qu'il s'agit de l'exposition de cinq maîtres (Corot, Monet, Pissarro, Renoir et Sisley) tenue à la Galerie Durant-Ruel en avril 1899.

étendue de campagne. Le village qui était pourtant assez grand, répandu inégalement au-dessus et au-dessous du vallon, n'était qu'une toute petite partie de ce pays » (*JS*, 894). Puis ce paysage est commenté par le spectateur-narrateur. C'est comme un petit tableau inséré comme entre parenthèses :

Il s'offrait comme on l'aperçoit dans une promenade, nouveau pour les yeux qui dans la campagne voient si vite le pays changer et qui, quand ils atteignent à un village d'un nom autre que celui où ils habitent, ont déjà fait beaucoup de chemin, sont comme dans un autre pays où, en effet, les habitants ne sont pas les mêmes et la campagne qui commence après est différente, où l'église n'est plus sur la place, mais sur la hauteur et d'où la vue est bien différente (*JS*, 894).

Puis commence la description du deuxième plan de ce paysage :

Derrière le petit village il y avait une forêt indiquée comme on l'aperçoit quand on est encore un peu loin du village, et en continuant la campagne à droite du village, ce n'étaient plus des pommiers, mais des peupliers. Leur feuillage était plus sombre et leur taille plus élevée et plus élancée. On sentait qu'il y avait là beaucoup de pays, qu'on apercevait en passant le petit village, et qu'on le laissait là dans la campagne, et qu'on entrait dans une autre terre où il n'y avait plus des champs plantés de pommiers, mais une route que suivait une rivière qui avait tourné là et bordée de peupliers (*JS*, 894).

On découvre le bois et les champs de peupliers, puis le commentaire du narrateur sur la diversité du pays, avant de deviner la pensée du peintre imaginée par le narrateur :

La pensée répandue dans le tableau devait être [celle-ci], que la campagne change vite d'aspect, qu'on voit les travaux de la terre se succéder bien différents les uns des autres et que dans les pays où la vue est un peu vaste on peut voir un nouveau village au milieu de la campagne où finit un pays de pommiers, où commence à l'horizon un nouveau pays de bois, au milieu de laquelle des peupliers au bord de l'eau font une courte halte (*JS*, 894).

Mais on découvre aussi le sentiment du spectateur, car le narrateur estime que le paysage peint par Corot correspond bien à celui du spectateur :

C'est un sentiment que nous avons au temps où nous faisons des promenades dans la campagne, quelquefois par un temps peu éclatant, où le soleil cessait par moments de briller sur la terre et dans le ciel et ne retenait son éclat que dans la nacre des grands nuages blancs qui étaient immobiles dans le ciel, aussi tranquilles que le hameau que nous apercevions au creux de la vallée et qui, lui, en ce moment étincelait d'un soleil qui semblait pourtant absent du ciel, et où nous revenions quelquefois quand la lune pleine était assez élevée dans le ciel bleu et où les pommiers de la route donnaient une ombre bien différente de celle qu'il donnaient au soleil (*JS*, 894-895).

Dans son article « COROT (Jean-Baptiste Camille) [1796-1876] », Emily Eells considère *Au petit Chaville* comme le modèle de ce passage dans le *Dictionnaire Marcel Proust*<sup>1</sup>. Pourtant, la vision mixte des divers pays rend difficile leur identification à un tableau de Corot. Les idées que Proust développe dans cette description tendent à montrer que la vue panoramique, chez Corot, exprime un « sentiment plus profond de la campagne qu'un Monet » (*JS*, 895). C'est la distance, dit le narrateur, qui offre le point de vue physique et sentimental, c'est-à-dire temporel. Il résume la qualité du paysage rendu par Corot : « cette personnalité de la terre variée qui a besoin des distances est peut-être quelque chose de plus intimement lié à la réalité, de plus caché et de plus doux qu'une impression plus sensuelle, si brillante qu'elle soit » (*JS*, 895). Le paysage conçu par Proust à travers Corot correspond de près à la définition selon des dictionnaires : « étendue d'un pays que l'on voit d'un seul aspect ».

Nous nous sommes arrêtés aux impressions de Proust sur Moreau, Monet et Corot dans les années 1898-1899. Le paysage joue sans aucun doute un rôle essentiel dans la contemplation de ces tableaux. Le paysage mythologique de Moreau, le paysage impressionniste de Monet, le paysage réaliste de Corot, ce sont des images qui se reflètent sur le « miroir » intérieur du héros. Détaché de la réalité géographique, le paysage hautement subjectif nous rend sensible à l'universalité du paysage.

### **L'Église dans les champs**

À la différence de la peinture, l'architecture ne peut pas se détacher des conditions géographiques. Dans *Jean Santeuil*, les allusions à l'architecture sont peu nombreuses par rapport aux textes des années postérieures. Toutefois, les descriptions d'églises n'y manquent pas.

Le narrateur parle d'une église dans les champs près du château de Réveillon. Cette église est décrite comme inscrite dans le paysage : « La petite église elle-même, obligée de passer ainsi les nuits comme les jours à sa place sans pouvoir chercher un refuge, cherchait de son mieux à s'harmoniser à cette vie commune de toutes choses » (*JS*, 513)<sup>2</sup>. Le narra-

---

<sup>1</sup> *Dictionnaire Marcel Proust*, p. 240-241.

<sup>2</sup> Pour cette église, voir les études suivantes : Kay Bourlier, *Marcel Proust et l'architecture*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 36 ; Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, José Corti, 1990, p. 213, 274.

teur personnalise chaque partie de l'église : le clocher qui semble avoir la « bonne volonté dont font montre les novices pour se faire accepter de leurs camarades, mais ne parvenait pas par son petit air brave à arracher un sourire d'encouragement aux vieux arbres qui continuaient à se plaindre éternellement de leurs douleurs aux pommiers qui observaient sans sourciller la consigne » (*JS*, 513). L'église fait « crier sa girouette de dire son mot comme les autres » mais elle ne s'intègre pas complètement dans la nature. Il lui reste quelque chose d'artificiel :

Sans doute elle ne vivait pas dans l'intimité de l'année comme eux, qui étaient nus l'hiver, en fleurs au printemps, et maintenant étaient encore chargés de leur fruit. Mais à sa manière et autant qu'elle le pouvait, par l'agréable couleur jaunâtre qu'avaient prise son portail et l'ébréchure de sa porte, elle témoignait de la beauté des lois suivant lesquelles le soleil et la pluie changent la couleur de la pierre, suivant lesquelles la pierre usée s'entrouvre (*JS*, 513).

Allusion aux années qu'il lui a fallu pour s'harmoniser peu à peu à l'environnement :

Et déjà abandonnée ainsi pour une église plus neuve, si loin du village, parmi le lierre et les vignes vierges qui habitaient le cimetière voisin, après s'être considérés quelques mois avec défiance comme une chatte et un chien forcés de vivre ensemble, ils s'étaient peu à peu pris d'amitié, et déjà la vigne vierge et le lierre jouaient sur le dos de l'église, se mêlant tous trois, si bien que par places on ne savait plus les reconnaître et les séparer. (*JS*, 513)

Le lierre et les vignes vierges s'y unissent et elle est en train de s'intégrer graduellement à la nature. Si les éléments qui composent l'église tels que les « marches », les « arceaux », les « vitraux » relèvent de l'art, les plantes telles que le « lierre », les « vignes vierges » relèvent, elles, de la nature et acceptent d'orner l'église dans son état de ruine.

Obligés de sauter par-dessus les marches, de s'enrouler aux arceaux, de laisser libres les vitraux sur lesquels ils ne pouvaient se tenir, lierre et vigne vierge exécutant leurs variations sur le thème primitif qu'avait imposé l'art, leurs festons, leurs entrelacs spontanément accrus d'année en année et sans qu'une main humaine y ait rien vu, mais obligés [de] répéter dans leurs dessins le mot d'ordre donné par l'artiste, avaient à la fois comme un abandon naturel et des intentions décoratives. Et c'était comme si la nature avait pris la place de l'homme pour orner l'église et, usant de son architecture propre et de son coloris changeant, faisait sortir du mur, épanchait le long des murs, tout en semblant comprendre la nécessité de respecter les intervalles et de tourner aux cintres, des flots délicatement ouvragés mais d'année en année plus envahissants, verts l'été, vert rouge à l'automne, tout rouges à l'entrée de l'hiver, d'interminable vigne vierge. Certaines places du mur de l'église étaient intactes et elles étaient belles aussi, car le vent, le soleil et la pluie [les] avaient déjà comme semées d'une poussière de germes bruns et verts. Et puis

c'était exactement la place que la végétation n'avait pas encore recouverte. Et par son charme cette place témoignait ainsi de la beauté des lois suivant lesquelles le lierre et la vigne vierge croissent sur la pierre. [...] une belle église ne témoigne que de la beauté de l'imagination d'un architecte, tandis qu'une vieille église abandonnée [témoigne] des lois suivant lesquelles la pluie et le soleil jaunissent la pierre, le vent y sème des poussières, suivant lesquelles la pierre se fend, lois qui sont plus belles que les plus belles choses du monde (*JS*, 513-514).

L'intérêt de Proust ne consiste pas à admirer la valeur architecturale de cette église. Sur ce point la nouvelle église dans le village constitue une antithèse. Ce qui est souligné, c'est que cette vieille église révèle les lois de la nature. Ce n'est que le paysage de l'architecture dans la nature qui, mis en scène au long des années, fait accepter à l'église ces lois.

L'église de Beg-Meil, dans le fragment « [L'Automne à Beg-Meil. L'Église] », est à peine esquissée du point de vue architectural :

Jean monta plus vite ; il arriva enfin à l'église qui, comme un gentilhomme, demeurait dans ses terres ; de belles pelouses l'entouraient [...]. Jean entra dans l'église vaste et sombre où dans l'été on devait trouver la fraîcheur et la paix des bois. Sous ses feuillages de pierre, à droite, un bénitier était frais comme une source et comode comme une auge (*JS*, 363).

Église personnifiée ici aussi et comparée à « un gentilhomme », car elle reste stable dans le lieu où elle a été établie. André Ferré affirme que cette église prend comme modèle d'église de Fouesnant près de Beg-Meil, qui se situe sur une colline. Plus tard, en 1899, Proust expliquera comment l'église est en harmonie avec un pays. Dans ce passage, sans doute écrit pour *Jean Santeuil* bien qu'il n'y ait pas de personnage, le narrateur décrit des églises de Decazeville inscrites dans le pays et fondues dans le paysage<sup>1</sup> : « dans tout le pays normand, bien des siècles après le moment où les falaises toutes pareilles s'étaient levées toutes blanches devant la mer, au milieu des petites villes s'étaient levées aussi, pareilles les unes aux autres, des églises dont le clocheton rosé s'apercevait au bout de l'horizon normand, comme en faisant partie tout autant que la falaise qui se dressait derrière » (*JS*, 365). Comme les chercheurs l'affirment, ce passage est rédigé en 1899 après lecture d'un article d'A. R. [Ary Renan] « Quatorze œuvres inconnues de Gustave Moreau » dans *La Chronique des arts et de la curiosité*<sup>2</sup>. C'est à l'époque où Proust s'intéresse à l'architecture médiévale et il

---

<sup>1</sup> Kay Bourlier observe que dans *Jean Santeuil*, neuf références sur vingt à l'architecture servent à montrer comment une église peut se confondre avec la nature. Kay Bourlier, *op. cit.*, p. 41.

<sup>2</sup> Ary Renan (signé A. R.), « Quatorze œuvres inconnues de Gustave Moreau », *La Chronique des arts*

commence à lire Ruskin. Richard Bales observe qu'avant d'étudier l'architecture à travers sa traduction de sa *La Bible d'Amiens*, il ne fait qu'exprimer ses impressions chaque fois qu'il est question de l'architecture ecclésiastique : « les œuvres humaines à force d'être fixées dans un endroit de la nature finissent par en faire partie, de sorte qu'il nous attire par une sorte de personnalité à demi humaine et elles par une sorte de charme local, et qu'on aime plus les peintures d'avoir à jamais fixé leurs ailes pourpres et bleues dans la petite église revêtue de pierres grises de Decazeville » (*JS*, 366).

Ainsi dans *Jean Santeuil* les églises sont présentées inscrites dans la nature qui les entoure. Les critiques remarquent que Proust s'inspire de ses souvenirs des églises de Criqueboeuf et de Hennequeville visitées pendant son séjour à Trouville en 1891 et 1892. Par contre, dans « À Illiers » et « Les Réveillon », les descriptions des végétaux ont souvent recours à des métaphores architecturales. Dans le fragment « [Lilas et pommiers] », les lilas arborescents « dépassaient en une seule flèche, comme un clocher de couleur » (*JS*, 278). Les pommiers en fleurs sont « comme une sorte d'obscur et mystérieux chœur au sein d'une éclatante basilique » (*JS*, 279). Dans « [L'Épine rose] », les aubépines sont comme « des nappes d'église le jour de la fête de dieu, la clôture de bois près de laquelle Jean passait en ce moment semblait un autel rustique élevé à la gloire du Printemps [par] la piété de la nature, une sorte de retable vertical au-dessus [duquel] un lilas déployait en éventail ses trois branches qui retombaient en fleurs fines, déposant sur le chemin qu'il ornait tout nouvellement l'offrande modeste mais exquise de son parfum » (*JS*, 331). Jean s'avance et il est face à un autre aspect de l'épine : « dans l'ombre où elle se plaît à grandir, cette ombre mystérieuse des jours ensoleillés qui ressemble à l'ombre des églises, l'épine rose faisait luire, comme luisent les châsses dans les chapelles obscures, le rosaire vivement rosé, presque rougi, de ses fleurs merveilleuses » (*JS*, 331). Également dans « [Le Camélias] », les haies d'aubépine sont de « fines chapelles dentelées » (*JS*, 335). Les arbustes d'aubépine forment le « dôme » et font de l'ombre et du silence dans lequel « on pouvait entendre le gros bourdon noir dire ses oraisons dans le tabernacle des églantines d'où on n'apercevait plus que

---

*et de la curiosité*, vol. 4, n° 5, 4 février 1899, p. 43-44. Ary Renan note à propos du paysage au fond des quatorze « Stations » : « Plusieurs des Stations ont pour cadre ces paysages rocheux où il se complut de si bonne heure, où il vivait en peignant l'Œdipe, et une teinte d'exotisme oriental y renouvelle la tradition iconographique » (p. 43-44). Voir : Richard Bales, « Proust et Gustave Moreau. La " Descente de Croix " de Decazeville », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 74<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1974, p. 1032-1037.

son dos noir, les rayons du soleil entraînent, comme dans une chapelle dont la fenêtre n'est pas vitraillée » (*JS*, 335).

Ces propos de Proust au temps de *Jean Santeuil* sur l'architecture gothique présentent l'architecture dans le paysage comme un élément pictural, détaché de l'objet par le biais de l'imagination du héros ou du narrateur. Ainsi, les métaphores filées autour du thème de l'architecture s'opposent à l'architecture dans le paysage qui s'attache à la géographie.

## § 8. Réminiscences du paysage

Nous avons déjà vu que l'écrivain C., comme le narrateur de la préface, observe, recueille le « ressouvenir du passé » à travers des signes dans la nature, ce qui sera la matière de son roman. Mais dans le fragment « [Lanterne magique] » du chapitre « À Illiers », le narrateur esquisse une théorie nuancée de la réminiscence :

Il peut être [émouvant] pour l'esprit, en voyant de l'air qui souffle, la mer, une pierre, de voir des contemporains de la création, des survivants du déluge. Mais il est plus troublant peut-être encore de voir non plus ce qui a subsisté, mais ce qui s'est fait, ce que la vie qui, tout en semblant passer, est bien quelque chose, a laissé, a changé, ces choses si touchantes qui se sont faites en même temps que notre jeunesse s'écoulait, [...] (*JS*, 318).

Il s'agit ici d'un éloge du passé personnel qui est supérieur à la nature primordiale. La nature peut valoir, à condition, selon le narrateur, qu'elle s'augmente d'une affectivité individuelle. La réminiscence est alors valorisée par rapport à l'expérience immédiate. C'est qu'après l'époque où il a passé ses vacances à Illiers, les éléments composant ce village demeurent en tant que paysage individualisé. Le narrateur le qualifie de « miroir ancien » (*JS*, 318) ou de « reliques même de notre vie » (*JS*, 318). Dans le parc de Réveillon, le protagoniste aperçoit des lilas et voici comment des images anciennes de lilas vont renaître : « ces belles fleurs de lilas, ces étrangères, pour s'être penchées sur l'enfance de Jean, faisaient pour lui partie de ce qui était le plus son pays, et leurs parfums réveillaient en lui la sensation même, si chaude et si paisible, des étés de son enfance » (*JS*, 477)<sup>1</sup>. Le lieu jadis vécu obtient la qualification de « son pays ». Les images sensorielles retrouvées ont alors quelque chose de plus que le pays, en ce sens qu'elles forment le paysage.

Pierre Clarac a rassemblé, à la fin du chapitre « Beg-Meil », trois fragments où Jean se rappelle ce pays qu'il a visité autrefois. D'abord, c'est au Mont-Dore, ensuite au bord de la mer du Nord, la mer de la Baltique, et enfin sur le chemin le long du lac de Genève, que

---

<sup>1</sup> Dans sa vie réelle, au contraire, Proust se rappelle, pendant son séjour au bord de la mer à l'automne 1894, sa vie passée à Réveillon à l'été de la même année. Il explique à Suzette Lemaire dans une lettre datée du [17 ou 18 septembre 1894] que la distance éveille le sentiment du passé : « Si l'intensité d'une pensée constante est sentie à distance, vous devez éprouver la persistance de ma compagnie jusqu'à l'accablement. J'ai beau être à Trouville, avoir devant moi le Havre [...]. [...] je suis encore à Réveillon, je me promène sur le sable et je suis dans le parc [du château de Réveillon], [...] » (*Corr.*, t. I, p. 328).



Jean se souviendra de la mer de Bretagne. Bien plus tard à Réveillon, Jean se rappellera la tempête vécue en Bretagne aussi. Dans ce roman inachevé abondent les scènes de ressouvenir du passé.

Lisons maintenant un passage d'un fragment « [Témoins du passé] » du chapitre « [De l'amour] ». Jean est à Paris. Il part en promenade après la pluie. Il arrive sur un quai de la Seine et contemple « cette eau couverte de soleil et pourtant fraîche venant baigner le sable torride ». Il sent « à la fois le charme ici aux bords de la Seine en ce moment, et en ce même moment au bord de la mer sur le sable éblouissant et chaud près des petites vagues arrondies en cristal » (*JS*, 771-772). Ce paysage dédoublé par le ressouvenir du passé lui fait ressentir « le ravissement d'une vue » (*JS*, 772). Sous les arbres verts et frais, il éprouve une véritable joie car l'endroit où il se tient, le « Cours-la-Reine », lui rappelle « les bois de Saint-Germain » qu'il a visités autrefois (*JS*, 772). Alors, le narrateur s'interroge sur les choses comme les « petites ombres noires flottant à terre sur le chemin rayonnant de soleil », « les plantes sur une rivière », « ces premières petites feuilles des lilas penchant leur tête délicate et douce entre le grillage des petits jardins de la banlieue », « ces vastes arbres fruitiers comme un enchantement blanc ou rose fleuri tout à coup derrière un mur comme l'apparition d'une beauté enivrante et fraîche, enveloppée dans sa grâce éblouissante et légère ». Devant cet épanchement successif des paysages, il comprend que ces choses sont « des témoins de nos premiers printemps, des reliques des souvenirs de nos premières émotions en face de la nature » (*JS*, 773). Les éléments de la nature ont donc une puissance de signification symbolique qui ressuscite d'anciennes émotions enfouies au plus profond de la sensibilité.

### **Souvenir de la nature ressuscité par la sensation auditive.**

Comme le note Elizabeth Jackson, dans *Jean Santeuil* le passé ressuscité s'exprime « dans l'analyse des phénomènes naturels (fleurs, tempêtes) et dans la description des émotions personnelles de son héros »<sup>1</sup>. Selon la même critique, Proust se livre ensuite « à une analyse

---

<sup>1</sup> Elizabeth Jackson, *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*, A.-G. Nizet, 1966, p. 68. Sur le sujet de la mémoire dans *Jean Santeuil*, voir aussi l'étude suivante : Stephen Ullmann, « Images of Time and Memory in *Jean Santeuil* », *Currents of Thought in French Literature : Essays in Memory of G. T. Clapton*, Basil Blackwell, 1965, p. 209-226 ; Flóra Vincze, « Préfiguration du motif proustien de la madeleine dans *Jean Santeuil* », *Acta litteraria academiae scientiarum hungaricae*, Budapest,

de la jouissance esthétique ». Dans le chapitre « [Éveil de Jean à la poésie] » rédigé vers octobre 1895, le narrateur souligne d'abord l'affinité heureuse du héros avec la nature :

Jean était en joyeuse communication avec le soleil et le vent imprégné de l'odeur des bois, car tous deux allaient déposer lentement en sang riche, au creux de ses joues, quelques parcelles de leur éternelle vie et santé, et au fond de son cœur une gaieté qui, au plus charmant des beaux jours, lui faisait oublier sa tristesse. Chaque jour c'étaient les premiers tintements lointains de l'angélus qui dans la campagne les faisaient rebrousser chemin dans le sentier, sa bonne et lui, afin de rentrer pour le dîner (*JS*, 247).

S'amorce ici son expérience de la mémoire involontaire : dix ans plus tard, dans une rue du faubourg Saint-Germain, Jean est surpris par des tintements de cloche :

[...] il sentit tout à coup un son insouciant et léger frapper à la cloison de son oreille. Un autre suivit, puis un autre, et un à un les battements doux et profonds des cloches d'une chapelle lointaine arrivèrent à lui, montés [sur] la brise. Il aperçut à travers ses larmes, entre les blés, au soleil baissant, le sentier qui ramenait au jardin paternel et devant lui sa grande ombre de petit enfant (*JS*, 248).

Nous pouvons remarquer comment le paysage mnémonique est perçu. Le paysage d'Illiers vécu dans l'enfance se restitue par la combinaison métonymique d'éléments comme « les blés », le « sentier », le « jardin », l' « ombre ». Proust a déjà décrit le phénomène de la mémoire affective à travers le son de cloche dans « La Mort de Baldassare Silvande ». L'intérêt du héros pour le clocher est explicité par le passage sur Beg-Meil dans le fragment « [Les Adieux] » (*JS*, 383). Rappelons également « Le Mystère », poème en prose de Fernand Gregh publié en septembre 1896 et qui traite le même sujet, mais de façon pathologique<sup>1</sup>.

Dans le chapitre « À Illiers », le bruit se trouve être l'amorce de la réminiscence une fois de plus. Le narrateur en fait état dans un fragment « [Farniente après le repas] » : après le déjeuner, Jean monte dans sa chambre pour se reposer et il s'endort. Il se réveille et entend une mouche bourdonner. Pour lui, ce n'est pas autre chose que de la musique : « les

---

vol. 27, n° 1-2, 1985, p. 17-52.

<sup>1</sup> Fernand Gregh, « Mystères », *La Revue blanche*, t. 11, n° 79, 15 septembre 1896, p. 259-263. René de Messières prête le modèle de ce court récit à Marcel Proust, ce qui a provoqué un débat. Voir René de Messières, « Un document probable sur le premier état de la pensée de Proust : “Mystères” par Fernand Gregh », *The Romanic Review*, vol. 33, n° 2, avril 1942, p. 113-131 ; René de Messières, « Réplique », *The Romanic Review*, vol. 35, n° 3, avril 1944, p. 234-237 ; Gabriel Czoniczer, « Marcel Proust ou Fernand Gregh ? : à propos de “Mystères” », *The Romanic Review*, vol. 35, n° 3, avril 1944, p. 232-234 ; Henri Bonnet, « Proust en 1896 », *Europe*, Paris, 48<sup>e</sup> année, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 120-129.

humbles mouches font à elles toutes seules, [...] la musique de chambre de ces mêmes jours extrêmement chauds, ayant aussi leur poésie spéciale, rafraîchie, obscurcie par les persiennes tirées et silencieuses derrière les fenêtres closes » (*JS*, 293). Cette sorte de musique porte « une autre poésie que dehors dans les bois, poésie qui n'est pas non plus sans douceur » (*JS*, 293). Une autre poésie est à l'intérieur du héros. Proust semble avoir conscience de se détacher du naturisme qui ne croit qu'à la nature extérieure. Le narrateur précise d'abord comment se passe la vie à Illiers en été. Et bien plus tard, Jean, déjà adulte, doit rester tout l'été à Paris. Alors il est surpris par le ressouvenir du passé à Illiers. « Une vibration sonore » annonce la scène psychologique de la mémoire involontaire :

Et revoyant tout d'un coup les beaux jours d'Illiers, les pommiers en fleurs dans le pré, le couvreur frappant dans la rue, la pêche dans l'étang, Jean remerciait ces innocentes musiciennes qui venaient près de lui lui annoncer bruyamment qu'il devait se réjouir, qu'il n'était ni en dehors de la nature ni en dehors de l'été puisqu'il était près d'elles, et dans leur chanson monotone lui redisaient la gloire éternelle de l'été (*JS*, 293-294).

Une vibration de mouches, ces musiques naturelles, reproduit « tout d'un coup » l'espace d'Illiers connu dans l'enfance. C'est un paysage composé de « pommiers », du « couvreur », de « la pêche » et intégré dans « les beaux jours d'Illiers ». Ce qui est ajouté dans l'esthétique de 1896 par rapport à des années précédentes, c'est l'appel de la nature, appel formulé par les mouches, « ces innocentes musiciennes ». L'analyse du mécanisme de la réminiscence est également une nouveauté de 1896 :

Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous le souvenir et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus. Car le souvenir conserve le passé sans le mutiler, et ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire. Mais combien ces musiques naturelles qui ne contiennent pas comme les musiques d'art un sentiment indépendant du temps où elles furent entendues, n'ayant rien d'autre à exprimer, gardent plus vivement pour nous le charme même de l'heure, de la saison ou du pays où nous les avons entendues [*Nous soulignons.*] (*JS*, 294)<sup>1</sup>.

L'esthétique du « sentiment indépendant du temps » est pour la première fois mise en forme ici et elle restera toujours l'essentiel. Le paysage se base alors sur cette « réalité unie », identifiée entre deux époques.

---

<sup>1</sup> Le narrateur ajoute « cris d'adieu de l'hirondelle » à la liste des ressouvenirs du passé par la sensation sonore (*JS*, 295).

Le narrateur oppose la musique naturelle à la musique d'art. Mais cela n'empêche pas que « la musique d'art » restitue le passé en son entier avec la poésie de la saison : une sonate de Saint-Saëns sera également l'amorce du ressouvenir du passé à travers la mélodie musicale. Le texte est de 1897. Jean avait l'habitude d'écouter cette mélodie pendant qu'il était avec Françoise. Il se souviendra, dix ans plus tard (le narrateur l'annonce de façon proleptique) de la nature autour de lui quand il écoutait cette musique pour Françoise. Le souvenir amer de son sentiment amoureux pour Françoise, qui aurait dû l'accompagner, ne lui revient pas. Seul le charme de la nature qui l'environnait revit dans son cœur avec les images naturelles des sites où elle jouait cette phrase au Bois de Boulogne, à Versailles, à Saint-Germain<sup>1</sup> : « c'était l'air chaud et frais, plein d'ombre, de rayons et de songes, de l'été où il avait été si heureux, qu'il respirait, car, n'ayant plus jamais ressenti la douceur de ces jours anciens, elle avait gardé en lui l'âge qu'il avait alors et c'est de ce temps-là, intacte et fraîche, qu'elle lui arriva tout d'un coup » (*JS*, 818). La supériorité de l'enthousiasme pour la nature au sentiment de l'amour est assurée par la persistance du premier : « la nature, plus riche que Françoise, gardait encore des trésors profondément cachés de mystère et de vie » (*JS*, 819).

### **Souvenir de la mer à la montagne en 1896**

Dans le fragment intitulé « [À la montagne, souvenir de la mer] », le narrateur raconte le séjour de Jean à la montagne, un lieu qui doit être le Mont-Dore, Proust a visité cette station au Puy-de-Dôme en août 1896 avec sa mère<sup>2</sup> alors que dans le texte il n'y a qu'une description « des eaux situées dans une vallée qu'enferment de hautes montagnes » (*JS*, 386)<sup>3</sup>. Le jour de son arrivée, Jean s'assied sur un rocher et observe les pentes qui descen-

---

<sup>1</sup> Proust passe ses vacances au début de l'été 1895, à la mi-juillet, à Saint-Germain-en-Laye dans la famille de Reynaldo Hahn. Si dans le roman inachevé les souvenirs de Françoise jouant la phase de Saint-Saëns s'approchent de ce site, dans la vie de Proust, c'est son ami Reynaldo Hahn, musicien et disciple de Saint-Saëns, qui semble se lier à Saint-Germain. Dans le chapitre « Beg-Meil », Proust évoque, à travers le paysage de la campagne de Beg-Meil, le paysage vu de la terrasse de Saint-Germain : « C'était ainsi l'année dernière, du haut de la terrasse de Saint-Germain, à la fin des après-midi d'octobre, quand le soleil était voilé » (*JS*, 363-364).

<sup>2</sup> Voir *Corr.*, t. II, p. 107. Note de Philip Kolb pour une lettre de Proust à Reynaldo Hahn écrite de cette station et datée de [vers le 18 à 20 ? août 1896].

<sup>3</sup> Philip Kolb considère que ces « Eaux » est le Mont-Dore. Voir Philip Kolb, « Historique du premier roman de Proust », *Saggi e ricerche di letteratura francese*, n° 4, 1963, p. 237. Ce fragment est écrit

dent, pentes sur lesquelles il y a « des plants serrés de vignes » :

Il s'assied sur une roche. Devant lui descendaient à l'ombre – le soleil était caché – des plants serrés de vignes. Il les regardait quand les feuilles les plus hautes lui semblèrent un peu plus claires qu'elles lui avaient d'abord semblé et qu'elles étaient en effet en cette saison. Peu à peu elles semblèrent s'éclaircir encore, presque comme si elles allaient se dorer. Il comprit : c'était, tamisé par les nuages, un rien de soleil qui réapparaissait ; les vignes étaient encore à l'ombre mais une ombre où un peu de pâle soleil adouci les éclaircissait déjà (*JS*, 387).

Après cette description du rayon de soleil qui réapparaît sur les vignes, le narrateur raconte immédiatement le souvenir de Jean en Bretagne :

Aussitôt Jean se revit sur le chemin de La Forêt où si souvent un pâle soleil qui s'essayait à traverser la brume jaunissait les feuilles sans se montrer, comme si les feuilles fussent plus claires qu'elles n'étaient en réalité, ou plus tard dans cet automne où il allait en voiture à côté de l'aubergiste, où un peu de soleil à midi enflammait les feuilles colorées par l'automne. [...] Derrière, sans distinguer sa forme mais recevant sa lumière, il sentait le soleil, profitant de ce qu'il était derrière ce léger voile pour le fixer longtemps, un œil fermé, comme, par les après-midi blanches qui s'éclaircissent entièrement et s'illuminent seulement un peu avant le coucher du soleil, il avait fait en Bretagne, dans le chemin qui conduisait à La Forêt, ou couché au fond de sa barque, la figure tournée vers le ciel (*JS*, 387).

Jean se rappelle soudainement la sensation qu'il a éprouvée autrefois en Bretagne. La Forêt[-Fouesnant] est un nom de lieu au fond de la baie de Concarneau, près de Beg-Meil. C'est la « ressemblance » (*JS*, 388) du paysage qui agit, mais par le moyen de la seule sensation individuelle de Jean au moment où il « fixe » le soleil derrière les nuages, « un œil fermé ». Il se trouve que sans la sensibilité individuelle du héros, l'analogie serait impossible. L'effet de soleil ne dure pas longtemps, et peu après, le paysage lui-même diffère de celui de La Forêt. Mais Jean poursuit la rêverie sur ce pays lointain. Quand la lumière disparaît, il ressent plutôt le contraste du spectacle actuel de la montagne avec le paysage de la mer bretonne. Il recrée les images de la mer dans sa mémoire comme pour les encadrer à la façon d'un tableau :

« C'est le moment où quand je n'étais pas en mer j'allais voir les barques rentrer. Mais aujourd'hui, ce soir, dans quelques instants, elles vont rentrer. Oh ! que ne puis-je y être et les voir, l'une suivant l'autre, ayant sur leur petit bateau leur grande voile levée comme la grande aile du papillon sur [son] petit corps quand les deux

---

après août 1896. Il est aussi probable qu'il s'agit de Bad Kreuznach qu'il a visité en juillet 1895 (Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie, op. cit.*, p. 320, note).

ailes collées semblent n'en faire qu'une, et aussi brillantes dans la lumière du couchant. [...] » (*JS*, 388).

On voit ici exactement le paysage mnémonique reproduit dans l'esprit de Jean, car il s'agit de la parole intérieure de Jean. Les guillemets dans le texte servent de cadre. Le narrateur met ce passage en forme de discours rapporté comme pour encadrer le paysage perçu par le héros. Le paysage présent rappelle le paysage marin breton du passé, lequel fait imaginer ce qu'il doit être ce soir-là. Puis c'est le narrateur qui corrobore les images recrées par Jean :

[...] tandis qu'il se figurait les voiles passant une à une, il voyait les eaux éblouissantes s'éteindre peu à peu et en même temps prendre ces couleurs si ravissantes et si rares, prendre, garder, aviver, adoucir encore les reflets les plus magiques du ciel sur le glacieux enchanté de leur surface (*JS*, 388).

Si le héros exprime son enthousiasme devant le paysage dédoublé, le narrateur accompagne les mouvements de ce qu'ils s'offrent à son regard dans ce paysage mnémonique. Tout se passe comme si Proust ressentait l'impossibilité de décrire le paysage à la troisième personne.

### **La Fonction de la Nature sauvage en 1898**

Dans un texte écrit vers 1898, la nature sauvage change de fonction esthétique : lorsqu'elle est vue à travers le souvenir individuel, le héros n'éprouve plus le désir naïf de s'exposer librement. Il se livre à des spéculations métaphysiques sur le moi à travers la mémoire. À Réveillon, la tempête rappelle successivement la pointe de Penmarch, Saint-Malo, la Pointe du Raz, la Baie des Trépassés (*JS*, 533-534)<sup>1</sup>. Jean s'aperçoit que le vent lui parle de la mer : « [...] le vent qui lui parlait de la mer qui en ce moment devait être bien belle », se dit-il. Il est conscient de la « permanence » de sentiment du passé<sup>2</sup>. Le narrateur analyse ce

---

<sup>1</sup> À part Penmarch, nous ne trouvons pas la description de ces sites dans l'édition de « La Pléiade ». Mais il est bien possible que Proust ait éliminé bien des pages écrites sur la Bretagne. Dans une lettre adressée à la Princesse de Bibesco, il avoue qu'il a dû brûler « presque un volume sur la Bretagne ». Ceci parce qu'il a trouvé que dans les livres d'Anna de Noailles, des apostrophes aux villes : « Quimperlé !... / Pont-Aven ! / semblaient venir de *L'Ombre des jours* ou de *La Domination* » (*Corr.*, t. IX, p. 242. Lettre à la princesse Marthe Bibesco datée du jeudi 29 mars [1908]). Proust craint de passer pour un imitateur de la façon d'Anna de Noailles. On ne peut par conséquent pas tenir les passages concernant son séjour à Beg-Meil pour un chapitre complet.

<sup>2</sup> « Chaque nouvelle plainte du vent, c'était comme le sentiment de la permanence de ce spectacle,

phénomène psychique qui transcende le temps :

Plages que nous avons été étonnés de voir, tant elles étaient pour nous quelque chose d'imaginaire, qui depuis sont redevenues imaginaires, n'étant plus que dans le souvenir, mais d'un imaginaire plus troublant, celui qui s'attache à une chose où nous avons laissé de nous-mêmes et qui est située non plus dans l'abstrait mais en nous, dans un point qui jouit et qui tremble quand on touche, plages assises dans la fumée poudreuse des tempêtes ou simplement des récifs écumants et des brumes qui barrent la mer, assises au bord de l'infini comme des légendes, bientôt légendes troublantes et bien-aimées de nos mémoires (*JS*, 534).

« Nous » est employé pour généraliser la structure mnémonique du paysage en prenant « les plages » comme modèle. Les images des plages sous la tempête se rangent sous trois catégories : plages imaginaires ; plages réelles ; plages du souvenir. Mais de ces trois niveaux, n'est traité que le troisième : « le paysage du souvenir ». Le narrateur affirme que ce paysage est « troublant » parce qu'il s'attache à « une chose » qui fait résonner « un point » dans notre cœur. Rappelons que Gabriel Séailles dit à propos de la réminiscence que « l'image est un point vivant : ce qui a occupé l'esprit fait partie intégrante de l'esprit »<sup>1</sup>. Le souvenir de certaines sensations trouble et émeut ce « point » dans notre esprit. Ce qui revient à la théorie romantique de l'artiste qui recherche une harmonie avec le monde extérieur.

Proust écrit vers la même époque : « La nature sait où est ce que nous avons à exprimer et nous y conduit à coup sûr » (*JS*, 396). C'est la première étape de la perception du paysage. Nous lisons un peu plus tard : « La nature sait où sont ces vérités. Et elle le sait seule. Seule, en nous faisant sentir ce que nous avons senti une fois, elle nous mène droit à quelque point de ce monde fabuleux de nos souvenirs qui est devenu le monde de la vérité » (*JS*, 397). C'est la deuxième étape. Proust répète ici le mécanisme de l'association des paysages dans l'esprit. La nature indique au poète où se trouve la « vérité », et la même vérité retrouvée ailleurs assure son identité. Mais comment Proust a-t-il pu trouver son identité dans la nature, dans les choses inanimées ?

Or, au début du fragment « [Souvenir de la Manche au bord de la Baltique] », Jean arrive à Scheveningen sur la Mer du Nord en passant par La Haye et puis il va jusqu'au bord de la

---

qu'il n'était pas aboli encore » (*JS*, 534).

<sup>1</sup> Gabriel Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, *op. cit.*, p. 78. Cité par Anne Henry, *op. cit.*, p. 134.

Mer de la Baltique<sup>1</sup>. En regardant les vagues, il a l'impression, à sa surprise, qu'il les connaît déjà, alors que c'est la première fois qu'il est là :

[...] il les [*i. e.* les vagues] reconnaissait : c'était bien les mêmes qu'il avait vues tant de milliers de fois, sur la Manche, dans tant de plages qu'il connaissait. Leur forme, leur mouvement, leur enchaînement l'une à l'autre formaient cette physionomie qui fait que les choses nous affirmaient qu'elles sont les mêmes, que nous les connaissons. Aussi avait-il à cette tombée de la nuit cette triste impression, plus triste peut-être que de ne pas reconnaître des choses que nous connaissons : c'était un peu de reconnaître des choses que nous ne connaissons pas, mais surtout c'était de ne pas être reconnu des choses que nous connaissons, de les sentir devenues étrangères [*Nous soulignons.*] (*JS*, 393).

Devant les vagues, leur identification à travers l'association de leurs divers aspects en divers lieux déjà fréquentés est immédiate. Proust répète les verbes « connaître » et « reconnaître » pour exprimer cette immédiateté. Il s'agit de l'expérience de « reconnaître les choses que nous ne connaissons pas » dans ce pays inconnu. Découvrir la ressemblance des vagues nouvelles aux anciennes par « leur forme, leur mouvement, leur enchaînement », c'est une opération assez volontaire d'ordre visuel. Le narrateur dit que c'est triste parce qu'il « reconnaît » la nature de cette région avant qu'elle ne le « reconnaisse ». Il considère ce lieu où il se trouve comme une personne au caractère indifférent.

Deux pages plus loin, il fait parler ces vagues : « Nous ne vous connaissons pas » (*JS*, 395). C'est pourquoi Jean a l'impression triste « de ne pas être reconnu de choses que nous connaissons, de les sentir étrangères ». Par contre, de même que pour l'expérience de la réminiscence, « reconnaître des choses que nous connaissons » donne un sentiment de plénitude. Comme l'exemple suivant de « la falaise » le montre, certaines choses dans la nature deviennent comme des amis. Et voici une prosopopée qui présente l'idée d'une correspondance du héros avec la nature :

La falaise, si abrupte qu'elle ait pu nous paraître le jour de notre arrivée, nous est devenue familière comme l'hôte qui, ce même premier jour, nous a paru bien étranger et que nous quitterons comme un ami, dont la falaise avec ses grandes

---

<sup>1</sup> Kyuichiro Inoue présume pour la première fois que Proust effectue un voyage en Hollande, « fait vite », en 1898 en se référant à son article inachevé et posthume sur « [Rembrandt] ». C'est pendant cette période qu'il aurait vu la Mer du Nord à Scheveningen (Kyuichiro Inoue, « Proust et Chardin », *Études de langue et littérature françaises*, Tokyo, n° 1, mars 1962, p. 5, note). Mais nous ne pouvons pas donner la preuve que Proust est allé jusqu'au bord de la Mer de la Baltique. Il peut avoir décrit ce site vu en imagination.



écorchures blanches auxquelles nous nous sommes habitués comme à la cicatrice de la figure de l'hôte, et sa descente à pic à la vue de laquelle nous nous sommes habitués comme à son nez trop long, et son murmure éternel de mer poudreuse et blanchissante comme à l'essoufflement perpétuel de l'hôte (JS, 394).

La falaise, objet naturel inanimé, gagne sa personnalité grâce à l'imagination de Jean qui croit pouvoir communiquer avec la nature. La relation du héros proustien avec celle-ci est si subjective qu'il lui semble que la falaise l'attend chaque matin : « quand nous connaissons depuis longtemps les choses, ce sont elles qui semblent nous connaître » (JS, 394).

Proust aboutit à une autre remarque essentielle en ce qui concerne la structure du paysage. Le héros voyage jusqu'au bord de la Baltique où il se souvient de la mer du Nord. Et le narrateur d'observer : « Les lieux, qui ne se ressemblent pas entre eux et dont beaucoup que nous avons aimés sont des inconnus, gardent cette physionomie dont nous avons emporté l'unité qui en faisait une physionomie, un air de personne, et ne montrent plus que des traits épars et étrangers aux yeux qui les contemplent » (JS, 396). La physionomie des lieux, équivalente au paysage, se forme dans le regard unificateur d'un sujet. Le paysage est produit par le rassemblement de ces « traits épars et étrangers » dans une perspective mise en place par le contemplateur. La reconnaissance des lieux est donc l'expérience consistant à reconnaître que l'image devient permanente en tant que paysage.

### **Au bord du lac de Genève en 1899**

L'année 1899 marque un tournant dans la vie littéraire de Marcel Proust. On pourrait dire qu'il aboutit à une esthétique cette année-là. Pendant son séjour à Évian-les-Bains, il rédige des pages parmi les dernières pour son premier roman qu'il va bientôt abandonner. Après il n'ajoutera plus que quelques passages<sup>1</sup>. En effet, après son retour à Paris, dans une lettre à Mlle Marie Nordlinger, Proust épanche sa déception à l'égard de son incapacité à écrire le roman : « Je travaille depuis très longtemps à un ouvrage de très longue haleine, mais sans rien achever. Et il y a des moments où je me demande si je ne ressemble pas au mari de Dorothee Brook dans *Middlemarch* et si je n'amasse pas des ruines. Depuis une

---

<sup>1</sup> Tout de même, Proust compose le chapitre consacré à Mme de Noailles sous le nom de Mme Gaspard de Réveillon née Crispinelli (JS, 518-527). D'après Henri Bonnet, ce passage est daté de la fin de 1900. Henri Bonnet, « À quel moment fut composé *Jean Santeuil* », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 3, 1953, p. 78.

quinzaine de jours je m'occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales »<sup>1</sup>. Dorothee Brook est la femme de Casaubon qui a passé sa vie à accumuler aveuglément des documents en vue d'écrire une œuvre qu'il ne réalisera pas. Il semble que Proust ait eu la conscience que la rédaction de son propre roman ne lui apporterait rien.

Or, comme le souligne Jean-Yves Tadié, Proust a rédigé deux passages vers cette époque : le phénomène de la mémoire involontaire au bord de lac de Genève et la scène finale d'amour du héros pour Charlotte Clissette<sup>2</sup>. Le premier épisode qui porte sur la réminiscence d'un paysage maritime au bord du lac Léman, est l'occasion d'un développement sur l'inspiration créatrice. Nous entendons mettre en lumière à travers cet épisode le cheminement du jeune écrivain vers une esthétique de la réminiscence. Proust avait déjà clarifié le mécanisme de la correspondance de l'esprit avec la nature. Certes, la tentative du héros de retrouver son passé à travers un phénomène naturel dénote, dans tous les épisodes que nous avons cités, un point de vue fortement subjectif. Le paysage reflète, tel un miroir, l'intériorité du personnage. Qu'est-ce qui incite Proust à transformer cette idée en expression verbale en 1899 ?

Revenons à son séjour au bord du lac de Genève. Il part pour cette station thermale fin août 1899 pour rejoindre sa mère qui y est déjà en cure. Il descend au Splendide Hôtel<sup>3</sup> et reste au bord français du Léman jusque vers le 8 octobre. Sa villégiature en ce lieu lui permet de rendre de nombreuses visites à des amis aristocrates : les Brancovan à la villa Bassaraba à Amphion, les Maugny au château Maugny, « austère forteresse située à huit kilomètres de Thonon sur une route de montagne »<sup>4</sup>, les Chevilly à Thonon, les Bartholoni à Coudrée<sup>5</sup>. Proust fait une excursion au château de Coppet le 21 septembre<sup>1</sup> et le 1<sup>er</sup> octobre,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, II, p. 377.

<sup>2</sup> Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie, op. cit.*, p. 398.

<sup>3</sup> Maurice Duplay se rappelle, à propos de cet hôtel : « Le Splendide Hôtel [...] surplombait le Léman de ses spacieuses terrasses. Le lac, semé de blanches taches glissantes et volantes (voiles et mouettes) se nuancait différemment selon les heures ». Maurice Duplay, *Mon ami Marcel Proust : souvenirs intimes*, Paris, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust 5 (nouvelle série) », 1972, p. 56.

<sup>4</sup> Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie, op. cit.*, p. 406.

<sup>5</sup> Sur le séjour de Marcel Proust en Savoie, voir les articles suivants : André Germain, ch. « Marcel Proust et les rives du Léman » dans *Nouveaux pèlerinages savoyards*, Gardet et Garin, 1946, p. 119-132 ; Marie de Chevilly, « Marcel Proust en Savoie », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de*

fait-il le tour du Léman en bateau ?<sup>2</sup>

Nous allons maintenant analyser ce fragment nommé « [Le Souvenir de la mer devant le lac de Genève] »<sup>3</sup> qui compte cinq pages et quatre paragraphes. C'est seulement dans le premier paragraphe que le narrateur décrit l'événement d'une réminiscence inspirée par le souvenir des paysages du lac. Les trois paragraphes suivants sont la théorisation de ce phénomène psychologique. On peut diviser ce premier passage en deux parties dont chacune forme une sorte de tableau. Au début, le héros passe les vacances avec les Réveillon dont le château se trouve curieusement près de la mer. Il se promène à bord de divers véhicules sur la côte, en Bretagne ou en Normandie<sup>4</sup>. Il se trouve dans le paysage qui sera ressuscité plus tard :

[...] à tous moments au bout des champs on voyait la mer dans un si grand repos qu'elle ne prenait même pas la peine d'effacer le sillage des bateaux, de sorte que, immobiles çà et là, ils semblaient avoir laissé pendre derrière eux un long cordage, peut-être être au bout d'une sorte de chaîne, peut-être rester échoués dans une sorte d'ornière de la mer qui paraissait là plus basse, comme ensablée. Et rien n'était plus confondu, ici flottant une couleur, une autre là ; comme une huile nageant ici, et là-bas l'eau était comme sèche [*Nous soulignons.*] (JS, 397-398).

L'année suivante, le héros séjourne à Évian-les-Bains, chez Mme d'Aleriouvres, sur la rive du Léman. Il essaie en vain de préciser la beauté du paysage. Ce désespoir persiste jusqu'au jour où il doit partir pour une station près de Genève<sup>5</sup>. Il regarde tristement le paysage lacustre d'après-midi, persuadé qu'une journée sans intérêt est sur le point d'être per-

---

*Combray*, n° 23, 1973, p. 1587-1595 ; n° 24, 1974, p. 1817-1826 ; Olivier Blanc, « Un ami de cœur de Marcel Proust : Clément de Maugny (1873-1944) », *Bulletin Marcel Proust*, n° 45, 1995, p. 48-61.

<sup>1</sup> D'Évian à Genève, il va en train et y rejoint Constantin de Brancovan et Abel Hermant qui allaient à Coppet en automobile (*Corr.*, t. II, p. 339. Lettre à Mme Proust datée du [22 septembre 1899]). Sa visite sera à l'origine des images développées dans son article « Salon de la comtesse d'Haussonville » (*Le Figaro*, 4 janvier 1904).

<sup>2</sup> « Hier retour ravi de cette jolie promenade ». *Corr.*, t. II, p. 357 (lettre à Mme Proust datée du [2 octobre 1899]).

<sup>3</sup> Sur ce chapitre, voir l'article de Georges Cattai : « Marcel Proust et le Léman », *Journal de Genève* [quotidien fondé en 1826], dimanche 8-lundi 9 mars 1953, n° 56, p. 3. Le critique ose situer la scène « entre Amphion et Thonon ou bien entre Coppet et Pregny » (*id.*).

<sup>4</sup> En fait il n'y a pas d'allusion précise permettant de vérifier si c'est la mer en Bretagne ou la mer en Normandie.

<sup>5</sup> S'agit-il de la station d'Annemasse où il devait conduire Clément de Maugny ? (*Corr.*, t. II, p. 360. Lettre à Mme Proust datée du [2 octobre 1899]. Voir aussi *Corr.*, t. XIX, p. 509. Lettre à Clément de Maugny datée de [peu après le 4 octobre 1902]).

due. Tout d'un coup, Jean est frappé par une impression, dont voici le compte rendu, dans le deuxième tableau :

Le cheval trotte, l'air est assez vif, les villages traversés regardent par les habitants sur le seuil des portes, et la chapelle regarde sans voir de son mur ensoleillé. Mais tout cela ne fait, sans rien lui rappeler, que lui faire plaisir, quand au bout des champs, le lac de Genève tout le long apparaît, dans ce repos de quatre heures où les sillages s'étendent et se nouent comme de longs fils blancs sur la mer, tracé de la vie que garde la mer, beau comme le cerne des yeux et l'emmêlement des boucles. Curieux aussi, ce tableau de toute eau que le soleil descendu rend si sensible aux moindres dessins que des bateaux qui y semblent arrêtés font, comme suivis de quelque chose de plus immatériel que leur route, de leur itinéraire conservé par les eaux, comme si la vie humaine avait appris la géographie à la nature qui l'inscrit maintenant, s'est assez approprié ces souvenirs humains en notation de nuances et de lumières. En apercevant ainsi la mer (c'est presque la mer à cette heure-là) au bout de la route qu'il parcourt du trot rapide du cheval, Jean s'est aussitôt souvenu. Et voici qu'il la voit belle, qu'il en sent le charme, de cette mer d'autrefois, en la retrouvant là devant lui. Et soudain toute cette vie de là-bas qu'il croyait inutile et inutilisée lui apparaît charmante et belle, et son cœur se gonfle à la pensée de ces retours de Réveillon, quand le soleil baissait avec la mer devant soi [Nous soulignons.] (JS, 398-399).

Comme le note Isabelle Zuber, dans chacune de ces deux marines, il y a des éléments d'action communs auxquels le premier tableau au bord de la mer sert de mise en scène<sup>1</sup>. La reprise des mêmes éléments dans le cadre du lac de Genève suscite, selon elle, la confusion entre la mer et le lac. Dans ce deuxième tableau du lac, c'est par surprise pour Jean, que la vue du lac s'élargit tout à coup « au bout des champs », après qu'ont été traversés des villages. S'imposent l'immensité du lac, la vue panoramique : « le lac de Genève tout le long apparaît ». Là il retrouve les mêmes éléments que dans le paysage de la mer : « les sillages des bateaux » de la mer sont semblables aux « sillages » qui « s'étendent et se nouent comme de longs fils blancs sur la mer ». Le narrateur n'utilise plus le mot « lac », mais il dit « la mer » pour désigner la surface de l'eau.

Or, il est à noter que dans ce passage, il y a supériorité, d'après le narrateur, de la vie humaine sur la nature : « comme si la vie humaine avait appris la géographie à la nature qui l'inscrit ». Et c'est la nature qui « s'est [...] approprié ces souvenirs humains en notation de nuances et de lumières ». La nature est ainsi considérée comme reflétant la vie intérieure du

---

<sup>1</sup> Isabelle Zuber, *op. cit.*, p. 187-188.

héros ou du moins les « souvenirs humains ». La nature comme source de l'énergie humaine semble perdre de sa puissance dans cet écrit de 1899. C'est uniquement la vision individuelle de Jean qui opère le rapprochement entre les deux paysages. Le héros voit son paysage intérieur à travers les choses « immatérialisées ». L'occasion lui est aussi donnée de se reconnaître hors du courant du temps, l'expérience de la réminiscence étant essentiellement celle de l'identité<sup>1</sup>.

Après cette expérience vécue par le héros vient le commentaire du narrateur. Dans le deuxième paragraphe, il s'agit de « l'imagination, qui ne peut s'appliquer à la réalité présente, qui ne peut s'appliquer non plus à la réalité passée que nous rend la mémoire, et qui flotte seulement autour de la réalité passée qui se trouve prise dans une réalité présente » (JS, 399). L'origine du bonheur ne se trouve ni dans le présent ni dans le passé. Et le narrateur commence à raconter les expériences de Jean à la première personne :

Ce lac [...] c'est l'image d'une vie longtemps vécue et dont la beauté et le charme retentissent trop vivement dans mon cœur pour que j'aie besoin de chercher en quoi elle consiste [*Nous soulignons.*] (JS, 399).

L'image vue n'est pas réductible à l'objet, car elle s'organise dans l'intérieur d'un « cœur ». On doit prêter attention au fait qu'il s'agit ici du sens visuel. Mais « la beauté et le charme » des choses visibles, « retentissent » pour évoquer le passé. C'est par l'intermédiaire du paysage naturel que le souvenir ressurgit tandis que le héros a le sentiment que c'est le sens auditif qui lui rend l'image du passé.

Mais il nous faut noter aussi, dans ce passage concernant le Léman, que, selon le narrateur, c'est là un moment privilégié pour le poète. Le poète doit saisir la nature et la délivrer du hasard :

Ce sont là les belles heures de la vie du poète, celles où le hasard met sur son chemin une sensation qui enferme un passé et qui permette [*sic*] à son imagination de

---

<sup>1</sup> D'après Anne Henry, le phénomène de la réminiscence est considéré comme un moyen de saisir l'identité. Elle traite justement la scène du « Souvenir de la mer devant le lac de Genève ». Nous citons : « Grâce au travail latent du souvenir, les objets, c'est-à-dire leur représentation dans l'esprit du sujet, ont perdu leur matérialité, se sont dégagés de la particularisation qui empêchait de comprendre leur nature, d'y voir "un objet éternel" et le sujet lui-même se saisit dans sa pureté puisqu'il s'est dégagé du temps, de la fragmentation des instants et, ces deux termes purs étant donnés dans un même acte de l'esprit, le contact d'identité s'établit de soi-même. Depuis l'âge de vingt-cinq ans jusqu'à sa mort, Proust ne répétera pas autre chose pour la substance » (Anne Henry, *op. cit.*, p. 127-128).

faire connaissance avec le passé qu'elle n'avait pas connu, qui n'était pas tombé sur son regard et que l'intelligence, l'effort, le désir, rien ne pouvait lui faire connaître (JS, 399).

Pendant l'opération de la réminiscence, les sentiments de Jean changent rapidement : après le désespoir, le plaisir insipide, c'est le bonheur du passé ressuscité. Cette analyse du changement psychologique se base sur le hasard, et non sur l'intelligence du poète. Le narrateur assure que ce n'est pas l'action de se souvenir qui est décisive, mais « la transmutation du souvenir en une réalité directement sentie ». Le narrateur répète cette idée en affirmant sa croyance en « l'essence commune » aux deux sensations, en « l'identification » des deux sensations (JS, 400). Et cette synthèse s'effectue spontanément. Il s'agit donc pour le poète d'être à l'écoute, pour les saisir, des drames intérieurs que peut susciter sa fréquentation de la nature.

Le troisième paragraphe souligne l'importance de la « vie ». Il est question ici de ce qui naît de la fusion du souvenir du passé et du présent. Ce qui transcende le présent (déjà mort pour le héros) et le passé est appelé « la réalité ». C'est « l'imagination » qui libère la réalité du joug de temps. Il dit que parvenir à cela, c'est éprouver « le sentiment de la vie » (JS, 401).

Dans le quatrième chapitre, le narrateur présente l'avantage de ce genre d'expérience : seule la joie donnée par « l'imagination » pousse l'écrivain à prendre la plume<sup>1</sup>. En fait, dans ce paragraphe, ce narrateur utilise la première personne du singulier. Il présente le profil de celui de *À la recherche du temps perdu* lorsqu'il développe la théorie de la mémoire involontaire. Il n'entend pas rechercher délibérément la beauté « dans une montagne ou dans un ciel », car la beauté est ce qui se donne par hasard dans des choses humbles, « dans un bruit d'une roue de caoutchouc ou dans l'odeur d'une étoffe » (JS, 402). D'où la conclusion très optimiste de Proust qui apostrophe ses lecteurs : « vivons, connaissons toutes les heures, soyons tristes dans la chambre, ne nous désolons même pas trop d'avoir vécu dans des voi-

---

<sup>1</sup> Cette pensée de n'écrire que quand on est inspiré par quelques sensations du passé semble se contredire curieusement l'attitude de Ruskin, telle qu'elle est saisie par Proust : « Ruskin dit que nous devons tout décrire, qu'il ne faut pas écarter tel ou tel objet car tout est poétique » (JS, 556). Le narrateur de ce fragment « [Une chambre d'hôtel] » poursuit : « J'aime mieux conseil de Renan de ne " jamais écrire que de ce qu'on aime " » (JS, 556). Cette idée est déjà notée dans sa lettre à Suzette Lemaire datée du [25 ou 26 septembre 1894] : « Comme je n'ai jamais écrit une ligne pour écrire, mais pour exprimer quelque chose qui me tenait au cœur ou à l'imagination, [...] » (Corr., t. I, p. 338).

tures élégantes et dans des salons » (*JS*, 402).

Ainsi, Proust a établi, nous semble-t-il, une certaine esthétique de la nature en écrivant, en 1899, « [Le Souvenir de la mer devant le lac de Genève] ». Ce texte condense et développe toute son expérience de la nature. Comme le remarque Anne Henry, la réminiscence décrite dans ce passage est une expérience de l'identité à soi-même à travers la nature. Elle suppose une action réciproque entre le poète et la nature, laquelle lui indique où se trouve la « vérité » et où se trouve son identité.

## **Conclusion**

Au terme de notre première partie, nous constatons que Proust a découvert la beauté de la nature grâce aux nombreuses occasions qu'il a eues d'étudier des paysages. Le phénomène de la réminiscence résulte de son attentive observation des paysages des jardins, des champs, des bois et de la mer qu'il a rencontrés dans son enfance et son adolescence. On peut considérer « [Le souvenir de la mer devant le lac de Genève] », comme une démonstration théorique de tout ce qu'il a vu, senti et appris en s'appliquant à comprendre sa relation à la nature. Le doute envers les doctrines symbolistes a été également le point de départ de sa propre conception du paysage. Comme il l'affirme dans « Contre l'obscurité », il semble qu'il ait tenté de retrouver « les vérités universelles » à travers une série d'expériences individuelles de contact avec la nature. Ce qui est essentiel chez Proust, c'est que le paysage n'est pas seulement le reflet de l'esprit du poète comme chez les symbolistes, c'est aussi un regard posé sur les choses. À travers ce regard, le poète doit préciser, approfondir et représenter ce qu'il a senti au sein de sa rencontre des choses.

Marcel Proust a commencé à rédiger un roman lors de ses vacances en Bretagne en 1895. Il l'a abandonné en 1899 lors de son séjour au bord du lac de Genève. Regardant le lac, il est soudain ravi par un souvenir de la mer en Bretagne tandis qu'en Bretagne, il imaginait le lac de Genève. Le début et la fin de la rédaction de l'ébauche de roman correspondent aux lieux principaux de ce roman qui s'entremêlent dans la mémoire du héros. Ces lieux inspirent le romancier et orientent son écriture vers un croisement des images. Au bord du Léman, la façon dont Proust envisage l'écriture du roman n'est plus la même que lorsqu'il en a commencé la rédaction en Bretagne. Après la rédaction des passages sur Beg-Meil, Illiers, Réveillon, il a pu esquisser et approfondir son rapport à la nature : la beauté de celle-ci vit

dans la sensibilité de l'homme. Et il semble composer les morceaux de son roman à travers une communication spécifique avec les choses de la nature. Son œuvre, qui n'a pas de forme précise, il finit par la laisser à l'état de fragments. Mais en établissant la structure de cette œuvre tout en suivant son processus chronologique, a pu restituer la conception de la nature qui sous-tend le mécanisme de la mémoire involontaire.





## **SECONDE PARTIE**

### **Proust et Ruskin paysagiste**



## CHAPITRE IV

### Les Paysages proustiens et le gothique selon Ruskin

Comme nous l'avons déjà remarqué, pour comprendre son esthétique, une approche fructueuse consisterait à suivre Proust dans l'évolution de la fonction qu'il accorde à la description du paysage. Depuis les écrits de jeunesse jusqu'à la *Recherche du temps perdu*, l'esthétique proustienne du paysage se renouvelle chaque fois que Proust rencontre artistes, esthètes, poètes et écrivains. Elle change d'aspect également au gré de ses diverses expériences du voyage. Dans cette deuxième partie, nous nous limitons à la période 1900-1907 et c'est à travers les écrits de Proust autour de John Ruskin que nous examinerons sa conscience esthétique du paysage.

Les « croyances romantiques »<sup>1</sup> qui conduisent le héros de *Jean Santeuil* à la Nature vont être rejetées, dans *À la recherche du temps perdu*, au titre de naïvetés de jeunesse. Il existe huit ans d'écart entre les deux romans. Pendant cette période, la création de Proust est relativement pauvre. Il accède à plusieurs ouvrages de John Ruskin et finit par visiter sur les conseils de ce dernier les cathédrales gothiques, les monuments historiques et certains sites pittoresques décrits par Ruskin. Proust a ainsi eu l'occasion de méditer sur la relation de l'architecture avec le « pays ». Nous avons déjà noté que dans son *Court traité du paysage*, Alain Roger explique la signification du terme « paysage » par rapport au mot « pays »<sup>2</sup>. Selon Roger, le terme « pays » signifie « le degré zéro du paysage ». La question qui se pose alors est celle de savoir à quel moment une image du « pays » devient pour Proust un véritable « paysage ».

Pour répondre à cette question, nous examinerons premièrement la rencontre de Proust avec Ruskin à partir des lettres de Proust à sa mère autour d'un ouvrage de Robert de La Sizeranne sur Ruskin (§ 1). Dans un second moment, nous prendrons en considération la relation de l'architecture gothique et du paysage chez Ruskin (§ 2). Ce sera alors l'occasion de mettre en lumière les divergences des points de vue historique et géographique sur le

---

<sup>1</sup> Anne Henry, *Proust romancier : le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983, p. 31.

<sup>2</sup> Alain Roger, *Court traité du paysage*, *op. cit.*, p. 8 et 17-18. Alain Corbin définit le paysage comme le regard d'apprécier l'espace.

paysage entre Ruskin et Proust, en prenant comme exemple la boiserie des « Stalles » du chœur et la « Vierge Dorée » de Notre-Dame d'Amiens (§ 3). Enfin, nous analyserons la gravure que Ruskin a insérée dans *La Bible d'Amiens* en suivant les commentaires de Proust, pour but d'analyser la genèse et la fonction propre du paysage chez ces deux écrivains (§ 4).

## § 1. La Rencontre de Proust avec Ruskin

Depuis qu'il a abandonné presque définitivement la rédaction de *Jean Santeuil*, vers novembre 1899<sup>1</sup>, Proust se met à l'étude et à la traduction des écrits de Ruskin. Les « années ruskiniennes » vont durer plusieurs années. Il finira par traduire deux œuvres de l'écrivain : *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les Lys* (1906)<sup>2</sup>. Proust publie en outre une série d'articles sur Ruskin dans les journaux et les revues dès la mort de l'esthète anglais survenue le 20 janvier 1900<sup>3</sup>.

Comment s'est faite la rencontre de Proust avec Ruskin ? Les critiques observent que Proust, lors de l'année académique 1890-1891, suivait à l'École libre des sciences politiques les cours de Paul Desjardins, qui a été l'introducteur des ouvrages de Ruskin en France. Les articles de Robert de La Sizeranne publiés dans *La Revue des deux mondes* ont certainement dû jouer aussi un rôle important dans cette rencontre<sup>4</sup>. Proust séjourne à Évian-les-Bains, en Haute-Savoie de la fin août au début d'octobre 1899. De cette station au bord du lac, il écrit par deux fois à sa mère pour lui demander instamment d'envoyer *Ruskin et la religion de*

---

<sup>1</sup> Dans une lettre de Proust à Marie Nordlinger, datée du 5 novembre 1899, nous lisons : « Depuis une quinzaine de jours je m'occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales. » (*Corr.*, t. II, p. 376).

<sup>2</sup> Voici les œuvres de Ruskin traduites par Proust : *John Ruskin. La Bible d'Amiens*, Paris, Mercure de France, 1904 ; *John Ruskin. Sésame et les lys : des trésors des rois, des jardins des reines*, Paris, Mercure de France, 1906.

<sup>3</sup> Voici les articles sur Ruskin que Proust a publiés en 1900 : « Nécrologie : John Ruskin », *Chronique des arts et de la curiosité*, vol. 5, n° 4, 27 janvier 1900, p. 35-36 ; « Notes et souvenir : Pèlerinages ruskiens en France », *Le Figaro*, 13 février 1900, p. 5 ; « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », *Mercure de France*, n° 124, série moderne, avril 1900, p. 56-88 (MF) ; « John Ruskin (premier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 514, 1<sup>er</sup> avril 1900, p. 310-318 (GBA1) ; « John Ruskin (deuxième et dernier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 518, 1<sup>er</sup> août 1900, p. 135-146 (GBA2).

<sup>4</sup> Pour ce qui concerne les relations de Proust avec Ruskin, nous nous référons notamment aux ouvrages suivants parmi les innombrables études sur ce sujet : Jean Autret, *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*, Giard, Droz, 1955 ; George D. Painter, *Marcel Proust*, traduit de l'anglais par G. Cattau et R.-P. Vial, Paris, Mercure de France, 1966, 2 vol., t. I, ch. XIV, « Le Salut par Ruskin », p. 323-359 ; Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Sept Couleurs, 1971, 2 vol., t. I, ch. IV. « Les Années de Ruskin », p. 127-163 ; Jo Yoshida, *Proust contre Ruskin : la genèse des deux voyages dans "La Recherche" d'après des brouillons inédits*, 2 vol., thèse 3<sup>e</sup> cycle, Université Sorbonne – Paris IV, 1978 ; Anne Henry, *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*, Klincksieck, 1981, ch. IV, « Contre Ruskin » ; Edward Bizub, *La Venise intérieure : Proust et la poétique de la traduction*, La Baconnière, 1991 ; Eri Wada, *Proust et la traduction : l'évolution stylistique et esthétique de Marcel Proust à travers la traduction des ouvrages de Ruskin*, thèse de doctorat, Université Sorbonne – Paris IV, 1978, 1996.

*la Beauté*, de Robert de la Sizeranne<sup>1</sup>. Dans la deuxième lettre, il explique la raison pour laquelle il a besoin de ce livre : c'est « pour voir les montagnes avec les yeux de ce grand homme ». Cela veut dire que Proust a le désir de voir le paysage montagneux avec en tête les passages de John Ruskin qu'il a pu lire soit dans la traduction publiée par le *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, soit à travers les articles et les ouvrages de Robert de La Sizeranne. Le *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, revue dirigée par Paul Desjardins, traduit et publie plusieurs réflexions de Ruskin sur le paysage des Alpes que l'on trouve dans *Modern Painters*. Le numéro du 15 février 1899 est intitulé « La Gloire des Montagnes ». Dans les numéros suivants, la revue continue de publier les passages tirés de *Modern Painters* sous le titre « De l'influence des montagnes ». Il s'agit d'une série de trois articles : « I. Influence des montagnes sur le tempérament religieux » ; « II. Sur le sentiment artistique » ; « III. Sur le pouvoir littéraire ». Comment l'artiste peut s'inspirer de la nature ? C'est une question qui doit certainement occuper Proust alors qu'il est tout près des montagnes, lesquelles sont censées être précisément la source de la création artistique. C'est ce que Ruskin soutient au lecteur contemporain :

[Les montagnes] semblent avoir été bâties pour la race humaine, pour en être à la fois les écoles et les cathédrales ; pleines de trésors de manuscrits enluminés pour le savant, aimable en leurs simples leçons pour le travailleur, calmes en leurs pâles cloîtres pour le penseur, glorieuses en sainteté pour celui qui adore. Et de ces grandes cathédrales de la terre aux portes de rochers, aux parvis de nuages, aux chœurs d'eau courante et de pierre, aux autels de neige, aux voûtes de pourpre traversées d'étoiles innombrables, c'est d'elles, nous l'avons entendu, et il n'y a pas longtemps, qu'il fut dit ceci : L'un des meilleurs de notre pauvre race humaine pour laquelle elles ont été bêtes, se demandant à lui-même pour quelle fin leur Créateur les avait faites, et pensant avoir compris parfaitement leur leçon divine, écrivit : « Elles sont habitées par les Bêtes »<sup>2</sup>.

Ruskin qualifie le paysage des Alpes de « cathédrales ». Les montagnes sont, comme les cathédrales, le lieu d'un culte. Proust a certainement dû lire ce passage : il était en effet abonné à la revue depuis 1893. Que dit de son côté Robert de La Sizeranne des paysages montagneux dans *Ruskin et la religion de la beauté* ? Regardons d'abord l'extrait du sixième

---

<sup>1</sup> Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hachette, 1897. *Corr.*, t. II, p. 348 ; t. II, p. 357. Proust est à Évian-les-Bains de la fin d'août aux environs du 8 octobre 1899. La première lettre est datée par Philip Kolb du 25 ou 26 septembre, et la deuxième du 2 octobre.

<sup>2</sup> « La Gloire des montagnes (John Ruskin, *Les Peintres modernes*) », *Bulletin de l'union pour l'action morale*, 6<sup>e</sup> année, n° 18, 15 juillet 1898, p. 382 (Traduction anonyme).

chapitre du premier volume de *Praeterita* et le commentaire de La Sizeranne sur cet ouvrage autobiographique de Ruskin. Dans ce passage, Ruskin raconte l'émotion qu'il a ressentie sur la terrasse près de Schaffhouse, ville du nord de la Suisse, lorsqu'il apprend que ce qu'il considérait jusqu'alors comme des nuages était en réalité la chaîne des Alpes :

Pas un instant il ne vint à la pensée d'aucun de nous que ce fussent des nuages. Ces contours étaient clairs comme du cristal, affilés sur le pur horizon du ciel et déjà colorés de rose par le soleil couchant. Cela dépassait infiniment tout ce que nous avions pensé et rêvé<sup>1</sup>.

Robert de La Sizeranne ajoute ici que, pour Ruskin, ce paysage de montagne fut « la révélation de la beauté de la terre » et « l'accès au premier chapitre de son enseignement »<sup>2</sup>.

Dans la deuxième partie de *Ruskin et la religion de la beauté*, partie où il est traité plus particulièrement de la pensée de Ruskin sur l'art, La Sizeranne affirme que l'artiste est un être qui se situe entre les hommes et la nature, et qui déchiffre la nature pour nous<sup>3</sup>. Et afin d'expliquer le type de regard que l'artiste porte sur le paysage de montagne, il cite un passage de *Peintres modernes* :

Qui, parmi toute la foule babillarde, pourrait dire une seule des formes et des précipices de la chaîne des grandes montagnes blanches qui environnaient l'horizon hier à midi ? L'un dit que le ciel a été pluvieux, l'autre dit qu'il a été venteux, [...] mais qui a vu l'étroit rayon qui sortit du sud et qui frappa les sommets de ces montagnes jusqu'à ce qu'ils aient fondu et soient tombés en une poussière de pluie bleue ?<sup>4</sup>.

Ce passage exprime nettement qu'une vue peut apparaître, selon les individus, comme simple phénomène physique, ou au contraire comme un authentique paysage. Proust remarque que l'artiste n'est pour Ruskin qu'un scribe sous la dictée de la nature :

[...] le poète étant pour Ruskin, comme pour Carlyle, une sorte de scribe écrivant sous la dictée de la nature une partie plus ou moins importante de son secret, le premier devoir de l'artiste est de ne rien ajouter de son propre crû à ce message di-

---

<sup>1</sup> Robert de la Sizeranne, *op. cit.*, p. 23 ; John Ruskin, *Praeterita : Outlines of Scenes and Thoughts perhaps Worthy of Memory in My Past Life*, George Allen, 1886-1889, 3 vols., t. I, ch. V, § 134.

<sup>2</sup> Robert de la Sizeranne, *op. cit.*, p. 23

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 213 ; John Ruskin, *Modern Painters*, Smith Elder and Cie, 1843-1860, 5 vols., Vol. I (1843), Part II, Section III, ch. I, § 1.



vin<sup>1</sup>.

Ce passage, ainsi que l'a montré Jean Autret, est pris de l'œuvre de Joseph Milsand où ce dernier cite le mot de John Ruskin dans *Modern Painters* : « il [*i. e.* le peintre] n'a été qu'un scribe »<sup>2</sup>. Par son refus de l'idéalisme<sup>3</sup>, Ruskin affirme que toutes les choses doivent être peintes comme elles se montrent dans la nature. Proust cite alors le nom de Carlyle pour établir que ce philosophe, qui est également l'introducteur de la philosophie romantique allemande, s'inscrit dans la même lignée que Ruskin pour ce qui a trait à la conception de la nature.

*The Queen of the Air* [*La Reine de l'air*] (1869), un des ouvrages que La Sizeranne cite à maintes reprises, comprend également des passages sur les montagnes des Alpes<sup>4</sup>. Proust semble s'être intéressé à ce livre parce que La Sizeranne lui-même en tirait plusieurs passages<sup>5</sup>. L'auteur a recours à cet ouvrage pour montrer comment Ruskin entreprend de peindre l'air. Ruskin n'est pas, selon La Sizeranne, « un littérateur qui peint : c'est un peintre qui écrit »<sup>6</sup>. Pour Ruskin, l'air est un élément important du paysage : « Il [*i. e.* l'air] en retire une partie dans le creux de sa main, teint avec cela les collines d'un bleu sombre et leurs glaciers d'un rose mourant, incruste de saphir, avec cela, le dôme dans lequel il a un nuage à placer ; [...] »<sup>7</sup>.

Quand Ruskin décrit les morceaux de « rochers brisés par leur chute », c'est comme si on était devant un tableau : « Voici des terres pures qui sont blanches quand elles sont en poudre et qui forment les éléments constitutifs de l'argile et du sable. Mais dès qu'une vie

---

<sup>1</sup> *GBA1*, 315 ; *BA*, 56.

<sup>2</sup> John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, edited by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, George Allen, « Library Edition », 1903-1912, 39 vol., t. V, p. 189 (*Modern Painters*, vol. 3) ; Joseph Antoine Milsand, « De l'influence littéraire dans les beaux-arts : M. John Ruskin et ses idées sur la peinture », *La Revue des deux mondes*, 31<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> période, t. 34, n° 4, 15 août 1861, p. 895 ; *L'Esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*, Germer Baillière, 1864, p. 92, 93, 171-172.

<sup>3</sup> Sur le refus de l'idéalisme chez Ruskin et Proust, voir l'article de Michel Brix, « Proust et Ruskin : de *La Bible d'Amiens* à la Recherche », *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 3, 2005, p. 81-100.

<sup>4</sup> John Ruskin, *The Queen of the Air : Being A Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*, George Allen, 1859.

<sup>5</sup> Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p. 71, 104, 105-106, 130-131, 135-137, 205-207, 295-296, 317-318.

<sup>6</sup> La Sizeranne, *op. cit.*, p. 129.

<sup>7</sup> La Sizeranne, *op. cit.*, p. 139. *The Queen of the Air*, II, § 98.

plus intense est en elles, c'est-à-dire dès qu'elles se cristallisent, voyez comme elles changent de couleur ! Elles deviennent émeraude, le rubis, le saphir, l'améthyste et l'opale. [...] »<sup>1</sup>. Il est bien probable que Proust, lorsqu'il considère la montagne rocheuse des Alpes, la voie à travers ce passage.

À la fin de novembre 1899, Proust demande à son ami Pierre Lavallée de chercher *The Queen of the Air* dans la bibliothèque de la société des Gazettes des Beaux-Arts<sup>2</sup>. Deux mois plus tard, dans une lettre à Marie Nordlinger, nous pouvons savoir que Proust a obtenu cet ouvrage, non de Lavallée, mais de Marie Nordlinger. Cette dernière lui avait envoyé un exemplaire de *The Queen of the Air*, « le petit livre de Ruskin couverts de vos notes gracieuses qui mettaient à chaque page comme des fleurs séchées, [...] »<sup>3</sup>. Cet ouvrage est le premier livre de Ruskin que Proust a entrepris à lire en entier dans l'original anglais<sup>4</sup>. Dans les notes pour *La Bible d'Amiens* et *Sésame et les lys*, que Proust traduira plus tard, il citera plusieurs passages de cette *Reine de l'air*<sup>5</sup>.

Dans la préface à *The Queen of the Air*, Ruskin affirme que la mythologie grecque est née du regard des êtres humains à l'égard de la nature. Le titre lui-même, la « Reine de l'air », désigne Athéna, la déesse qui domine les différents phénomènes prenant place dans l'air. Ruskin soutient que les conceptions grecques des éléments éthérés peuvent être prouvées par la physique moderne : le bleu du ciel a été censé être causé par la vapeur depuis l'époque moderne mais la science récente a découvert que la couleur n'est causée que par le réflex de la lumière. C'est ce que signifie, déclare Ruskin avec triomphe, le bleu clair des yeux d'Athéna et le bleu foncé du « aegis ». *La Reine de l'air* s'affirme ainsi comme une tentative émouvante de lier la mythologie grecque aux phénomènes naturels. La mythologie nous aide, dit Ruskin, à regarder le ciel – c'est-à-dire aussi le climat et le temps<sup>6</sup> – plus atten-

---

<sup>1</sup> La Sizeranne, *op. cit.*, p. 176 ; *The Queen of the Air*, II, § 60.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. II, p. 375 (lettre à Pierre Lavallée datée de [jeudi soir 30 novembre 1899]).

<sup>3</sup> *Corr.*, t. II, p. 385 (lettre à Marie Nordlinger datée de [peu après le 21 janvier 1900]). Proust écrit également comme ceci à la même personne : « Vous ai-je jamais remerciée pour *Queen of Air*. » *Ibid.*, t. II, p. 395 (lettre datée de [le 25 ou 26 avril ? 1900]).

<sup>4</sup> Cynthia J. Gamble, *Proust as Interpreter of Ruskin : Seven Lamps of Translation*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 2002, p. 164.

<sup>5</sup> *BA*, 241, 243, 285, 301, *SL*, 77-78, 100, 105.

<sup>6</sup> Voir en particulier le passage suivant : « the bright blue eyes of Athena, and the deep blue of her aegis, prove to accurate mythic expressions of natural phenomena, which it is an uttermost triumph

tivement et profondément que nous ne le faisons de coutume.

Robert de la Sizeranne a traduit et présenté la dernière moitié de cette « Préface » de *The Queen of the Air*. L'auteur anglais y déplore le changement du paysage au bord du lac de Genève à cause de la modernisation de la vie<sup>1</sup>. Au final, l'ouvrage entend démontrer que le regard porté sur la nature a fait naître, chez les anciens, l'art, et chez les modernes, la science. Il n'est pas inconsidéré de supposer que Proust a pensé à précisément à ce passage de la préface – dont on nous dit qu'elle fut écrite à « Vevey » –, lorsqu'il était lui-même au bord du lac de Genève et qu'il désirait relire à Évian le livre de Robert de La Sizeranne.

---

of recent science to have revealed ». John Ruskin, *op. cit.*, « Preface ». Pourtant, Robert de La Sizeranne n'a pas traduit ce passage. Voir aussi le passage dans § 7 : « If the myth is about the sky, it must have been made by someone who had looked at the sky ».

<sup>1</sup> Robert de la Sizeranne, *op. cit.*, p. 135-137.

## § 2. *Les Sept Lampes de l'Architecture*

Dans ses écrits critiques sur Ruskin publiés dans journaux et revues, Proust développe ses propres idées sur le paysage à partir d'arguments portant sur l'architecture gothique. Ce qu'il s'agit donc maintenant de mettre au jour, c'est le type de regard que Proust jetait sur cette architecture et son environnement, mais aussi quand et comment la vision qu'il en avait s'est muée en celle d'un paysage.

Pour comprendre comment Proust a pu faire se rejoindre ses deux intérêts, celui qu'il portait à l'architecture gothique et celui pour le paysage, il nous faut examiner le rôle décisif qu'ont joué *Les Sept Lampes de l'Architecture* de Ruskin dans son évolution intellectuelle<sup>1</sup>. Marie Nordlinger, une amie que Proust a rencontrée à la fin de 1896, témoigne qu'ils avaient ensemble « d'innombrables discussions sur le vers libre, la métaphore, le symbolisme (Marcel se révoltait contre l'obscurité, la virtuosité vaine) ou l'architecture », et qu'« il avait déjà le culte de la cathédrale »<sup>2</sup>. Elle voit ce culte bien établi chez le jeune Proust : « l'affection de Proust pour l'architecture du moyen âge avait une origine profonde et personnelle »<sup>3</sup>, dit-elle. C'est également elle qui lui a parlé de « Separate Travellers' Edition, to serve as a Guide to the Cathedral », un chapitre extrait de *The Bible of Amiens*. On sait que vers décembre 1899, Proust travaille à la traduction de ce chapitre IV intitulé « Interpretations » avec l'aide de sa mère. Selon Cynthia J. Gamble, Proust suit un cours d'anglais, vers 1896, auprès d'une américaine, en vue de lire dans le texte original les écrits de Ruskin, notamment *Les Sept Lampes de l'Architecture*<sup>4</sup>. Enfin, en février 1900, Proust peut écrire à Marie Nordlinger qu'il connaît cette œuvre par cœur<sup>5</sup>.

Robert de La Sizeranne traduit un passage des *Sept Lampes de l'architecture* où Ruskin décrit

---

<sup>1</sup> John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, Londres, Smith and C<sup>o</sup>, 1849.

<sup>2</sup> *Lettres à une amie : recueil de quarante-et-une lettres inédites adressées à Marie Nordlinger 1899-1908*, 1942, préface intitulé « Au lecteur », p. vi.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. vii-viii.

<sup>4</sup> Cynthia J. Gamble, *op. cit.*, p. 51.

<sup>5</sup> *Corr.*, t. II, p. 387. Lettre datée du 7 ou 8 février 1900. Proust y énumère les ouvrages de John Ruskin qu'il « connaît par cœur », et *Les Sept Lampes de l'Architecture* se situent en tête de cette liste. Les autres titres sont *la Bible d'Amiens*, *Val d'Arno*, *Lectures [Conférences] d'Architecture et de Peinture et Praeterita*.

le « coucher du soleil parmi les masses brisées de forêts de pins qui bordent le cours de l'Ain, au-dessus du village de Champagnole dans le Jura »<sup>1</sup>. La Sizeranne donne une trentaine de lignes traduites en français.

Or, il se trouve que ces mêmes lignes ont retenu l'attention des contemporains : retraduites une première fois par O. G. Destrée, elles le furent à nouveau en 1900 par G. Elwall. Proust, nous le savons, a eu connaissance de ces trois traductions. Voyons ce qui les distingue. Proust pourrait avoir lu une première fois ce passage dans la *Revue des deux mondes* le 1<sup>er</sup> juin 1896<sup>2</sup>. La Sizeranne montre l'extase de Ruskin devant le paysage. Il ne s'agit pas d'un paysage des Alpes, mais du Jura. Ruskin prête attention à la comparaison de ces deux paysages différents. Cela le conduit à faire de ce paysage du Jura un véritable jardin de paradis. Après avoir détaillé les fleurs et les herbes du printemps, il s'approche du ravin pour en admirer les eaux. La Sizeranne souligne l'extrême sensibilité de Ruskin au paysage. Toutefois, le critique français borne sa citation au paysage jurassien, et le lecteur pourrait difficilement deviner à ce seul indice qu'il s'agit d'un livre sur l'architecture gothique. Il note en outre que Ruskin décrit un paysage qui « n'est pas un paysage quelconque, c'est celui qu'il a vu à tel endroit, en telle saison, à telle heure, par tel effet, comme M. Claude Monet peignant ses *Meules* [...] »<sup>3</sup>. C'est donc plutôt sur le côté impressionniste de Ruskin que La Sizeranne insiste ici. C'est pourquoi, sans doute, il limite sa citation à ce genre de paysage. En définitive, tout porte à croire que La Sizeranne essaie de faire oublier au lecteur que c'est un livre sur l'architecture gothique.

Dès son retour d'Évian à Paris en octobre 1899, Proust demande à sa mère par une lettre de traduire une partie des *Sept Lampes de l'Architecture*. Il s'agit sans doute du passage concernant le tympan de l'église Saint-Maclou ou la statuette du portail de Librairies de la cathédrale de Rouen<sup>4</sup>.

Cependant, à l'automne 1899, Proust se met en quête, avec l'aide de son ami le comte

---

<sup>1</sup> La Sizeranne, *op. cit.*, p. 128.

<sup>2</sup> Voir Robert de La Sizeranne, « La Religion de la beauté : étude sur John Ruskin II. Ses paroles », *Revue des deux mondes*, 4<sup>e</sup> période, t. 135, 1<sup>er</sup> juin 1896, p. 676.

<sup>3</sup> La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, p. 128.

<sup>4</sup> *Corr.*, t. II, p. 365 (lettre à sa mère datée de [vers octobre 1899]). Il y écrit : « Tu serais bien gentille demain matin de me traduire sur ses feuilles du format que tu trouveras (plutôt grand) sans écrire au dos, sans laisser aucun blanc, en serrant ce que je t'ai montré des *Sept Lampes* ».

François d'Oncieu, des versions françaises des œuvres de Ruskin. Dans une lettre à son ami Pierre de Chevilly, il rapporte : « [...] j'ai enfin trouvé, lu et aimé *Les Sept Lampes de l'Architecture*, de Ruskin dans la *Revue générale* [...] »<sup>1</sup>. Olivier Georges Destrée, en effet, y a traduit et présenté la majeure partie de « La Lampe de Mémoire », un chapitre des *Sept Lampes*, qui inclut le passage sur le paysage jurassien déjà traduit par La Sizeranne. Les lignes suivantes ne figuraient pourtant pas dans les extraits donnés par La Sizeranne en 1897 :

[...] l'auteur se rappelle bien le trouble soudain et le froid jeté sur cette même beauté quand il s'efforça, afin de découvrir plus intimement les sources de son charme [*i. e.* du paysage], de s'imaginer, pour un moment, un paysage dans une forêt aborigène du nouveau monde. Les fleurs perdirent en un instant leurs lumières, la rivière sa musique : les collines devinrent oppressives et désolées ; [...]. Ces fleurs toujours jaillissantes, ces cours d'eau coulant toujours, avaient été teintées des profondes couleurs de la patience, de la valeur et de la vertu humaines ; et les crêtes des collines sombres, qui s'élevaient contre le coucher, recevaient une admiration plus profonde, parce que leurs ombres lointaines tombaient à l'est sur le mur de fer de Joux et le donjon quadrangulaire de Gra[nd]son<sup>2</sup>.

Ruskin explore ici la raison pour laquelle il aime tant le paysage jurassien. Ce n'est pas par la grâce d'une nature intacte et sauvage qu'il se sent heureux. Si la nature lui fait ressentir une telle émotion et manifeste une telle beauté, c'est parce que persiste au fond du paysage la mémoire des êtres humains. La beauté de la nature provient de sa condition *in situ*. « Le mur de fer de Joux » et « le donjon quadrangulaire de Gra[nd]son » sont en ce sens des éléments indispensables pour que ce paysage prenne place dans une vision esthétique. Cynthia Gamble affirme que c'est ce passage qui a suscité le premier pas de Proust en direction des œuvres de John Ruskin, l'a engagé à des recherches plus approfondies et, finalement, l'a conduit à les traduire<sup>3</sup>. L'article de la *Revue générale* aurait impressionné Proust parce que Destrée, après avoir associé au paysage naturel les traces d'une présence humaine, traduit un passage consacré à la fonction profonde de l'architecture. Dans le paragraphe suivant,

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. II, p. 367 (lettre à Pierre de Chevilly datée du [13 octobre 1899]). Il s'agit de l'article suivant : Olivier Georges Destrée, « Un chapitre de Ruskin : *Les Sept Lampes de l'architecture* (traduit de l'anglais) », *Revue générale*, Bruxelles, 31<sup>e</sup> année, t. 62, octobre 1895, p. 481-499.

<sup>2</sup> O. G. Destrée, article cité, p. 485. Ajoutons que ce passage sera repris sous le titre « Le Printemps dans le Jura » dans : John Ruskin, *Pages choisies*, traduction et introduction par Robert de La Sizeranne, Hachette, 1911, p. 9-10.

<sup>3</sup> Cynthia J. Gamble, « Adrien Proust et John Ruskin : la mort inspiratrice du travail proustien », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 54, 2004, p. 37.

en effet, on lit ceci : « Nous pouvons vivre sans elle [*i. e.* l'architecture], et adorer Dieu sans elle, mais nous ne pouvons pas nous souvenir sans elle. [...] il n'y a que deux conquérants puissants de l'oubli des hommes, la Poésie et l'Architecture [...] »<sup>1</sup>. L'architecture est donc, à l'égal de la poésie, un facteur qui protège les être humains contre l'oubli. Chez Ruskin, l'esthétique du paysage dépend de l'architecture, c'est-à-dire de la mémoire des êtres humains inscrite sur la terre. La raison pour laquelle l'article de Destrée aurait retenu l'attention de Proust tiendrait ainsi à ce que le Belge a traduit de plus longs extraits du texte de Ruskin, incluant le développement philosophique sur l'architecture gothique. Le passage que La Sizeranne n'a pas traduit est précisément celui qui contient les mentions à la relation entre le paysage et l'architecture. Or, la poésie et l'architecture sont les deux éléments qui préoccupent Ruskin quand il contemple un paysage. En l'architecture réside la mémoire collective des êtres humains lorsque celle-ci se fait visible.

L'intérêt que Proust accorde au paysage est ainsi inséparable de sa sensibilité à la poésie dont est porteuse l'architecture. Proust demande à Marie Nordlinger dans une lettre : « [...] Cette *Poésie de l'Architecture* de Ruskin dont vous me parlez, contient-elle quelque chose sur les cathédrales ? Sur lesquelles ? Et les ouvrages dont vous me parlez parlent-ils même incidemment de certaines cathédrales ? Savez-vous ce que c'est qu'un mémoire de Ruskin sur l'architecture flamboyante au bord de la Somme ? —. »<sup>2</sup>. En réalité, la *Poésie de l'Architecture* ne semble pas avoir servi ses enquêtes : cet ouvrage ne porte pas sur la cathédrale, mais se présente comme une série d'études sur le style des « cottages » et « villas » en différents pays européens<sup>3</sup>.

Ruskin veut que l'architecture soit un élément indispensable du pays, c'est-à-dire que l'architecture doit être considérée comme une partie du paysage. Autrement dit, c'est l'architecture qui représente le paysage. La remarque de Jacques Bardoux prend ainsi tout son sens : « Mensonge, si l'édifice n'exprime pas le même caractère que le paysage au milieu duquel il est placé, s'il est construit avec des matériaux autres que ceux du pays »<sup>4</sup>. Jacques

---

<sup>1</sup> O. G. Destrée, article cité, p. 485.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. II, p. 391 (lettre à Marie Nordlinger datée de [premiers jours de mars 1900]).

<sup>3</sup> *The Poetry of Architecture ; or The Architecture of the Nations of Europe Considered in its Association with Natural Scenery and National Character*, 1837-1838.

<sup>4</sup> Jacques Bardoux, *Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIX<sup>e</sup> siècle. John Ruskin*, thèse présentée pour le doctorat ès lettres, Coulommiers, Imprimerie de P. Brodard, 1900, p. 307.

Bardoux insiste sur l'importance du rapport substantiel entre l'architecture et le paysage. L'édifice doit exprimer, selon lui, le même caractère que le paysage au milieu duquel il est placé<sup>1</sup>. Si Ruskin étudie la chose dans l'air dans *The Queen of the Air*, dans *Les Sept Lampes de l'Architecture* il étudie les choses sur la terre. Il est à cet égard éclairant de noter que *Les Sept Lampes* a été publié en 1849, alors même que l'auteur planifiait le troisième volume de ses *Peintres modernes* (1856), volume consacré au paysage.

L'étude de Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, comprend maints passages de cette œuvre. On compte neuf références aux *Sept Lampes de l'Architecture* d'après la bibliographie placée en fin de volume. Dans son étude, *Ruskin and the Landscape Feeling*, Townsend note que, pour Ruskin, la sensibilité de l'artiste envers la peinture du paysage contribue à une purification interne. Selon Townsend encore, il en va de même pour l'architecte qui est censé produire une œuvre artistique. La contemplation de la nature participe à l'établissement des biens au sens moral<sup>2</sup>. Or, sa connaissance de Ruskin semble se baser tout d'abord sur les articles et les livres de Robert de La Sizeranne et de Joseph Milsand, comme le note Proust lui-même dans ses articles<sup>3</sup>. Les ouvrages de Jacques Bardoux et d'Henriette et Jean Bruhnes n'ont pas fourni moins d'informations sur Ruskin<sup>4</sup>. Examinons donc tout d'abord les théories architecturales de Ruskin récapitulées par ces auteurs, avant de les confronter aux écrits mêmes de l'esthète anglais.

Joseph Milsand corrobore les pensées architecturales de Ruskin dans *L'Esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin* (1864). L'auteur s'intéresse aux pages des *Sept Lampes* où se trouve défini « le caractère intime du paysage, ou plutôt de la représentation de la nature dans l'antiquité classique, dans le moyen âge chrétien et chez les modernes »<sup>5</sup>. Milsand prête

---

Ce passage renvoie à des pages de *La Poésie de l'architecture* (1837-1838), premier ouvrage de John Ruskin sur l'architecture.

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> Francis G. Townsend, *Ruskin and the Landscape Feeling : A Critical Analysis of His Thought during the Crucial Years of His Life, 1843-56*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, 1951, p. 46.

<sup>3</sup> *GBA1*, 311, n. 2. Joseph Milsand, *L'Esthétique anglaise : une étude sur M. John Ruskin*, Germer Baillière, 1864 ; Robert de La Sizeranne, *Ruskin et la religion de la beauté*, Hachette, 1897. Voir Pierre-Edmond Robert, *Marcel Proust lecteur des anglo-saxons*, A.-G. Nizet, 1976, p. 26.

<sup>4</sup> *BA*, 53, n. 2. Henriette et Jean Bruhnes, *Ruskin et la Bible, pouvant servir à l'histoire d'une pensée*, Didier Perrin, 1901 ; Jacques Bardoux, *op. cit.*

<sup>5</sup> Joseph Milsand, *op. cit.*, p. 64.



attention aux styles des chapiteaux et étudie leur évolution. C'est dans l'art byzantin que l'ornement est devenu « une expression des choses de la nature »<sup>1</sup>. Puis, à l'ère gothique, « la feuille sculptée est alors en pleine vie ; elle a toutes les courbes et tout le ressort de la feuille où circule la sève »<sup>2</sup>. L'intention de Ruskin consiste, selon Milsand, à montrer que « les architectes gothiques, par suite de leur amour pour la nature, [ont] de plus en plus tendu à transplanter dans leurs constructions les beautés de la végétation »<sup>3</sup>. Milsand rapporte que Ruskin, dans une adresse à ses contemporains, recommande de « sculpter sur nos édifices les fruits et les fleurs de nos campagnes, d'y transporter tout ce que les feuillages de nos bois et de nos buissons ont de secrets pour nous charmer [...] »<sup>4</sup>. La fonction de l'architecture est alors, dit Milsand, de « continuer le bienfaisant office dont la nature a été chargée, et qu'elle accomplit sans relâche dans les ombres de la vallée ou dans la calme lumière des plaines, dans les flots des mers et dans les montagnes de vapeurs du firmament »<sup>5</sup>. C'est ainsi que Milsand, dans la décoration, met surtout en lumière sa représentation de la nature et le lien qu'elle entretient avec le paysage dans lequel elle s'inscrit.

Ces idées développées par Milsand proviennent de « La Nature du Gothique », un chapitre des *Pierres de Venise*<sup>6</sup>. « La plus fière architecture que l'homme puisse élever n'a pas de plus grande gloire que de reproduire et de perpétuer l'image de cette herbe de la prairie qui est à la fois le type et le soutien de son existence »<sup>7</sup>. Ruskin y affirme que le gothique s'est développé « en cherchant à reproduire la ressemblance » avec la végétation<sup>8</sup>. La naissance du Gothique provient d'une évolution graduelle des motifs traités vers les formes naturelles : « L'arceau ne prit pas la forme du rameau courbe par une suggestion du hasard, mais la découverte graduelle et continue de la beauté des formes naturelles »<sup>9</sup>. Les piliers de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 81-82.

<sup>6</sup> John Ruskin, *The Stones of Venice*, London, Smith Elder and Cie, 1951-1953, 3 vol. Nous nous référons à la traduction de Mme Mathilde Crémieux : *La Nature de gothique*, chapitre extrait des *Pierres de Venise*, traduit par M<sup>me</sup> Mathilde Crémieux, introduction de Paul Vitry, Aillaud, 1907.

<sup>7</sup> John Ruskin, *La Nature du gothique*, p. 104.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>9</sup> *Id.*

Pierre et les voûtes se sont entrelacés « comme les bois au plus beau moment de l'été »<sup>1</sup>. « Les fleurs des champs qui disparaissaient jadis, écrasées dans le sang, refleurirent pour toujours sur de monumentales et douces statures, placées près du porche du temple ou sur le dais de la tombe »<sup>2</sup>. Avec le gothique, l'architecture a pris conscience qu'elle incarne la résurrection des formes en mimant la vie des végétaux.

C'est ce point de vue qu'adopte à son tour Robert de La Sizeranne dans *Ruskin et la religion de la beauté* (1897), lorsqu'il écrit que « l'architecture est, après le paysage, l'art qui peut le mieux rappeler la Nature »<sup>3</sup>. Il insiste sur la supériorité du style gothique à l'égard des autres styles parce que l'architecture gothique « reproduit le plus abondamment et le plus fidèlement les entrelacs des branches, des courants, des feuilles et des fleurs »<sup>4</sup>. En des phrases témoignant d'une profonde communauté de sentiments, La Sizeranne montre que, chez Ruskin, la nature se superpose à l'architecture gothique dans les cathédrales :

Dans tous ses jugements, au fond des noires et froides cathédrales, il [*i. e.* Ruskin] reste le paysagiste épris de rochers, de verdure, de fleuves et de soleil. Dans les Baptistères, il pense aux lits rocailloux où coulent les sources et devant les coupoles, il songe au dos rond des masses de granit. Les montagnes lui enseignent la construction des églises<sup>5</sup>.

Les idées de Ruskin quant au paysage sont donc indissociables de sa réflexion sur les cathédrales. La Sizeranne note à juste titre que cette mention du Ruskin paysagiste renvoie aux *Sept Lampes*. En effet, on y trouve expressément cette thèse que « ce qui est en architecture beau ou splendide, est imité des formes naturelles »<sup>6</sup>. Ruskin, à maintes reprises, propose une leçon sur l'ornementation qui se fonde sur l'imitation des « formes naturelles »<sup>7</sup>. Dans le chapitre suivant, « La Lampe de Force », on trouve même cette formule lapidaire :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>2</sup> *Id.*

<sup>3</sup> Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p. 237.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> *Id.*

<sup>6</sup> Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, ch. III, § 2. La traduction française de *Seven Lamps of Architecture* est publiée par George Elwall en mai 1900. Nos citations sont de sa traduction. Voir *Couronne d'olivier sauvage. Les Sept Lampes de l'architecture*, traduit de l'anglais par George Elwall, Société d'éditions artistiques, 1900 (Elwall), p. 141.

<sup>7</sup> J. Ruskin, *op. cit.*, ch. III, § 15 (Elwall, p. 185).

« l'homme n'avancera pas dans l'invention de la beauté, sans imiter directement les formes naturelles »<sup>1</sup>. Mais Ruskin va plus loin encore : « toutes les belles pensées sont directement tirées des objets naturels »<sup>2</sup> ; et il va jusqu'à dire : « N'imitiez jamais que des formes naturelles et que celles-ci soient, dans les parties finies, les plus nobles »<sup>3</sup>. S'il est tant insisté sur cette idée, c'est afin de proposer une compréhension de la décoration végétale dont est porteuse l'architecture gothique, en montrant que si cette dernière a représenté la nature, c'est qu'elle y a vu la figure du Dieu<sup>4</sup>. Ruskin adopte le point de vue des architectes quand il dit que « les seuls qu'il [*i. e.* l'architecte] puisse saisir consistent en certains caractères sévères des formes que l'homme ne verra dans la nature qu'après un examen attentif et une attention parfaite et soutenue de ses yeux et de ses pensées »<sup>5</sup>. Proust a certainement beaucoup appris de ces passages, retenant notamment l'idée que, dans l'architecture gothique, est à l'œuvre un déchiffrement et une expression de ce que signifient les motifs issus de la nature.

En quoi consiste alors cette imitation des « formes naturelles » ? Précisons-le maintenant d'après ce que dit Ruskin lui-même dans *Les Sept Lampes*. L'auteur, qui s'intéresse à la variété des décorations dans l'architecture gothique, recourt très souvent à des comparaisons portant sur plusieurs églises de diverses régions. Mais il admire entre autres « la grandeur du gothique du Nord », en tenant compte de « la décoration » et de « ses qualités de lumière et d'ombre » et presque d'une certaine « exagération dans les détails »<sup>6</sup>. Mais cette décoration, loi de constituer un simple ornement, doit être consacrée à Dieu. Proust semble avoir assimilé cette idée car, dans sa préface, il écrit que « Le Premier chapitre des *Sept lampes de l'architecture* prescrit à l'architecte de se servir des matériaux les plus précieux et les plus durables »<sup>7</sup>. Au fond, il s'agit du « sacrifice de Jésus », « sacrifice agréable à Dieu ». Ruskin

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, ch. IV, § 2 (Elwall, p. 173).

<sup>2</sup> *Ibid.*, ch. IV, § 3 (Elwall, p. 174).

<sup>3</sup> *Ibid.*, ch. IV, § 34 (Elwall, p. 203).

<sup>4</sup> Diane R. Leonard a résumé la conception médiévale selon laquelle la nature est un texte saint dont nous devons déchiffrer le langage figuré. Elle explique ensuite que les cathédrales gothiques transcrivaient ainsi « l'Écriture Sainte de la nature, puisque leurs ornements imitaient des formes naturelles ». Diane R. Leonard, « De la petite figure à la petite madeleine : intériorisation d'un paysage », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 41, 1991, p. 200.

<sup>5</sup> Ruskin, *op. cit.*, ch. III, § 16 (Elwall, p. 185).

<sup>6</sup> *Ibid.*, ch. I, § 14 (Elwall, p. 103).

<sup>7</sup> *GBA1*, 313 ; *BA*, « Préface », 52.

décrit « une église telle que ce serait une joie et un bonheur de l'approcher dans nos courses et nos promenades quotidiennes, une église telle que, vue de loin, elle mettrait de la lumière dans les yeux, se dressant belle et haute au-dessus de la multitude pourpre des toits des humbles »<sup>1</sup>. On ne peut pas ne pas constater qu'à cette idée de l'église « vue de loin » correspondra avec précision la description de l'église chez Proust au début de « Combray ».

Dans le deuxième chapitre, « La Lampe de vérité », Ruskin dit du gothique français qu'il a été ruiné « pour avoir sacrifié une seule vérité »<sup>2</sup>. « Les mensonges architecturaux » sont de trois sortes :

1. La suggestion d'un mode d'infrastructure ou de soutien, autre que le véritable ; comme dans les pendentifs des voûtes du gothique finissant.
2. La peinture des surfaces dans le but de figurer d'autres matériaux que ceux dont elles consistent réellement (comme dans la marbrure du bois), ou la représentation mensongère sur ces surfaces d'ornement sculpté.
3. L'emploi d'ornements de toutes sortes, moulé ou faits à la machine<sup>3</sup>.

À la fin de ce chapitre, Ruskin montre que ces « mensonges » mènent « les maisons de prière » à être abandonnées en ruine sur les promontoires. C'est ce que Proust citera en note à *La Bible d'Amiens*, d'après la traduction de George Elwall<sup>4</sup>.

Or, les motifs de la décoration de la flore sont en harmonie avec le climat du pays, comme le souligne « La Lampe de force » : « Les feuilles qui, sous la main d'Italie, s'étalent, ondulent et se penchent au-dessus de leurs ombres noires comme dans la lassitude de la grande chaleur de midi, sont dans le Nord flétries et gelées, ridées sur le bord et scintillantes comme de rosée »<sup>5</sup>. Outre leur contact avec l'environnement immédiatement visible, Ruskin est fort conscient du rapport que les motifs végétaux dans l'architecture entretiennent avec le climat qui en a déterminé le déploiement.

En considérant les constructions architecturales comme un héritage à conserver pour la postérité, Ruskin déclare qu'il nous faut privilégier le style le mieux adapté aux matériaux produits dans la région. Ainsi, dans « La Lampe de vie », il conseille d'adopter « le gothique

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, ch. I, § 7 (Elwall, p. 121).

<sup>2</sup> *Ibid.*, ch. II, § 28 (Elwall, p. 179).

<sup>3</sup> *Ibid.*, ch. II, § 5 (Elwall, p. 141-142).

<sup>4</sup> *Ibid.*, ch. III, § 28 (Elwall, p. 179-180) ; *BA*, 176-177, n. 1.

<sup>5</sup> *Ibid.*, ch. III, § 16 (Elwall, p. 158-159).

français, quand les éléments matériels employés sont exposés à se détériorer, comme la brique, le grès ou la pierre calcaire tendre ». En revanche, il préconise le gothique italien, « lorsqu'on se servira de matériaux durs et résistants, comme le granit ou le marbre »<sup>1</sup>.

Les conditions géographiques des matériaux influencent également les modes de la sculpture : « Ayant le marbre à sa portée et la décoration classique sous les yeux, l'architecte méridional put, dans les pleins intermédiaires, sculpter un feuillage exquis, ou varier sa surface murale par une incrustation de pierres ». Par contre « l'architecte du Nord [...], n'eut qu[']à [...] couvrir ses murs de trous, découpés en forme de feuilles, comme ceux des fenêtres »<sup>2</sup>. Au vu de ce qui précède, on peut conclure que Proust a sans doute été inspiré d'abord par les caractéristiques régionales des motifs végétaux, ensuite par la prise en compte des matériaux propres à la région, et enfin par l'insistance sur les modes stylistiques des artisans du pays. Ce sont là trois éléments essentiels qui relient fermement l'architecture au pays dans lequel elle s'inscrit.

Dans une note à *La Bible d'Amiens*, Proust renvoie à W. G. Collingwood, biographe de Ruskin, qui indique que *Les Sept Lampes de l'Architecture* sont à *La Bible d'Amiens* ce que *Les Pierres de Venise* sont au *Repos de Saint-Marc*<sup>3</sup>. *La Bible d'Amiens* sert donc d'illustration et de mise en œuvre pratique pour ceux qui ont abordé l'architecture gothique à partir de l'approche théorique proposée par les *Sept Lampes*. Très sensible à la filiation de ces deux œuvres, Proust se réfère trois fois aux *Sept Lampes* dans la préface, et deux fois dans les notes de *La Bible d'Amiens*<sup>4</sup>. Lorsqu'il cherche un éditeur pour la publication de sa traduction en 1902, il écrit à Constantin Brancovan, directeur de la revue *La Renaissance latine* : « Je viens de faire une traduction complète d'un admirable livre de Ruskin essentiellement " Latin " : *La Bible d'Amiens* (Latin parce que c'est l'histoire du Christianisme en Gaule et en Orient expliqué[e] par la Cathédrale d'Amiens) »<sup>5</sup>. De plus, Proust explique à Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*, la raison pour laquelle il a choisi *La Bible d'Amiens* : « Parce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, ch. VI, § 17 (Elwall, p. 258).

<sup>2</sup> *Ibid.*, ch. III, § 20 (Elwall, p. 163).

<sup>3</sup> BA, 16. William Gersham Collingwood, *The Life and Work of John Ruskin*, Methuen and Co, 1893, 2 vol., t. 2, p. 207.

<sup>4</sup> Voir BA, 52, 62-63, 71-72, 177 et 265.

<sup>5</sup> *Corr.*, t. III, p. 175 (lettre à Constantin Brancovan datée de [peu avant le 24 novembre 1902]).

que c'est le seul qui soit sur la France, sur une ville de France et sur le Gothique français »<sup>1</sup>. Ce qu'il voulait démontrer par là aux lecteurs français, c'est que l'architecture, à travers le gothique, entretient un lien solide avec la terre française. Mais quel est le paysage représenté dans *La Bible d'Amiens* ? Voilà ce qu'il faut à présent élucider une fois dressé ce cadre général d'analyse.

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. III, p. 179-180 (lettre à Alfred Vallette datée du [27 novembre 1902]). On peut trouver l'écho de cette pensée dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : « [...] [la] réaction des matériaux locaux sur le génie qui les utilise et à qui elle donne plus de verdeur ne rend pas l'œuvre moins individuelle, et que ce soit celle d'un architecte, d'un ébéniste, ou d'un musicien, elle ne reflète pas moins minutieusement les traits les plus subtils de la personnalité de l'artiste » (II, 263). Il prend comme les exemples « la pierre meulière de Senlis ou le grès rouge de Strasbourg » (*Id.*).

### § 3. La Cathédrale d'Amiens : paysage d'arbres et de pierres

Le titre même de *La Bible d'Amiens* désigne « la Bible en Pierre » figurée par les statuaires des saints aux portails occidentaux<sup>1</sup>. Parmi les quatre chapitres dont se compose cette œuvre, les trois premiers traitent les épisodes qui ont marqué l'avènement du christianisme en Picardie, et relatent certains faits tirés des vies de saint Firmin, saint Martin, sainte Geneviève et saint Jérôme. C'est seulement au quatrième chapitre que l'auteur commente « La Bible en Pierre ». Dans ce chapitre intitulé « Interprétations », Ruskin s'emploie à déchiffrer le langage figuratif de la façade de la cathédrale. Il commence par des explications générales sur la construction :

Le but d'un bon architecte gothique était d'élever, avec la pierre extraite du lieu où il avait à bâtir, un édifice aussi haut et aussi spacieux que possible, [...] ; il bâtit pour Amiens avec les forces et les finances d'Amiens, avec la chaux des rochers de la Somme [...]<sup>2</sup>.

Comme dans *Les Sept Lampes*, Ruskin ne néglige pas la relation de la cathédrale avec la ville et sa région.

Proust ajoute à cette *Bible d'Amiens* une préface de quatre-vingt-dix pages, qui sont elles-mêmes divisées en quatre parties : « Avant-Propos » ; « Notre Dame d'Amiens selon Ruskin » ; « John Ruskin » ; « P.-S. »<sup>3</sup>. Les deuxième et troisième parties sont une version augmentée des articles que Proust a fait paraître en 1900. « Avant-propos » et « P.-S. » ont été rédigés vers juin 1903 pour compléter la préface<sup>4</sup>.

Voyons maintenant si Proust, dans les articles publiés en 1900 dans le *Mercure de France* et

---

<sup>1</sup> MF, 70 ; BA, « Préface », p. 32. La citation de la « Préface » pour *La Bible d'Amiens* par Marcel Proust sera signalée désormais en BA « Préface ».

<sup>2</sup> BA, 250-251.

<sup>3</sup> « I. Avant-Propos », BA, 9-14 ; « II. Notre-Dame d'Amiens selon Ruskin », BA, 15-47. Premièrement paru dans le *Mercure de France* en avril 1900 sous le titre « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens » ; « III. John Ruskin », BA, 48-77. Premièrement paru dans la *Gazette des beaux-arts* du 1<sup>er</sup> avril 1900 (jusqu'à BA, p. 61, l. 12) sous le titre « John Ruskin (premier article) » et du 1<sup>er</sup> août 1900 (à partir de BA, 61, l. 13) sous le titre « John Ruskin (deuxième et dernier article) » (Voir la note 8) ; « IV. P.-S. », BA, 78-95.

<sup>4</sup> Dans une lettre à Antoine Bibesco datée de [peu après le 17 juillet 1903], Proust écrit : « Je reçois les épreuves de la préface du *Mercure* [...] » (*Corr.*, t. III, p. 376).

la *Gazette des beaux-arts*, où l'auteur cite abondamment *La Bible d'Amiens* et la commente, est déjà pleinement conscient de ces observations architecturales de Ruskin.

Dans *La Bible d'Amiens*, Ruskin décrit les stalles en boiseries du chœur du début du XVI<sup>e</sup> siècle en se référant à une monographie sur ce sujet<sup>1</sup>. Ruskin présente ce chef-d'œuvre en le situant à la fin du moyen âge : « Les portails, les vitraux en ogive et les roses, vous pouvez les voir ailleurs aussi bien qu'ici, mais un tel ouvrage de menuiserie, vous ne le pouvez pas. C'est du flamboyant dans son plein développement juste au moment où le XV<sup>e</sup> siècle vient de finir »<sup>2</sup>. À propos de ces œuvres du gothique flamboyant, Ruskin accentue les caractères géographiques de la France du Nord en notant « l'union de la lourdeur flamande et de la flamme charmante du style français »<sup>3</sup>. Il ajoute que « sculpter le bois est la joie du Picard »<sup>4</sup>. Il note en effet que les bois proviennent principalement de Clermont-en-Beauvoisis, localité près d'Amiens, sauf pour les bas-reliefs pour lesquels on utilise les bois précieux hollandais<sup>5</sup>. Quant au matériau, il précise que « c'est un bois doux à jeunes grains ; du chêne choisi et façonné pour un tel travail et qui résonne maintenant de la même manière qu'il y a quatre cents ans »<sup>6</sup>. Pour ce qui concerne ces œuvres en bois, il écrit : « Les

---

<sup>1</sup> Jourdan et Duval, *Stalles et clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, V<sup>ve</sup> Alfred Caron, 1868. L'ornementation sur les 120 stalles fut exécutée de 1508 à 1522 sous la direction de deux maîtres menuisiers amiénois. Proust ne semble pas avoir consulté cet ouvrage. Proust traduit lui-même de l'anglais en français le passage cité par Ruskin de cet ouvrage dont l'original est en français. Le texte de Proust ne correspond donc pas au texte original de Jourdain et Duval : « vous pourriez les [*i. e.* quatre pyramides] prendre pour les pins géants oubliés pendant six siècles sur le sol où l'église fut bâtie, on peut n'y voir d'abord qu'un luxe fou de sculptures et d'ornementation creuse, mais vues et analysées de près, elles sont des merveilles d'ordre systématique dans la construction réunissant toute la légèreté, la force et la grâce des flèches les plus célèbres de la dernière époque du moyen âge » (BA, 257, note). Voici le texte de Proust qui n'est pas fidèle à l'original : « vous avez pu les [*i. e.* quatre pyramides] prendre pour les sapins géants oubliés depuis six siècles sur le sol où l'on bâtit l'église. [...] On les admire déjà comme un luxe exubérant et presque désordonné de sculpture et de découpures ; mais si on veut les examiner de plus près et avec cet esprit d'analyse [...], on sera étonné de remarquer un ordre et un système admirablement suivis et réalisant cet heureux mélange de solidité, d'élégance et de légèreté qui caractérise les clochers et les flèches les plus renommés de la dernière époque du moyen âge » (Jourdan et Duval, *op. cit.*, p. 15). Jourdain et Duval attirent l'attention sur deux aspects contradictoires de ces pyramides des stalles : l'exubérance associée à la finesse ; et c'est précisément ce que Ruskin entreprend de démontrer.

<sup>2</sup> MF, 68-69 ; BA, « Préface », 30, BA, 225-226.

<sup>3</sup> MF, 69 ; BA, « Préface », 30 ; BA, 256.

<sup>4</sup> MF, 60 ; BA, « Préface », 30 ; BA, 256-257.

<sup>5</sup> BA, 256.

<sup>6</sup> MF, 69 ; BA, « Préface », 30 ; BA, 257-258. Comme le remarque Cynthia Gamble, mot « résonne »,



dais couronnent les dais, les clochetons jaillissent des clochetons, cela s'élançe, s'entrelace et se ramifie en une clairière enchantée, inextricable, impérissable, plus pleine de feuillages qu'aucune forêt et plus pleine d'histoire qu'aucun livre »<sup>1</sup>. Ainsi, Ruskin rappelle avec lyrisme que c'est la forêt du moyen âge qui a donné le bois pour la fabrication inspirée de ces stalles.

Ces remarques de Ruskin sur l'ornementation des stalles rencontrent un écho dans le commentaire qu'en donne Proust. Il confirme que les stalles en question assurent jusqu'aujourd'hui leur fonction, et que la couleur pourpre qu'émet le bois est supérieure à celle de la peinture. De plus, il décrit en termes inspirés l'illusion que le bois est encore vivant : « C'est une sorte d'ivresse qu'on éprouve à goûter dans l'ardeur du bois ce qui est comme la sève de l'arbre »<sup>2</sup>. Proust souligne cette « ardeur » en évoquant les caractères régionaux de ces œuvres en bois : « quant à “ ces fruits, ces fleurs, ces feuilles et ces branches ”<sup>3</sup>, tous motifs tirés de la végétation du pays et que le sculpteur amiénois a sculptés dans du bois d'Amiens, la diversité des plans ayant eu pour conséquence la différence des frottements, on y voit de ces admirables oppositions de tons, où la feuille se détache d'une autre couleur que la tige, faisant penser à ces nobles accents que M. Gallé a su tirer du cœur harmonieux des chênes »<sup>4</sup>. Cynthia Gamble observe la modernité dont témoigne l'allusion à Émile Gallé, artiste ébéniste de Nancy<sup>5</sup>. Alors que Ruskin évoque l'image de la forêt comme lieu anonyme, Proust nous donne l'image du pays où se trouve l'œuvre. Comme s'il suivait fidèlement les théories développées dans les *Sept Lampes*, Proust note que la sculpture des stalles est de la main du peuple de cette ville, que les motifs de la décoration proviennent de la

---

dont l'original est « sound » devait se traduire « solide ». Le contresens de Proust nous fournit une image sonore de la boiserie. Cynthia J. Gamble, « Marcel Proust et John Ruskin : deux approches d'Amiens et de sa cathédrale », *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie*, Amiens, 168<sup>e</sup> année, n° 668, 2004, p. 580, n. 19. Le passage sur les stalles en boiserie n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'études, hormis les quelques mentions faites par Cynthia Gamble dans l'article cité.

<sup>1</sup> MF, 69 ; BA, « Préface », 30 ; BA, 258.

<sup>2</sup> MF, 69 ; BA, « Préface », 31.

<sup>3</sup> Il s'agit bien sûr d'un vers de Verlaine, tiré du poème « Green » : « Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches ». Ce vers fut offert par Proust à Reynaldo Hahn. Ce dernier l'a mis en musique, avec la collaboration de Proust lui-même. Cf. Cynthia Gamble, « Marcel Proust et John Ruskin : deux approches d'Amiens et de sa cathédrale », article cité, p. 580.

<sup>4</sup> MF, 69-70 ; BA, « Préface », 31-32.

<sup>5</sup> Cynthia Gamble, « Marcel Proust et John Ruskin : deux approches d'Amiens et de sa cathédrale », article cité, p. 580.

flore de cette région et que les bois sont le produit de ce pays. Ne pourrait-on pas dire alors que Proust ressent, sinon le paysage même, du moins le climat régional ou les couleurs locales ?<sup>1</sup>

Dirigeons-nous maintenant vers la statue de la Vierge dorée, au portail du transept sud de la cathédrale. Ruskin, d'origine protestante, l'appelle toujours la « Madone ». Il qualifie ainsi la Vierge dorée de « jolie petite madone française » ou de « madone de décadence », ajoutant qu'elle a un « gai sourire de soubrette »<sup>2</sup>. Elle s'oppose à « Jeanne d'Arc aux yeux sombres ». La Madone figure donc l'antithèse du christianisme « trop grave » du XIV<sup>e</sup> siècle. Cette statue est ainsi un symbole du caractère joyeux du peuple du moyen âge<sup>3</sup>. Proust rappelle au lecteur que cette Madone intéressait Ruskin bien avant la rédaction de *La Bible d'Amiens* (1885)<sup>4</sup> ; il se réfère dans une note à une autre œuvre de Ruskin : *Les Deux Sentiers* (1859)<sup>5</sup>. Il s'agit d'un passage dans lequel Ruskin compare la Madone de la cathédrale d'Amiens aux statues des reines situées sur la façade ouest de la cathédrale de Chartres. Les reines de Chartres sont pour Ruskin les œuvres typiques du style gothique du début du treizième siècle. Il parle à leur propos de « non-naturalisme », à cause de la « minceur exagérée du corps et [de] la raideur de l'attitude »<sup>6</sup>. En revanche, s'agissant de la Madone d'Amiens, qui date de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, Ruskin observe la décoration qui l'entoure : « [La Madone d'Amiens] n'est plus immuable comme un pilier rigide, mais elle se penche en dehors de sa niche et l'ornement floral, au lieu d'être une guirlande conventionnelle, est un

---

<sup>1</sup> Nous ne savons pas si Proust garde son intérêt à ces stalles jusqu'à l'époque de la rédaction d'*À la recherche du temps perdu*. Il n'y a qu'une allusion à ces œuvres dans ce roman, celle qui est dans *Sodomie et Gomorrhe* : « [...] de même qu'inévitablement, chaque fois qu'on parlait d'une église, que ce fût la cathédrale de Chartres, de Reims, d'Amiens, ou l'église de Balbec, ce qu'il s'empressait toujours de citer comme admirable c'était : “ le buffet d'orgue, la chaire et les œuvres de miséricorde ” » (III, 335).

<sup>2</sup> MF, 62 ; BA, « Préface », 22 ; BA, 260.

<sup>3</sup> MF, 62 ; BA, « Préface », 22 ; BA, 263.

<sup>4</sup> *Our Fathers have told us 1. The Bible of Amiens*, Orpington, George Allen, 1885.

<sup>5</sup> *The Two Paths : Being Lectures on Art and Its Application to Decoration and Manufacture Delivered in 1858-1859*, Orpington, George Allen, 1859. Proust écrit en 1900 dans son article « John Ruskin (premier article) » : « En 1859, dans une conférence faite à Kensington, il compare longuement la Vierge dorée d'Amiens avec les statues d'un art moins habile, mais d'un sentiment plus profond, qui soutiennent le porche occidental de Chartres » (p. 318). Voir « Art et morale (suite et fin) », in *Bulletin de l'union pour l'action morale*, 5<sup>e</sup> année, n° 3, 1<sup>er</sup> décembre 1896, p. 33-45.

<sup>6</sup> BA, 260 (Ruskin, *The Two Paths*, § 34). Voir « Art et morale (suite et fin) », p. 38.

exquis arrangement d'aubépines »<sup>1</sup>. Pour Ruskin, la Madone d'Amiens demeure toutefois inférieure aux reines de Chartres, car l'âme des sculpteurs d'Amiens n'est pas aussi élevée que celle des sculpteurs chartrains<sup>2</sup>. Ruskin a vu dans la Madone la décadence, et une certaine dépravation des sculpteurs. Mais, pour l'annotateur qu'est Proust l'intérêt se porte ailleurs. Ce dernier cite *Les Deux Sentiers* pour relever le « naturalisme » de la Vierge dorée, dans la mesure où les aubépines sculptées représentent la nature de façon réaliste. La remarque de Proust permet ainsi de mettre en lumière la relation qui unit la statue de la Vierge à la nature, à travers l'ornement d'aubépines<sup>3</sup>.

Or, vers la fin du quatrième chapitre de *La Bible d'Amiens*, Ruskin interprète une autre statue de la Vierge, celle qui se tient au trumeau du portail méridional de la cathédrale d'Amiens. Ruskin se réfère à l'article « Vierge » du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* de Viollet-le-Duc. Voici la traduction que donne Proust du passage concernant l'évolution du style des statues de la Madone :

Il y a d'abord la Madone douloureuse – le type byzantin, et de Cimabue. Il est le plus noble de tous, et le plus ancien qui ait eu une influence populaire reconnaissable.

2<sup>o</sup> La Madone Reine qui est essentiellement la Madone franque et normande, couronnée, calme, pleine de puissance et de douceur. C'est celle qui est représentée dans le porche.

3<sup>o</sup> La Madone Nourrice qui est la Raphaëlesque et généralement plus récente et de décadence, on en voit ici un bon modèle français dans le porche du sud, comme nous l'avons déjà remarqué<sup>4</sup>.

Si la Madone de la façade ouest appartient au deuxième type, la Vierge dorée (la Madone au portail du transept sud) appartient au troisième. S'il nous est aisé de comprendre l'intérêt que Ruskin a pu porter à l'évolution des styles de la statue de la Madone et à ses trois époques, il est moins évident de comprendre ce qui intéresse Proust dans cette même statue. Plus qu'une considération historique, ce qui retient l'attention de Proust dans son article

---

<sup>1</sup> BA, 262 (Ruskin, *op. cit.*, § 38). Voir « Art et morale (suite et fin) », p. 41.

<sup>2</sup> BA, 262.

<sup>3</sup> Cynthia Gamble précise que cette flore n'existait pas autour d'Amiens au Moyen-Âge. Selon elle, c'est uniquement en se fondant sur Ruskin que Proust voit les aubépines autour de la Vierge dorée. Voir Cynthia J. Gamble, « À l'Ombre de la Vierge Dorée de la Cathédrale d'Amiens : Ruskin et l'imaginaire proustien », *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> période, t. 125, mai-juin 1995, p. 318.

<sup>4</sup> BA, 323-324.

du *Mercur de France*, c'est le lien de la Vierge dorée avec le pays où elle se situe : c'est « un de ces liens, dit-il, comme en ont, pour nous garder, les personnes et les pays »<sup>1</sup>. Car la Vierge dorée ne fait pas seulement partie de « tel lieu de la terre, d'une certaine ville »<sup>2</sup> – c'est d'une véritable genèse que Proust se fait le témoin, racontant comment la Vierge dorée est née et venue occuper le portail du transept sud :

Sortie sans doute des carrières voisines d'Amiens, n'ayant accompli dans sa jeunesse qu'un voyage, pour venir au porche Saint-Honoré, n'ayant plus bougé depuis, s'étant peu à peu hâlee à ce vent humide de la Venise du Nord, qui au-dessus d'elle a courbé la flèche, regardant depuis tant de siècles les habitants de cette ville, dont elle est le plus ancien et le plus sédentaire habitant, elle est vraiment une amiénoise<sup>3</sup>.

À ce passage, Proust ajoute une note en bas de page :

Et regardée d'eux [*i. e.* les habitants d'Amiens] : je peux en ce moment, même voir les hommes qui se hâtent vers la Somme accrue par la marée, en passant devant le porche qu'ils connaissent pourtant depuis si longtemps, lever les yeux vers « l'Étoile de la Mer »<sup>4</sup>.

Le regard de Proust sur la statue de la Vierge dorée offre une image intégrale d'Amiens et forme un paysage imaginaire : à partir de la Vierge dorée, se trouvent évoqués les carrières autour de la ville, les courants de la Somme qui ont l'apparence de canaux, au point de permettre de qualifier Amiens de « Venise du Nord ». Dans la note, « la Somme accrue par la marée » sert d'indice permettant de justifier la désignation liturgique de la Vierge « Étoile de la Mer », et cela amène ainsi Proust à faire d'Amiens un paysage presque maritime.

Dans son article « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », Proust se réfère cette fois au sourire de la Vierge dorée, toujours en suivant Ruskin. Au lieu de le comparer au sourire d'autres Madones, Proust poursuit la signification singulière de ce « sourire ». Il est ce qui fait de la Vierge dorée « une personne » ou « une œuvre d'art individuelle »<sup>5</sup>. Pourtant, ce

---

<sup>1</sup> MF, 66 ; BA, « Préface », 27.

<sup>2</sup> MF, p. 66 ; BA, « Préface », 27.

<sup>3</sup> MF, 66-67 ; BA, « Préface », 27-28.

<sup>4</sup> MF, 67 ; BA, « Préface », 28.

<sup>5</sup> MF, 65 ; BA, « Préface », 26. Cynthia Gamble remarque que vers la fin du treizième siècle, à l'époque où cette statue de la Vierge dorée a été créée, dominait la tendance à donner une expression individuelle à la figure des statues. Cynthia J. Gamble, « Proust-Ruskin perspectives on *La Vierge Dorée* at Amiens Cathedral », *Word and Image*, juillet-septembre 1993, p. 273.

n'est là qu'une définition provisoire. En songeant qu'un jour cette statue va s'altérer et se décrépiter, Proust confie : « Je sens que j'avais tort de l'appeler une œuvre d'art »<sup>1</sup>. Et plus tard : « Une telle statue a peut-être quelque chose de moins universel qu'une œuvre d'art »<sup>2</sup>. Et il finit par conclure : « Ce n'est pas une œuvre d'art »<sup>3</sup>. Or, tandis qu'il dénie graduellement à la Vierge dorée la caractéristique d'œuvre d'art, Proust insiste dans le même temps sur le lien qui l'attache au pays où elle se situe. Il est remarquable de noter que cette attache lui apparaît comme supérieure à celle de l'art : elle est « un lien qui est plus fort que celui de l'œuvre d'art », « un des ces liens comme en ont, pour nous garder, les personnes et les pays »<sup>4</sup>.

Même après avoir quitté la ville d'Amiens, l'auteur de l'article peut voir la Vierge dorée, qui donne sur « la place mélancolique », rappeler, avec « le vent et le soleil d'Amiens », « la mélancolie d'un souvenir », grâce à sa photographie sur le mur de sa chambre<sup>5</sup>. La statue de la Vierge dorée joue donc le rôle d'intermédiaire qui nous replonge dans l'atmosphère singulière de ce lieu et ses environs. Ruskin situait la Madone dans la généalogie des œuvres d'art en la comparant aux statues des reines de la cathédrale de Chartres, ou à celle de la Madone de la façade ouest d'Amiens. On mesure mieux alors l'apport propre de Proust : si Ruskin s'intéresse à l'évolution du style à travers le temps, Proust, lui, prend la statue de la Vierge dorée comme amorce du souvenir de cette région, développant de façon privilégiée le lien de la Vierge avec la ville qui l'entoure. Le point de vue de Ruskin sur la Madone est diachronique et historique, celui de Proust spatial et géographique. Proust regarde le « paysage » à travers la statue de la Vierge dorée, laquelle agit ainsi à la manière d'une lentille. Il n'en reste pas moins vrai que toute cette compréhension se base sur les théories architecturales développées dans *Les Sept Lampes*, lesquelles insistent sur la relation intime qui unit architecture et sculpture avec la région où elles s'inscrivent. Mais Proust se détache dans une certaine mesure de Ruskin lorsqu'il prend appui sur ses théories pour créer un paysage

---

<sup>1</sup> MF, 66 ; BA, « Préface », 27.

<sup>2</sup> MF, 66 ; BA, « Préface », 27.

<sup>3</sup> MF, 67 ; BA, « Préface », 28.

<sup>4</sup> MF, 66 ; BA, « Préface », 27.

<sup>5</sup> MF, 67 ; BA, « Préface », 28. La Vierge dorée plonge ses racines dans le pays, à la différence de la *Joconde* du Louvre. Voir Masafumi Oguro, « L'Œuvre d'art et le "pays" : une réflexion sur la problématique du musée chez Marcel Proust », *Études de langue et littérature françaises*, n° 85-86, mars 2005, p. 120-135.

hautement individuel.

Pour revenir à Amiens et à sa cathédrale, Ruskin montre en outre un intérêt tout particulier à l'interprétation des bas-reliefs de la façade ouest. Il remarque que le porche septentrional de la cathédrale est consacré à des statues de saints provinciaux. Or, quand il en vient au portail Saint-Firmin, portail où sont représentés les saints locaux ainsi que les scènes de la vie provinciale, Proust fournit des notes particulièrement riches en se référant surtout à *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France* d'Émile Mâle. Au-dessous de ces saints se situent les bas-reliefs des « travaux des mois » qui représentent le paysage médiéval à chaque saison :

Au pied des murs de la petite ville du moyen âge commence la vraie campagne... le beau rythme des travaux virgiliens. Les deux clochers de Chartres se dressent au-dessus des moissons de la Beauce et la cathédrale de Reims domine les vignes champenoises [...]¹.

Pour les bas-reliefs représentant le mois de mars, par exemple, Ruskin annote de la façon suivante : « Au travail dans les sillons de vigne »². Mais Proust, qui commente en se référant à Émile Mâle, écrit avec plus de précision :

Il n'y a plus de vignobles à Amiens, mais il y en avait encore au moyen âge. À Notre-Dame de Paris, le paysan va à sa vigne, à Chartres, à Saumur, il a la taille, à Amiens il a la bêche. Comme le vent est froid, à Chartres (porche nord), le paysan garde le capuchon et le manteau³.

Ainsi, s'appuyant sur Mâle, Proust développe un paysage imaginaire du moyen âge en France du Nord. Divers paysages sont donc organiquement associés chez Proust à partir de citations de l'ouvrage de Mâle. Le portail septentrional consacré à Saint-Firmin offre la description du paysage régional au fil du changement des saisons. Les citations auxquelles procède le traducteur ménagent une étendue spatiale aux descriptions de Ruskin. Proust, lors de sa lecture, tire parti de la méthode de Mâle qui consiste en une comparaison de plu-

---

¹ BA, 320, n. 1. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen-âge et sur ses sources d'inspiration*, Ernest Leroux, 1898. Nous n'avons pas pu consulter cette édition de 1898. Voir : *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen-âge et sur ses sources d'inspiration*, deuxième édition revue et corrigée, Armand Colin, 1902, p. 66.

² BA, 321.

³ BA, 321, n. 3. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen-âge et sur ses sources d'inspiration*, édition de 1902, p. 71-72.

sieurs cathédrales gothiques à travers la France.

#### § 4. Amiens : le paysage de la cathédrale et la rivière

Au début de l'article « Ruskin à la Cathédrale Notre-Dame d'Amiens » paru dans le *Mercur de France*, Proust propose au lecteur « le désir et le moyen d'aller passer une journée à Amiens en une sorte de pèlerinage ruskinien »<sup>1</sup>. Dans l'article, Proust s'adresse au lecteur, qui est censé être un voyageur venu à Amiens. Ce voyageur se superpose au lecteur de *La Bible d'Amiens* selon Ruskin, appelé pour l'occasion « l'intelligent voyageur anglais »<sup>2</sup>. Ce dernier est supposé, au début du livre, avoir quitté Londres, avoir passé la Manche, et être en train d'arriver à Amiens par le chemin de fer depuis Boulogne-sur-Mer. Ce voyageur sera ensuite amené de la Gare d'Amiens à la Cathédrale. Pour présenter la cathédrale d'Amiens, Ruskin conseille au lecteur de se procurer une vue générale de la cathédrale. Dans son article du *Mercur*, on lit cette traduction d'un passage de *La Bible d'Amiens* : « Si vous avez plein loisir et que le jour soit beau, le mieux serait de [...] passer tout à fait en dehors vers la colline calcaire sur laquelle s'élève la citadelle. De là vous comprendrez la hauteur réelle des tours et de combien elles s'élèvent au-dessus du reste de la ville, [...] »<sup>3</sup>.

Se plaçant lui-même à ces points de vue, Proust insère dans l'article de *Mercur de France* une note qui en développe le spectacle :

Vous aurez peut-être alors comme moi la chance (si même vous ne trouvez pas le chemin indiqué par Ruskin) de voir la cathédrale, qui de loin ne semble qu'en pierres, se transfigurer tout à coup, et, – le soleil traversant de l'intérieur, rendant visibles et volatilissant ses vitraux sans peintures, – tenir debout vers le ciel, entre ses piliers en pierre, de géantes et immatérielles apparitions d'or vert et de flamme. Vous pourrez ainsi chercher près des abattoirs le point de vue d'où est prise la gravure : « *Amiens, le jour des Trépassés* »<sup>4</sup>.

Ces lignes montrent Proust ajoutant à la leçon ruskinienne sa propre esthétique. Il dessine ce monument qui se métamorphose, d'une masse de pierre qu'il était, en « géantes et immatérielles apparitions d'or vert et de flamme » grâce à l'effet de lumière qui traverse les vitraux. Par ces descriptions, Proust tente ici non seulement d'embrasser la totalité de la ca-

---

<sup>1</sup> MF, 56 ; BA, « Préface », 15.

<sup>2</sup> MF, 58 ; BA, « Préface », 19 ; BA, 105, 109.

<sup>3</sup> MF, 59-60 ; BA, « Préface », 20 ; BA, 258.

<sup>4</sup> MF, 60, n. 2 ; BA, 20, n. 1.



thédrale, mais encore d'en saisir temporellement les images.

Dans le premier chapitre de *La Bible d'Amiens* nous était déjà offert une vue d'ensemble de la cathédrale : « [...] regardant en arrière, nous voyons au-dessous de nous la cathédrale entière, excepté la flèche, le sommet que nous avons atteint étant de niveau avec le faite de la cathédrale ; et, au sud, la plaine de France »<sup>1</sup>. Ruskin fait ainsi imaginer au lecteur la hauteur de la cathédrale. Il présente ailleurs des données chiffrées : « Du pavé à la clef de voûte il n'y a que 132 pieds français – environ 130 anglais. Songez seulement, vous qui avez été en Suisse – que la chute du Staubbach a 900 pieds »<sup>2</sup>. A ce propos, il ajoute une note à ce passage et rappelle une phrase des *Sept Lampes* où la hauteur des églises était comparée à celles des montagnes<sup>3</sup>. Et en effet, l'un des sujets principaux des *Sept Lampes* est le problème de la taille de l'architecture au sein du paysage : « [...] un monument, pour révéler ses dimensions, se doit embrasser d'un coup d'œil »<sup>4</sup>. L'architecture est donc un élément qui soutient la valeur du paysage. Comment un monument peut-il avoir la force de faire face à ses environs ? Selon Ruskin, toute la dignité de l'architecture dépend de cette question.

Dans son article de la *Gazette des beaux-arts*, Proust remarque que Ruskin employait les dessins qu'il avait lui-même exécutés pour illustrer ses œuvres<sup>5</sup>. Ces gravures montrent que, dans les œuvres de Ruskin, un motif architectural est présenté selon plusieurs variations en fonction des différentes régions où il prend place : ainsi à Lisieux, Bayeux, Vérone, ou Padoue<sup>6</sup>. Proust, à son tour, fait imaginer au lecteur divers paysages à partir d'un motif archi-

---

<sup>1</sup> BA, 126.

<sup>2</sup> BA, 265.

<sup>3</sup> *Id.* « Cf. sur la hauteur apparente et réelle des cathédrales et des montagnes, *The Seven Lamps of Architecture*, chap. III, § 4 ». Voir Ruskin, *op. cit.*, ch. III, § 4 (Elwall, p. 143). Ruskin présente un point où l'on peut voir la cathédrale de Florence en son entier : « il n'est qu'un endroit où l'on se rende compte des dimensions de la cathédrale de Florence : c'est du coin de la Via d'Baltestrieri ».

<sup>4</sup> Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, ch. III, § 6 (Elwall, p. 145).

<sup>5</sup> GBA2, 138 ; BA, « Préface », 65.

<sup>6</sup> GBA2, 138 ; BA, « Préface », 65. Voir une illustration suivante : Planche III. « Fenestration et rosace à Caen, à Bayeux, à Rouen et à Beauvais » ; Planche VII. « Ornaments ajourés à Lisieux, à Bayeux, à Vérone et à Padoue ». Dans le deuxième chapitre de *Sept Lampes de l'Architecture* « La Lampe de vérité », Ruskin démontre, avec l'aide de l'illustration III, que la forme du fenestration et la rosace devient de plus complexe au mesure du temps, en prenant comme exemple les églises de diverses régions. John Ruskin, *op. cit.*, ch. II, § 21 ; Elwall, *op. cit.*, p. 168-169. Dans le troisième chapitre « La Lampe de force », Ruskin explique, en se basant sur l'illustration VII, la différence de l'« ornement pénétrant » entre le gothique du Nord et le gothique italien. John Ruskin, *op. cit.*, ch. III, § 20-21 ;

tectural propre à diverses régions. Il s'intéresse surtout à des dessins qui représentent un monument en son entier, tel celui intitulé *Amiens, le jour des Trépassés*. Voici les premières lignes de son commentaire de cette gravure : « Il [*i. e.* Ruskin] ne sépara pas les cathédrales de ce fond de rivières et de vallées où elles apparaissent comme dans les tableaux des Primitifs »<sup>1</sup>. Quelques pages plus loin, il reprend la même idée afin de conclure l'interprétation de cette gravure : « Ruskin ne séparait pas la beauté des cathédrales du charme de ces pays d'où elles surgirent, et que chacun de ceux qui les visita goûte encore dans la poésie particulière du pays et le souvenir brumeux ou doré de l'après-midi qu'il y a passé »<sup>2</sup>.

Le voyageur qui visite la cathédrale garde en mémoire la « poésie » du « pays » sans la dissocier du temps qu'il faisait. Il relie la cathédrale tout d'abord à « ce fond de rivières et de vallées », et ensuite au « charme de ces pays », car l'un et l'autre ont la même valeur poétique : quand le pays se voit à travers le « charme », c'est-à-dire déjà selon un jugement de valeur, ce pays n'accorde-t-il pas une vision équivalente du paysage ?

Proust repère chez Ruskin la tendance à associer les cathédrales à la rivière. Le premier chapitre de *La Bible d'Amiens* s'intitule, nous rappelle-t-il, « Au bord des courants d'eaux vives [*By the Rivers of Waters*] ». De plus, le septième volume de *Nos pères nous ont dit* – qui n'a pas été écrit – devait s'appeler *Les Sources de l'Eure*, la rivière qui traverse Chartres<sup>3</sup>. Proust note à ce propos : « Ce n'était donc point seulement dans ses dessins qu'il mettait les églises au bord des rivières et qu'il associait la grandeur des cathédrales gothiques à la grâce des sites français »<sup>4</sup>. Et il ajoute une note aux mots « sites français » : « Quelle intéressante collection on ferait avec les paysages de France vus par des yeux anglais : les rivières de France de Turner ; le Versailles de Bonnington ; l'Auxerre ou le Valenciennes de Walter Pater ; le Paris de Stevenson et tant d'autres ! »<sup>5</sup>. *The Rivers of France [Les Fleuves de France]*, par exemple, est un guide touristique dans lequel les gravures de Turner dessinent souvent les architec-

---

Elwall, *op. cit.*, p. 213.

<sup>1</sup> *GBA2*, 138 ; *BA*, « Préface », 65.

<sup>2</sup> *GBA2*, 140 ; *BA*, « Préface », 68.

<sup>3</sup> *GBA2*, 140 ; *BA*, « Préface », 68. Voir aussi *BA*, 346 (Appendice II).

<sup>4</sup> *GBA2*, 140 ; *BA*, « Préface », 68.

<sup>5</sup> *GBA2*, 140, n. 2 ; *BA*, « Préface », 68, n. 1.

tures qui bordent la Loire ou la Seine<sup>1</sup>.

Pourquoi Proust insiste-t-il sur le lien de la cathédrale avec la rivière en se référant à la gravure de Ruskin ? Il s'en explique ainsi : « La gravure *Amiens, le jour des Trépassés* semble mentir un peu, pour la beauté. Est-ce la perspective seule, qui approche ainsi, des bords d'une Somme élargie, la cathédrale et l'église Saint-Leu ? »<sup>2</sup>.

Dans le même article « John Ruskin (deuxième et dernier article) », Proust cite un mot de Turner sur son art de peintre : « “[...] mon affaire est de dessiner ce que je vois, non ce que je sais ” »<sup>3</sup>. Ce qui est ici souligné, c'est que la peinture de paysage doit être réalisée en fidélité au regard seul, même si ce qu'il voit s'avère en fin de compte différent de la réalité<sup>4</sup>.

Dans *Les Peintres modernes* également, Ruskin remarque que la peinture de paysage peut être différente de la géographie réelle. Il distingue à ce titre le peintre imaginatif du peintre topographique : le premier représente la vision telle qu'il voit tandis que le deuxième représente le paysage selon la topographie réelle. À propos du peintre imaginatif, il écrit :

Mais si, nous rendant dans cet endroit, nous voyons quelque chose de totalement différent de ce qui s'y trouve, nous pouvons peindre cela – nous devons même le peindre, que nous le voulions ou non, puisque c'est pour nous la seule réalité accessible<sup>5</sup>.

Il ajoute que « le but du grand paysagiste inventif doit être bien plus de traduire la vérité

---

<sup>1</sup> Joseph Milord Turner, *The Rivers of France*, Henry G. Bohn, 1863.

<sup>2</sup> *GBA2*, 139 ; *BA*, « Préface », 66.

<sup>3</sup> *GBA2*, 139 ; *BA*, « Préface », 66-67. Proust cite mot à mot de l'ouvrage de La Sizeranne. Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p. 232 (*LE*, t. 22, p. 210 [*Eagle's Nest*, conférence 7, § 125]).

<sup>4</sup> Emily Eells affirme que l'art d'Elstir provient en droite ligne du commentaire de Ruskin sur l'art de Turner, dans le quatrième volume des *Peintres modernes* : Emily Eells, « Elstir à l'anglaise : Proust et la peinture de l'ambiguïté », *Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises (CRIN)*, n° 37 (*Proust et ses peintres*, études réunies par Sophie Bertho), 2000, p. 37-47. Kazuko Maya et Kazuyoshi Yoshikawa mettent quant à eux en lumière la relation entre Elstir et Turner selon *Harbour of England* et *The Rivers of France* : Kazuko Maya, « Proust et Turner : nouvelle perspective », in *Études de langue et littérature françaises*, Tokyo, n° 66, mars 1995, p.111-126 ; Kazuyoshi Yoshikawa, « Turner dans le Port de Carquethuit », *Bulletin d'Informations proustiennes*, n° 33, 2003, p. 41-50.

<sup>5</sup> John Ruskin, *Modern Painters*, London, Smith Elder and C<sup>ie</sup>, 1843-1860, 5 vol. La deuxième moitié du troisième livre et la première moitié du quatrième livre est traduit par Émile Cammaerts en 1914. Nous nous référons à sa traduction : John Ruskin, *Les Peintres modernes : le paysage*, traduit de l'anglais et annoté par Émile Cammaerts, H. Laurens, 1914, p. 172 (*LE*, t. 6, p. 28 [*Modern Painters*, vol. 4, part 5, ch. 2, § 3]).

profonde de la vision mentale que de reproduire les faits matériels »<sup>1</sup>. C'est ainsi comme en suivant la leçon que Ruskin lui-même donnait dans *Le Nid d'Aigle* et *Les Peintres modernes* que Proust pose ainsi l'hypothèse selon laquelle Ruskin aurait, dans sa gravure, sciemment déformé la topographie. Pourtant, quelques lignes plus loin, on peut lire ceci :

Si, étant à Amiens, vous allez dans la direction de l'abattoir, vous aurez une vue qui n'est pas différente de celle de la gravure. Vous verrez l'éloignement disposer, à la façon mensongère et heureuse d'un artiste, des monuments, qui reprendront, si ensuite vous vous rapprochez, leur position primitive, toute différente ; vous le verrez, par exemple, inscrire dans la façade de la cathédrale la figure d'une des machines à eau de la ville et faire de la géométrie plane avec de la géométrie dans l'espace [Nous soulignons.]<sup>2</sup>.

Proust déclare ainsi qu'il est probable que Ruskin ait dessiné ce paysage avec le parti pris assumé de ne pas respecter la topographie réelle. Cependant, aussitôt après, il affirme qu'il est possible de rencontrer un paysage qui s'accorde avec celui qui est décrit dans la gravure. Il prétend qu'à ce moment la « géométrie plane » et la « géométrie dans l'espace » se superposent. Ces deux expressions « géométrie plane » et « géométrie dans l'espace » correspondent à la distinction entre le paysage représenté par l'artiste et la géographie réelle. C'est ainsi qu'on peut reconnaître qu'il y a comme deux vues : la vue imaginaire d'un paysage et la vue réelle. Or, cette dualité de vues renvoie précisément au contraste que forment le paysage et le pays. Proust met ainsi en relief le caractère subjectif du paysage par rapport à la géographie réelle : « [...] du moins cette gravure de *La Bible d'Amiens* aura associé dans votre souvenir les bords de la Somme et la cathédrale plus que votre vision n'eût sans doute pu le faire, en quelque point de la ville que vous vous fussiez placé »<sup>3</sup>. Nous sommes alors en mesure de proposer du paysage la définition suivante : il est *la vision subjective produite à partir de la mémoire d'un pays*. Voici une indication plus claire encore sur ce qui fait le charme du paysage ; elle est tirée d'une note à *La Bible d'Amiens* :

Sans doute, si les livres de Ruskin avaient d'abord créé en nous une espèce de fièvre et de désir qui donnaient, dans notre imagination, à Venise, à Amiens, une beauté que, une fois en leur présence, nous ne leur avons pas trouvée d'abord, le soleil tremblant du canal ou le froid doré d'une matinée d'automne française où ils

---

<sup>1</sup> John Ruskin, *Les Peintres modernes : le paysage*, p. 176. (LE, t. 6, p. 35 [Modern Painters, t. 4, part 5, ch. 2, § 11]).

<sup>2</sup> GBA2, 139, BA, « Préface », 67.

<sup>3</sup> GBA2, 140, BA, « Préface », 67-68.

ont été lus, ont déposé sur ces feuilles un charme que nous ne ressentons que plus tard, [...]»<sup>1</sup>.

Comme le montrent ces lignes, le paysage est strictement équivalent au charme qui n'est ressenti qu'*après-coup* dans le souvenir. Mais Proust complète d'une autre idée cette conception quasi mentale du paysage : « Que si néanmoins vous trouvez ce paysage, composé avec goût par la perspective, un peu différent de celui que relate le dessin de Ruskin, vous pourriez en accuser surtout les changements qu'ont apportés dans l'aspect de la ville les presque vingt années écoulées depuis que Ruskin y vivait, y rêvait, y priait et, comme il l'a dit pour un autre site qu'il aimait, “ tous les *embellissements* survenus, depuis que j'ai composé et médité là ” »<sup>2</sup>.

Proust cite ce passage de *Praeterita* qui figurait déjà dans *Ruskin et la religion de la beauté*<sup>3</sup>. L'« autre site » dont il est question désigne Herne Hill, décrit dans le deuxième chapitre du premier volume de *Praeterita*. Dans cette dernière œuvre autobiographique, Ruskin insiste sur le changement qui a marqué le paysage de ce site entre 1823, lorsque sa famille s'installe sur cette colline située en banlieue de Londres – Ruskin a alors quatre ans –, jusqu'à 1885, lorsqu'il commence la rédaction de *Praeterita* : « Since I last composed, or meditated there, various improvements have taken place »<sup>4</sup>. En suivant la traduction de Robert de La Sizeranne, Proust adopte le mot « embellissement » pour rendre le terme anglais « improvement », qui veut dire « progrès ». Ruskin déplore dans ce passage que le paysage qui s'étend depuis Herne Hill ait été détruit à cause de l'église gothique construite ultérieurement, du Palais de Cristal et du chemin de fer. Il est clair que Ruskin use du mot « improvement » en un sens largement ironique, pour stigmatiser cette dégradation du paysage.

Dans une de ses notes pour *Sésame et les lys*<sup>5</sup>, Proust reprendra encore ce passage de *Praeterita*, ouvrage dans lequel Ruskin déplore les destructions infligées à la nature. Les chemins de fer sont les premiers visés par sa prose accusatrice. Voici la traduction de Proust :

Vous avez été placer un pont de chemin de fer sur les chutes de Schaffhouse. Vous

---

<sup>1</sup> BA, 246.

<sup>2</sup> GBA2, 139-140 ; BA, « Préface », 67.

<sup>3</sup> Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup> John Ruskin, *Praeterita*, t. I, ch. II, § 57.

<sup>5</sup> SL, 133.

avez fait passer un tunnel à travers les rochers de Lucerne près de la chapelle de Tell. Vous avez détruit le rivage de Clarens, au lac de Genève. Il n'y a pas une paisible vallée en Angleterre que vous n'avez remplie de feu mugissant ; il n'y a pas un coin abandonné de campagne anglaise où vous n'avez imprimé des traces de suie<sup>1</sup>.

Ici éclate la distance entre le propos de Proust et celui de Ruskin. Proust traduit ce passage sans faire aucun commentaire sur le thème d'une nécessaire protection de la nature contre la destruction. Il remarque que le paysage ruskinien *Amiens, le jour des Trépassés* n'est qu'un composé des fragments de la vue recueillie chaque instant par Ruskin. Ainsi, le paysage peut être défini comme la vision subjective de quelqu'un qui jette son regard sur le pays. C'est le « charme du pays » qui retient toute l'attention de Proust :

Et le charme individuel, qu'est le charme d'un pays, nous le sentirions plus vivement si nous n'avions pas à notre disposition ces bottes de sept lieues que sont les grands express, et si, comme autrefois, pour arriver dans un coin de terre nous étions obligés de traverser des campagnes de plus en plus semblables à celle où nous tendons, comme des zones d'harmonie graduée qui, en la rendant moins aisément pénétrable à ce qui est différent d'elle, en la protégeant avec douceur et avec mystère de ressemblances fraternelles, ne l'enveloppent pas seulement dans la nature, mais la préparent encore dans notre esprit<sup>2</sup>.

Le chemin de fer est objet d'accusation chez Ruskin, non seulement dans *Sept Lampes de l'Architecture*, mais aussi dans *Fors Clavigera* et *Praeterita*<sup>3</sup>. Dans son article « Combray-Venise-Combray », Gérard Genette suppose que Ruskin, qui détestait la voie ferroviaire, aurait probablement aimé le voyage en automobile. Cela parce que le voyage en automobile réalise une « approche manifestement plus conforme à l'esthétique géographique et paysagiste ». Genette appelle cette sorte de lien des « liaisons *in situ* »<sup>4</sup>. Pourtant, il nous semble que les paysages proustiens se produisent plutôt à travers une fonction *in visu*. C'est parce que le « charme d'un pays » est équivalent au « paysage » que, contextuellement, ce « charme individuel » est défini comme quelque chose que nous pouvons « sentir ».

Nous avons essayé jusqu'ici d'éclaircir à quel moment le *pays* devient chez Proust *paysage*,

---

<sup>1</sup> *SL*, 132-133.

<sup>2</sup> *GBA2*, 140 ; *BA*, « Préface », 68.

<sup>3</sup> John Ruskin, *Seven Lamps of Architecture*, ch. IV, § 21 (Elwall, p. 244) ; John Ruskin, *Fors Clavigera*, IV, lettre xlv. Ce dernier passage a été présenté par Robert de la Sizeranne. Robert de la Sizeranne, *op. cit.*, p. 46-47.

<sup>4</sup> Gérard Genette, « Combray-Venise-Combray », *Figures IV*, Le Seuil, 1999, p. 272.

en examinant ses écrits consacrés à John Ruskin. Au terme de ces analyses, on peut soutenir que c'est au moment précis où nous regardons le pays avec un certain sentiment que ce pays revêt pour nous l'aspect d'un paysage. Proust semble avoir ouvert les yeux sur la question du pays/paysage quand il a rencontré en 1899 *La Reine de l'air* de Ruskin. Quant au lien entre le pays et l'architecture, il le tient des *Sept Lampes de l'Architecture* et de *La Bible d'Amiens*. Ce que Proust a appris au contact de Ruskin, c'est d'abord que le paysage consiste en un lien du pays avec l'architecture, et, en outre, que le paysage naît au moment où quelque sentiment ou jugement de valeur vient nourrir le regard qui se porte sur le pays.

## CHAPITRE V

### Pèlerinage à la recherche du paysage individuel

Dans ce chapitre, nous allons examiner la signification que revêt pour Proust ce pèlerinage à la recherche de la beauté naturelle et architecturale auquel l'a introduit Ruskin. D'après *Le Grand Robert*, « pèlerinage » se réfère au « voyage qu'on fait pour rendre un hommage à une personne qu'on vénère ». De son côté, Albert Sorel précise que le pèlerinage littéraire consiste à « chercher dans la nature la réalité des images du poème, le secret des beautés de la nature », à « comprendre mieux et [à] mieux pénétrer l'art par le spectacle de la terre et la terre par l'œuvre d'art qu'il interprète »<sup>1</sup>. Sorel souligne que « la beauté [...] est devenue une religion » dont John Ruskin est l'« apôtre ». En considérant la Beauté comme une religion, l'historien se réfère à la première signification du mot pour souligner la dévotion avec laquelle des jeunes entreprennent le pèlerinage vers les lieux qui furent chers à Ruskin. Examinons en quoi consiste cette beauté.

Proust effectua plusieurs voyages de 1900 à 1907. Mais la signification du voyage se transforme au fil de ces années : d'un pèlerinage pour la beauté, accompli sur les traces de Ruskin, on passe au pèlerinage destiné à chercher son propre paysage – et cela constitue également une tentative pour se délivrer du péché d'idolâtrie (§ 1). Dans une lettre à Émile Mâle, Proust demande des suggestions « pour des pèlerinages à des églises ou des paysages »<sup>2</sup>. Ainsi, ne pouvons-nous pas supposer que, pour lui, la beauté se trouve dans l'harmonie qui règne entre l'architecture et le paysage ? Afin d'éclaircir cette idée, nous devons d'abord saisir la perception que Proust a du voyage, car c'est le voyage qui lui offre une vue sur le pays (§ 2).

Dans un second temps, nous serons alors en mesure d'examiner les paysages de ces années selon le contraste que forment paysage collectif et paysage individuel. Sous ce rapport, la notion de « laïcisation », à laquelle recourt Proust, va s'avérer décisive. C'est dans ce con-

---

<sup>1</sup> Albert Sorel, « Variétés. Pèlerinages de la beauté. *La Bible d'Amiens*, de John Ruskin, traduite et annotée avec une préface, par Marcel Proust », *Le Temps*, 11 juillet 1904, p. 3.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. XVII, p. 543 (lettre à Émile Mâle datée du 8 août 1906).



texte que va être analysé le passage de l'article « La Mort des Cathédrales »<sup>1</sup> où Proust met en lumière la relation qu'entretiennent le culte et le paysage. Un examen attentif de la correspondance<sup>2</sup> de ces années révèle en outre un déplacement de l'intérêt de Proust qui, se détachant progressivement de l'architecture ecclésiastique, s'oriente toujours davantage vers une méditation concernant la mémoire individuelle qu'il a gardée de son pays d'origine. À la différence de Maurice Barrès qui met en valeur la filiation historique d'un individu avec ses ancêtres<sup>3</sup>, l'écriture proustienne semble se consacrer à l'impression personnelle (§ 3). Les paysages décrits dans son compte rendu d'un ouvrage d'Anna de Noailles<sup>4</sup> et dans un article traitant des impressions de promenade en automobile<sup>5</sup>, tous deux parus en 1907, mettent l'accent sur l'image du pays portée par Marcel Proust. Nous entendons ici démontrer comment la description du paysage reflète fidèlement la vision du monde de l'auteur (§ 4).

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, « La Mort des Cathédrales : une conséquence du projet Briand sur la séparation », *Le Figaro*, 16 août 1904, p. 3-4.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. III, p. 419 (lettre à Georges de Lauris [Vers le 8 ou 9 ? septembre 1903]) ; *Corr.*, t. V, p. 25-28 (lettre à Paul Grunebaum-Ballin datée du 6 janvier 1905).

<sup>3</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989, p. 290. L'auteur montre que, au contraire de Barrès, lequel a « abouti à un déterminisme et une continuité absolue dans la définition du présent par le passé, le présent, dans l'esprit de Proust, réincarne le passé au hasard d'une rencontre ».

<sup>4</sup> Marcel Proust, « *Les Éblouissements* par la Comtesse de Noailles », *Le Figaro*, supplément littéraire, 15 juin 1907, p. 1.

<sup>5</sup> Marcel Proust, « Les Impression de route en automobile », *Le Figaro*, le 19 novembre 1907, p. 1.

## § 1. Le Pèlerinage et l'idolâtrie

A la mort de Ruskin, le 20 janvier 1900 à Brantwood, Proust rédige coup sur coup deux articles nécrologiques. Dans l'un d'eux, « Pèlerinages ruskiniens en France »<sup>1</sup>, il cite quelques passages de Ruskin racontant ses voyages. Il n'y recommande les pèlerinages, ni en Angleterre où se trouve le tombeau de Ruskin, ni aux hauts lieux ruskiniens d'Italie, comme Venise ou Florence. Il propose plutôt des voyages modestes à l'intérieur de la France. Le lecteur français y est encouragé d'un mot : « Ruskin a beaucoup aimé la France » (EA, 441)<sup>2</sup>.

Proust propose un pèlerinage aux sites français qui gardent « l'âme de Ruskin ». Un pèlerinage, certes, mais sans motif religieux. C'est en vertu de leur propre beauté laïque que sites et lieux appellent la visite. Le caractère de pèlerinage est donc plus littéraire et poétique, que religieux, comme en témoigne ces regrets de Proust : « [...] les indications que les écrivains nous donnent dans leurs œuvres sur les lieux qu'ils ont aimés sont souvent si vagues que les pèlerinages que nous y essayons en gardent quelque chose d'incertain et d'hésitant et comme la peur d'avoir été illusoire »<sup>3</sup>. L'œuvre de Ruskin est hautement religieuse mais le commentaire de Proust, lui, ne regarde pas à la religion. Ce qu'il veut avant tout, c'est transmettre aux lecteurs français « la beauté de la cathédrale »<sup>4</sup>.

Pourtant, ce n'est pas sans certaine hésitation, voire réticence, que Proust se passionne pour cette quête de la beauté. Au début de l'article « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », il est question d'une « promenade esthétique ». En recommandant au lecteur le pèlerinage à Amiens suivant *La Bible d'Amiens* de Ruskin, il distingue deux statuts possibles du pèlerinage esthétique :

Sans doute le snobisme, qui fait paraître raisonnable tout ce qu'il touche, n'a pas encore atteint (pour les Français du moins), et par là préservé du ridicule, ces promenades esthétiques. Dites que vous allez à Bayreuth entendre un opéra de Wagner, à Amsterdam visiter une exposition, on regrettera de ne pouvoir vous accompagner. Mais si vous avouez que vous allez voir, à la Pointe du Raz, une tempête, en

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, « Pèlerinages ruskiniens en France », *Le Figaro*, 13 février 1900, p. 5. L'autre est : « John Ruskin », *La Chronique des arts et de la curiosité*, t. 5, n° 4, 27 janvier 1900, p. 35-36.

<sup>2</sup> Marcel Proust, « Pèlerinages ruskiniens en France », article cité, p. 5.

<sup>3</sup> BA, 11.

<sup>4</sup> BA, 18.

Normandie, les pommiers en fleurs, à Amiens, une statue aimée de Ruskin, on ne pourra s'empêcher de sourire. Je n'en espère pas moins que vous irez à Amiens après m'avoir lu<sup>1</sup>.

Ces lignes invitent à clarifier le rapport entre le pèlerinage appelé « promenades esthétiques » et le « snobisme ». P.-V. Zima révèle que le désir du voyage selon Proust est motivé par le snobisme. Cela est vrai surtout du pèlerinage artistique<sup>2</sup>. Mais il y a deux genres de « promenades esthétiques », entre lesquelles il faut distinguer : d'une part les promenades pour les œuvres représentées dans un « cadre », comme le voyage à Bayreuth et la visite de l'exposition à Amsterdam, et de l'autre les promenades dans les lieux décrits par les artistes, qui susciteraient le sourire d'autrui, mais qui sont libérées du snobisme. Le manuscrit de cet article porte cette différenciation sous une forme très marquée. Proust y parle du phénomène selon lequel l'art passe du « régime aristocratique » au « régime démocratique ». C'est la fonction du snobisme car « le snobisme fait paraître tout naturels les projets que [l'artiste] conseille et extravagants ceux sur lesquels il reste muet ». Ainsi, le pèlerinage artistique prend forme de snobisme en Angleterre grâce à Ruskin et Turner, parce qu'on parle de lui. En revanche, en France, il est peu vulgarisé, demeure donc loin du snobisme et reste une activité saugrenue. Cela ressort clairement du manuscrit :

Je n'étonnerais personne en disant : « je vais à Bayreuth, je vais à l'exposition de Rembrandt à Amsterdam ». Mais si je dis : « Je vais à la pointe du Raz voir une tempête, je vais à Gisors voir les pommiers en fleurs », on rit. En Angleterre je ne ferais pas rire en disant que je vais à Amiens voir les statues aimées de Ruskin, ou en Touraine chercher le coude de la Loire peint par Turner. Espérons que bientôt en France on ne rira plus de cela<sup>3</sup>.

Proust tenait déjà un propos identique dans un fragment, « [Le Peintre. Ombres – Monet] ». Il y explique la raison pour laquelle le peintre choisit un lieu : « Pour faire sortir la vérité et la beauté d'un lieu, nous avons besoin de savoir qu'elle en peut sortir, que son sol est plein de dieu » (*EA*, 676). Argenteuil, Vétheuil, Epte et Giverny sont les « lieux bénis » par Monet. Et ces sites deviennent des destinations de « pèlerinage » bien que Proust n'utilise pas ici ce mot<sup>4</sup>. Qu'est-ce qui motive le pèlerinage vers le lieu peint par le peintre : « L'amateur

---

<sup>1</sup> *MF*, 57.

<sup>2</sup> Peter Vaclav Zima, *Le Désir du mythe : une lecture sociologique de Marcel Proust*, Nizet, 1973, p. 135.

<sup>3</sup> *PM*, 727 [note]. Transcription est d'Yves Sandre.

<sup>4</sup> Dans la « Préface », les noms de sites que l'écrivain C. prononce deviennent les « buts de prome-

de peinture, qui fera un voyage pour voir un Monet représentant un champ de coquelicots, ne fera peut-être pas une promenade pour aller voir un champ de coquelicots » (EA, 675). « Il nous fait adorer un champ, le ciel, une plage, une rivière comme des choses divines » (EA, 676). Les destinations marquées par Proust sont dotées ainsi de caractères divins, et correspondent donc bien à la définition du pèlerinage, qui désigne premièrement un voyage accompli pour des motifs religieux. Nous demandons quelle est la réalité d'un pays à la peinture du paysage tandis que le paysage de la peinture nous enseigne le pays.

On peut deviner à partir de ces passages que la visite ayant pour seule fin de voir les paysages dessinés par des artistes n'était pas une activité répandue en France. Proust, du reste, a quelque doute quant à l'efficacité de cette sorte de pèlerinage : « Les indications que les écrivains nous donnent dans leurs œuvres sur les lieux qu'ils ont aimés sont souvent si vagues que les pèlerinages que nous y essayons en gardent quelque chose d'incertain et d'hésitant et comme la peur d'avoir été illusoire »<sup>1</sup>. Malgré cela, Proust n'en estime pas moins ces pèlerinages et les propose au lecteur, en dépit du danger de les voir glisser vers un snobisme à l'anglaise.

Ces remarques de Proust épousent de très près ce que disait La Sizeranne dans *Ruskin et la religion de la beauté*. Dans la préface de cet ouvrage, l'auteur met en scène son propre pèlerinage ruskinien :

En Suisse, à Florence, à Venise, à Amiens, sur les bords du Rhin ou de l'Arno, partout où il a travaillé, j'ai travaillé après lui, refaisant parfois les croquis d'où sortirent ses théories et des exemples, attendant les rayons de soleil qu'il a prescrits, guettant en quelque sorte sur les monuments éternels les ombres fugitives de ses pensées. Puis j'ai attendu, pour écrire, que son système, après plusieurs années, m'apparût non plus dans sa délicieuse complication, mais dans ses lignes d'ensemble, [...] <sup>2</sup>.

Robert de La Sizeranne montre son intention sincère de poursuivre les images saisies par le maître. Dans la préface à *La Bible d'Amiens* (section « P.-S. »), Proust à son tour professe une opinion semblable. Il soutient que, pour comprendre la pensée de Ruskin, il est indispensable de visiter les endroits qui lui furent chers :

---

nades, presque de pèlerinages » du héros et son ami (JS, 185).

<sup>1</sup> MF, 58 ; BA, « préface », 18.

<sup>2</sup> Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p. 9-10.

Car la pensée de Ruskin n'est pas comme la pensée d'un Emerson par exemple, qui est contenue tout entière dans un livre, c'est-à-dire un quelque chose d'abstrait, un pur signe d'elle-même. L'objet auquel s'applique une pensée comme celle de Ruskin et dont elle est inséparable n'est pas immatériel, il est répandu çà et là sur la surface de la terre. Il faut aller chercher là où il se trouve, à Pise, à Florence, à Venise, à la National Gallery, à Rouen, à Amiens, dans les montagnes de la Suisse<sup>1</sup>.

Tout se passe alors comme si Proust convenait de la nécessité de suivre une activité somme toute fort semblable au snobisme. Pourtant, à y regarder de plus près, Proust acquiesce-t-il sans réserve à l'opinion selon laquelle une pensée peut se trouver inscrite matériellement dans les choses concrètes, « réalisée dans l'espace »<sup>2</sup> ? En effet, si Proust est parvenu à cette idée, ce ne fut qu'au terme d'un long débat intérieur, débat qui a vu aux prises l'idolâtrie et la sincérité.

Pour définir l'idolâtrie, Proust se réfère aux mots de Ruskin dans *Lectures on Art* : c'est le « fait de servir avec le meilleur de nos cœur et de nos esprits quelque chère ou triste image que nous nous sommes créée, pendant que nous désobéissons à l'appel présent du Maître [...] »<sup>3</sup>. Or, Proust relève que Ruskin se rend sans cesse coupable d'un tel crime. D'après lui, Ruskin n'était pas sincère lorsque, dans *Les Pierres de Venise*, il a affirmé :

[...] les Vénitiens sont inexcusables et plus sévèrement punis que les autres hommes parce qu'ils possédaient une église en marbre de toutes couleurs au lieu d'une cathédrale en calcaire, parce que le palais des Doges était à côté de Saint-Marc au lieu d'être à l'autre bout de la ville, et parce que dans les églises byzantines le texte biblique, au lieu d'être simplement figuré comme dans le sculpteur des églises du Nord est accompagné, sur les mosaïques, de lettres qui forment une citation de l'Évangile ou des prophéties<sup>4</sup>.

Ruskin compare aussi la Basilique Saint-Marc aux églises du Nord pour mettre en valeur le luxe de l'église vénitienne. Mais Proust dénonce chez Ruskin « une sorte de retour égoïste sur soi-même [...], inévitable dans ces joies mêlées d'érudition et d'art »<sup>5</sup>. La sincérité selon Proust consiste à ne rien concéder à cette sorte de plaisir fait d'érudition et de formules

---

<sup>1</sup> BA, 91.

<sup>2</sup> BA, 91.

<sup>3</sup> BA, 78.

<sup>4</sup> BA, 82-83. Traduction des *Pierres de Venise* est par Proust.

<sup>5</sup> BA, 84.

précieuses<sup>1</sup>. Il finit même par « saisir » chez Ruskin « une infirmité essentielle à l'esprit humain »<sup>2</sup>. Ce n'est donc pas que Proust condamne univoquement l'idolâtrie. De cette dernière, il peut ainsi déclarer :

C'est le péché intellectuel favori des artistes et auquel il en est bien peu qui n'aient succombé. *Felix culpa!* est-on tenté de dire en voyant combien il a été fécond pour eux en inventions charmantes. Mais il faut au moins qu'ils ne succombent pas sans avoir lutté<sup>3</sup>.

Proust reconnaît un certain mérite à l'idolâtrie, si coupable soit-elle par ailleurs : à sa manière, elle enrichit l'esprit des artistes, comme l'a bien montré Kazuyoshi Yoshikawa dans son article sur « L'Idolâtrie artistique chez Proust »<sup>4</sup>. L'auteur révèle qu'il y a bien un côté positif de l'idolâtrie : « C'est qu'il n'y a pas de création artistique pour un artiste sans une passion profonde pour ses prédécesseurs ». L'idolâtrie peut jouer, pour la création artistique, le rôle décisif d'une épreuve. C'est même un stade auquel il convient pour un temps de demeurer, à condition que ce soit pour réaliser avec plus de netteté à quel point il importe de le dépasser. Ce qui est nécessaire à l'artiste, c'est d'avoir eu à lutter contre la tentation de l'idolâtrie. Voilà sa profonde raison d'être. Une fois cette étape franchie, on peut, selon Proust, reconnaître pleinement le danger que représente l'idolâtrie aveugle et atteindre ainsi la sincérité. Proust décrit ainsi la façon dont il se rend devant le tableau où le maître a peint des aubépines :

Non, je ne trouverai pas un tableau plus beau parce que l'artiste aura peint au premier plan une aubépine, bien que je ne connaisse rien de plus beau que l'aubépine, car je veux rester sincère et que je sais que la beauté d'un tableau ne dépend pas des choses qui y sont représentées. Je ne collectionnerai pas les images de l'aubépine. Je ne révère pas l'aubépine, je vais la voir et la respirer<sup>5</sup>.

Cette déclaration de guerre au fétichisme devient alors l'une des principales motivations du voyage. Proust écrit : « Je vais la voir et la respirer ». « Respirer » c'est assimiler la nature et entrer en correspondance avec elle. Si l'idolâtrie est quelque chose que l'on doit dépasser,

---

<sup>1</sup> BA, 86.

<sup>2</sup> BA, 85.

<sup>3</sup> BA, 88.

<sup>4</sup> Kazuyoshi Yoshikawa, « L'Idolâtrie artistique chez Proust », *Marvel Proust 6*, « Proust sans frontières 1 », Lettres Modernes/Minard, 2007, p. 54.

<sup>5</sup> BA, 89.

c'est parce qu'elle est un stade qui se situe avant l'étape où se développent les affinités de soi avec l'extérieur à travers le paysage. On procède au rebours de ce qui est prêté à la pensée d'Emerson, pour laquelle tout est abstrait, et qui peut donc être tout entière contenue dans un livre<sup>1</sup>. Voici la leçon que Proust a apprise de Ruskin et la raison pour laquelle il pratique cette « servitude volontaire ». Les opinions que porte Proust sur Ruskin autour de 1903 sont donc au plus haut degré ambivalentes. Tout en dénonçant l'idolâtrie de Ruskin – rattaché pour la circonstance à la tendance illustrée par Robert de Montesquiou –, Proust puise tout de même chez lui un enseignement assez optimiste : « Il n'y a pas de meilleure manière d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître »<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> BA, 90-91.

<sup>2</sup> BA, 93.

## § 2. Les Pèlerinages ruskiniens de Proust

Proust écrit à Bertrand de Fénelon en 1906 : « Tu sais que j'ai toujours le désir et l'impossibilité de voyager. Aussi chaque lettre reçue des lieux que j'aimerais voir me donne une sensation de poésie en me faisant voyager par l'imagination »<sup>1</sup>. Pourtant, Proust effectue plusieurs voyages de 1900 à 1907. La signification du voyage se transforme ainsi pendant ces années : on passe du pèlerinage accompli pour la beauté sur la trace de Ruskin au pèlerinage destiné à chercher sa propre manière de regarder le paysage. Il faut donc examiner les aspects propre à chaque stade de ces pèlerinages.

Nous savons que Proust se rend à Venise en avril 1900 avec sa mère, et y rejoint ses amis Marie Nordlinger et Reynaldo Hahn. Il a effectué ses visites aux églises, palais et châteaux avec pour guides *Les Pierres de Venise* et *Le Repos de Saint-Marc*. Ce voyage avait en effet pour motif le rassemblement, sur place, d'une documentation en vue des études sur les œuvres de John Ruskin.

On conjecture que c'est dans le même esprit que Proust visite Amiens, à l'automne 1900, en vue de se documenter pour sa traduction de *La Bible d'Amiens*. On se réfère pour cela à un passage d'une note à *La Bible d'Amiens* : « le soleil tremblant du canal ou le froid doré d'une matinée d'automne française », période lors de laquelle les livres de Ruskin auraient été lus<sup>2</sup>. Pourtant, comme le remarque Cynthia Gamble, il n'y est pas prouvé que Proust ait alors visité cette ville<sup>3</sup>.

Le pèlerinage à Rouen est effectué en janvier 1900 en compagnie de son ami Léon Yeatman et de sa femme. Proust raconte leur visite au portail des Libraires pour trouver une petite figure, que Proust considérera comme le « paysage » de Rouen incarné en pierre<sup>4</sup>.

Quand il visite Abbeville, en 1901, c'est pour étudier les statues au portail de l'église Saint-Wulfram avec un ouvrage de Ruskin. En fait Proust accompagne là encore son ami

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. VI, p. 267 (lettre à Bertrand de Salignac-Fénelon datée des alentours de novembre 1906).

<sup>2</sup> *BA*, 246, note de Proust en bas de page.

<sup>3</sup> Cynthia J. Gamble, « Proust-Ruskin Perspectives on *La Vierge Dorée* at Amiens Cathedral », article cité, p. 281.

<sup>4</sup> Cf. Diane R. Leonard, « De la Petite Figure à la Petite Madeleine, intériorisation d'un paysage », *Bulletin Marcel Proust*, n° 41, 1991, p. 199-208.



Léon Yeatman et sa femme qui se rendaient à Boulogne. Après les avoir quittés à Abbeville, il dit qu'il y est resté seul pour travailler « devant l'église »<sup>1</sup>. C'est à partir d'un ouvrage de Ruskin, *The Flamboyant Architecture of the Valley of the Somme*, que Proust examine le portail de cette église. Dans ses articles nécrologiques de 1900, « Pèlerinages ruskiniens en France » et « John Ruskin (deuxième et dernier article) », il avait déjà évoqué cette église à partir de citations tirées de *Praeterita*<sup>2</sup>.

En automne 1902 Proust effectue un voyage vers le Nord avec son ami Bertrand de Fénelon<sup>3</sup>. Ils se rendent le 4 octobre à Bruges pour assister au dernier jour de l'exposition des Primitifs flamands<sup>4</sup>. Ce voyage se poursuit ensuite à Anvers, Dordrecht, Rotterdam, Delft, Amsterdam. De cette ville, il écrit à sa mère : « [...] j'allais en coche d'eau à Vollandam, endroit fort curieux et peu visité je crois ! »<sup>5</sup>. Les souvenirs de la Belgique et de la Hollande apparaissent « de manière fugace, mais récurrente » dans l'écriture proustienne<sup>6</sup>. Ce voyage « sentimental » est pourtant motivé par son intérêt artistique pour la peinture hollandaise et

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. II, p. 450 (lettre à Mme Proust daté du [8 septembre 1901]).

<sup>2</sup> « Notes et souvenir. Pèlerinages ruskiniens en France », *Le Figaro*, article cité : « Mon bonheur le plus intime, ajoute-t-il, a été au milieu des montagnes, mais si je veux me reporter au plaisir le plus doux, sans mélange, sans fatigue, je puis dire qu'arriver à Abbeville par un bel après-midi d'été, mettre pied à terre dans la cour de l'hôtel de l'Europe, descendre la rue en courant pour voir encore Saint-Wulfran avant que le soleil ait quitté les tours, sont des choses pour lesquelles il faut chérir le passé jusqu'à la fin ». Dans l'article de la *Gazette des beaux-arts* en août 1900 : « Courir à Saint-Wulfram d'Abbeville, nous dit-il, avant que le soleil ait quitté les tours, fut toujours pour moi une de ces joies pour lesquelles il faut chérir le passé jusqu'à la fin. » Les deux passages sont de *Praeterita*, Ch. IX, « The Col de la Faucille » (§ 181). Ce passage n'a pas été traduit par Robert de La Sizeranne dans *Ruskin et la religion de la beauté*. Proust demande dans une lettre à Marie Nordlinger : « Savez-vous ce que c'est qu'un mémoire de Ruskin sur l'architecture flamboyante au bord de la Somme ? » (*Corr.*, t. II, p. 391. Lettre datée des [premiers jours de mars 1900]). Il s'agit selon Philip Kolb de *The Flamboyant Architecture of the Valley of the Somme*, conférence que Ruskin a donnée le 29 janvier 1868 à la Royal Institution (*Id.*). Le texte est repris dans : *The Works of John Ruskin*, t. XIX (The Cestus of Aglaia, The Queen of the Air, Other Papers and Lectures on Art and Literature 1860-1870), « Library Edition », 1905.

<sup>3</sup> Ce voyage est annoncé dans une lettre à Alfred Vallette (*Corr.*, t. III, p. 153. Lettre datée du [29 septembre 1902]) et dans une lettre adressée à Antoine Bibesco (*Corr.*, t. III, p. 154. [Lettre datée du 1<sup>er</sup> octobre 1902]).

<sup>4</sup> Voir Jun Suganuma, « En automne 1902, Proust à Bruges : les Primitifs flamands ou une école méconnue », *Cahiers d'études françaises*, Tokyo, Université Keio, n° 7, 2002, p. 64-77.

<sup>5</sup> *Corr.*, t. III, p. 163 (lettre à sa mère datée du [17 octobre 1902]).

<sup>6</sup> Thanh-Vân Ton-That, « Proust et la Hollande : de la géographie romanesque au fantasme poétique », *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique*, études rassemblées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1997, p. 217.

se propose comme un pèlerinage vers le paysage qui inspirait les peintres. *Maîtres d'autrefois* d'Eugène Fromentin servit cette fois de guide pour son voyage<sup>1</sup>.

Dans son article de 1905 « Sur la lecture », Proust insère quelques impressions concernant son voyage en Hollande de 1902. Le contexte est celui du danger de la lecture dès lors qu'on la considère comme une vérité existant en dehors de nous. Rappelons que, pour Proust, la lecture ne doit être qu'une « incitation » à entrer au fond de soi-même. Pourtant, il se met dans ces pages à examiner l'hypothèse selon laquelle la vérité se trouve matériellement dans le livre. Il suppose alors un voyage effectué à la recherche d'une archive dans un couvent hollandais. Ainsi, se souvenant de son voyage en Hollande, Proust écrit qu'« il faudra s'arrêter à Dordrecht, qui mire son église couverte de lierre dans l'entrelacs des canaux dormants et dans la Meuse frémissante et dorée où les vaisseaux en glissant dérangent, le soir, les reflets alignés des toits rouges et du ciel bleu » (*PM*, 181)<sup>2</sup>. Proust souligne ici l'affinité de l'eau de la Meuse et de l'église à son bord. C'est que la vérité de ce moment tient moins au contenu objectif du livre étudié qu'à l'atmosphère qui en accompagne l'étude. L'évocation du travail dans ces archives conduit ainsi Proust à une peinture du paysage :

[...] le calme et la fraîcheur du vieux couvent sont si exquises, où les religieuses portent encore le haut hennin aux ailes blanches qu'elles ont dans le Roger Van der Weyden du parloir ; et, pendant que nous travaillons, les carillons du XVII<sup>e</sup> siècle étourdissent si tendrement l'eau naïve du canal qu'un peu de soleil pâle suffit à éblouir entre la double rangée d'arbres dépouillés dès la fin de l'été qui frôlent des miroirs accrochés aux maisons à pignons des deux rives (*PM*, 182).

Dans une note ajoutée à « Sur la lecture », il constate en outre qu'il est inutile de chercher les sites que les écrivains décrivent, car ils ne sont que le produit de leur imagination :

Quant aux détails du voyage, ils reposent tous sur des impressions vraies. Je ne sais si on passe par Dordrecht pour aller à Utrecht, mais c'est bien telle que je l'ai vue que j'ai décrit Dordrecht pour aller à Utrecht. Ce n'est pas en allant à Utrecht, mais à Vollandam, que j'ai voyagé en coche d'eau, entre les roseaux. Le canal que j'ai

---

<sup>1</sup> Voir *Corr.*, t. III, p. 154 (lettre à Antoine Bibesco datée de [le mercredi soir 1<sup>er</sup> octobre 1902]).

<sup>2</sup> Rappelons un poème ludique, adressé à Reynaldo Hahn, qui dessine le paysage de Dordrecht : « Dordrecht endroit si beau / Tombeau / De mes illusion chéries / Quand j'essaie à dessiner / Tes canaux, tes toits, ton clocher / Je me sens comme aimer / Des patries. / Ton ciel toujours un peu bleu / Le matin souvent un peu pleut [...] ». 1<sup>ère</sup> publication : *Lettres à Reynaldo Hahn*, présentées, datées et annotées par Philip Kolb, préface d'Emmanuel Berl, Gallimard, 1956, p. 70 [ill.]. Ces vers sont repris dans : *Corr.*, t. 3, p. 160 (lettre à Reynaldo Hahn datée de [octobre 1902 ?]).

placé à Utrecht est à Delft. J'ai vu à l'hôpital de Beaune un Van der Weyden, et des religieuses d'un ordre venu, je crois, des Flandres, qui portent encore la même coiffe non que dans le Roger van der Weyden, mais que dans d'autres tableaux vus en Hollande (*PM*, 182).

La géographie réelle importe peu, selon Proust, au regard des images poétiques extraites de ses sites. C'est pourquoi il entremêle les éléments géographiques et les redistribue en vue de former une unité d'images qui prend figure de paysage. Plus loin est donnée une conclusion à cet épisode coloré du paysage hollandais : « cette vérité qu'ils vont chercher au loin dans un livre est moins [...] la vérité elle-même que son indice ou sa preuve, laissant par conséquent place à une autre vérité qu'elle annonce ou qu'elle vérifie et qui, elle, est du moins une création individuelle de leur esprit » (*PM*, 183). Ce que Proust montre en évoquant le voyage, ce n'est en définitive pas est autre chose qu'une pratique de la « création individuelle » procédant à partir de la lecture. Cette création a alors bien raison de déformer la géographie du monde réel, si c'est pour donner naissance, à partir d'elle, à une poésie du paysage.

### **Les Promenades en automobile vers les églises gothiques**

Ce n'était pas seulement en suivant les indications des œuvres de Ruskin que Proust entreprenait ses voyages. Le 10 avril 1903, c'est avec ses amis les frères Bibesco, François de Pâris, Lucien Henraux, Georges de Lauris, et peut-être Robert de Billy, qu'il se rend à Provins, Saint-Loup-de-Naud et Dammarie-les-Lys<sup>1</sup>. Emmanuel Bibesco, frère d'Antoine, a une grande connaissance de l'architecture gothique, et il aurait été un des initiateurs de Proust dans ce domaine. Marcel Muller a relevé quelques faits autobiographiques concernant ce voyage. C'est Marie Nordlinger qui a suscité l'intérêt de Proust pour l'église Saint-Loup-de-Naud en lui prêtant un traité d'architecture de Saint-Loup de Naud que possédait l'abbé Louis Nappe<sup>2</sup>. Proust était particulièrement intéressé par cette église en partie ro-

---

<sup>1</sup> Marcel Muller, « Marcel Proust, l'église de Saint-Loup-de-Naud et l'abbé Louis Nappe », dans *Préfiguration et structure romanesque dans "À la recherche du temps perdu"*, avec un inédit de Marcel Proust, French Forum, 1979. Voir également Philippe Julian, « Saint-Loup de Naud, son portail roman, son donjon gothique, ses souvenirs littéraires », *Connaissance des arts*, n° 276, février 1975, p. 61-66.

<sup>2</sup> Marie Nordlinger-Riefstahl, « Proust and Ruskin », *Marcel Proust and His Time, 1871-1922*, Londres, Wildenstein Gallery, 1955, p. 57-63. Repris dans *Marcel Proust 1872-1922 : An Exhibition of Manuscripts, Books, Pictures and Photographs*, Manchester, Whitworth Art Gallery, 1956, p. 5-10.

mane, en partie gothique, qui prêtera d'ailleurs son nom à un personnage principal de son roman. Elle le frappe également du fait de la ressemblance du portail royal avec celui de la cathédrale de Chartres. Et en effet, les amis sont passés par Chartres peu avant.

Deux semaines plus tard, le 21 avril 1903 (le 28 mars selon Painter), a lieu une nouvelle excursion en automobile. Robert de Billy a raconté le souvenir de ces petits voyages effectués en groupe par ces amateurs d'art médiéval. Proust visite Coucy, Laon, Senlis, Saint-Leu d'Esserent en automobile avec Antoine et Emmanuel Bibesco, et Georges de Lauris<sup>1</sup>. Dans *Marcel Proust : lettres et conversations*, Robert de Billy témoigne de cette excursion d'une journée :

C'est à ce moment que se placent ses premières visites aux églises et aux cathédrales de l'Ile-de-France, de Picardie et de Normandie. Il écoutait ce que lui en disait Emmanuel Bibesco, qui avait fait une étude approfondie de l'architecture gothique et qui était aussi à son aise devant la façade de Reims que devant ces humbles et touchantes maisons de la prière paysanne des environs, dont la plupart ont été mutilées ou détruites, et où il trouvait au porche, à l'abside, à la nef des souvenirs de la cathédrale, un motif, un chapiteau, une fenêtre, comme il persiste dans les bijoux grossiers des montagnards balkaniques quelque chose de la majesté des pompes byzantines. Avec Emmanuel pour guide, il visita un jour Laon, Coucy et les églises intermédiaires. Avec eux Antoine Bibesco, Georges de Lauris, Bertrand de Salignac-Fénelon et moi. Dans ce voyage, qui sera sa geste, par les liens d'amitié vraie qui nous unissaient tous à Marcel, comme le voyage d'Arcueil dans celle de Ronsard, Emmanuel, inépuisable dans ses points de vue, explications, comparaisons, présentait les monuments. Il faisait apparaître les animaux de la cathédrale au détour d'une rue, et, ingénieusement, nous conduisait à l'endroit où, le donjon, que l'on disait alors inexpugnable, s'élevait à l'extrémité de l'éperon, au-dessus des arches<sup>2</sup>.

Le souvenir de ce voyage d'une journée aurait inspiré Proust au moment où il pensa à transférer le modèle de Combray de la région beauceronne à la Champagne (« gris et cham-

---

<sup>1</sup> Philip Kolb précise la date de cette promenade et la situe le Vendredi saint 10 avril 1903, contre la conjecture de George Painter qui dit que ce voyage a eu lieu le vendredi 21 mars 1902 (George D. Painter, *Marcel Proust I. 1871-1903 : les années de jeunesse* [1959], traduit de l'anglais par G. Cattau et R.-P. Vial et préfacé par Georges Cattau, Mercure de France, 1963, p. 375). Le témoignage de Georges de Lauris, qui raconte que Bertrand de Fénelon encourage Marcel Proust à monter à la tour de Coucy, se trouve alors mis en doute : en effet, Fénelon, nommé attaché à l'ambassade de France à Constantinople depuis décembre 1902, n'arrivera à Paris que vers 1<sup>er</sup> juillet 1903. Voir Georges de Lauris, « Quelques années avant "Swann" », *Nouvelle Revue française*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 112, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 47. Voir aussi *Corr.*, t. III, p. 295 (note de Philip Kolb sur la date de cette promenade).

<sup>2</sup> Robert de Billy, *Marcel Proust : lettres et conversations*, Éditions des Portiques, 1903, p. 121-122.

penois Combray » [II, 258]), car ils la traversèrent en automobile.

En 1903, Proust poursuivit ses pèlerinages aux sites médiévaux. Le motif lui en est fourni par le fait que ses parents séjournent depuis août 1903 en Suisse, puis à Évian. Proust part les rejoindre le 1<sup>er</sup> septembre. Son itinéraire ne manque pas d'intérêt. Il passe par Vézelay, Avallon, Dijon pour l'aller, et Bourg-en-Bresse et Beaune lors du retour.

Nous en avons connaissance par une lettre à Georges de Lauris. De Vézelay, Proust décrit la basilique au milieu du paysage : « Vézelay est une chose prodigieuse dans une espèce de Suisse, toute seule sur une montagne qui domine les autres, visible de partout à des lieues, dans l'harmonie du paysage la plus saisissante »<sup>1</sup>. L'enthousiasme de Proust pour l'architecture médiévale est toujours bien vivant. Dans la même lettre à Georges de Lauris, Proust s'attarde sur la basilique de Vézelay : « L'église est immense et ressemble autant à des bains turcs qu'à Notre-Dame, bâtie en pierres alternativement noires et blanches, délicieuse mosquée chrétienne ». Sur son passage à Dijon, il est plus bref : « j'ai vu de belles choses et ces grands tombeaux des Ducs de Bourgogne dont les moulages ne donnent aucune idée car ils sont polychromés ». Dans une lettre à Marie Nordlinger adressée dès son retour à Paris, il écrit encore :

[...] j'ai promené à travers la France, des vestibules romans aux chevets gothiques, une curiosité ardente et un corps de plus en plus souffrant. Et des monuments que j'ai visités seul l'Hôpital de Beaune convenait à mon état aigu de maladie. Je ne doute pas que je n'y eusse été admis d'urgence. Viollet le Duc disait qu'il était si beau qu'il donnait envie de tomber malade à Beaune. On voit bien qu'il ne savait ce que c'est que de l'être<sup>2</sup>.

Ces phrases humoristiques montrent que l'intérêt de Proust pour l'architecture gothique est comblé par ses visites et les études scientifiques menées sur place à l'aide des informations fournies par les livres. Lui vient même alors l'intention d'écrire un essai « romanesque » sur l'architecture, comme le montre sa lettre à Auguste Marguillier : « J'ai été dernièrement étudiant sur place l'église de Brou, l'église d'Avallon, l'église de Vézelay et l'hôpital de Beaune ! Dites à Monsieur Éphrussi que s'il avait besoin d'articles quelconques sur un de ces mo-

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. III, p. 418 (lettre à Georges de Lauris datée [vers le 8 ou 9 ? septembre 1903]).

<sup>2</sup> *Corr.*, t. III, p. 427 (lettre à Marie Nordlinger daté du [18 ? octobre 1903]). Le visite de Proust à Bourg-en-Bresse et Beaune est soutenu par l'envoi de la carte postale de l'« *Église de Brou, Retable de la Vierge de Brou* », cacheté du « 10 OCT 03, GARE DE BEAUNE COTE D'OR ». Voir *Corr.*, t. III, p. 425 (lettre à Louisa de Mornand datée de [le samedi 10 octobre 1903]).

numents, je pourrais apporter au moins à leur étude, à défaut des dons que je n'ai pas, des souvenirs assez récents pour être précis. [...] Il paraît dans une Revue de Beaune (?) des études, sous forme plus ou moins romanesque (genre de la *Cathédrale* de Huysmans je pense) relatives à l'Hôpital et qui ont leur intérêt »<sup>1</sup>.

Ce qui nous intéresse davantage est que Proust a fait un petit voyage vers Chamonix lors de son séjour à Évian en septembre 1903. Après son retour à Paris, dans une lettre à Louisa de Mornand, il écrit : « J'ai été pris d'une crise encore bien plus forte que celle que vous avez si gentiment soignée à notre retour de Chamouni [...] »<sup>2</sup>. Comme le note Philip Kolb, c'est en suivant Ruskin qui écrit de façon anglaise et Michelet qui écrit « Chamounix » dans *La Montagne* que Proust écrit « Chamouni » au lieu de « Chamonix »<sup>3</sup>. Ruskin adorait en fait infiniment Chamonix jusqu'à le considérer comme un véritable sanctuaire de la nature. La Sizeranne traduit et cite une lettre de Ruskin adressée à un ami dans les Alpes :

Oui, [...] Chamonix est une demeure désolée pour moi. Je n'y retournerai plus, je crois. Je pourrais éviter la foule en hiver et dans le premier printemps, mais que les glaciers m'aient trahi et que leur vieux chemins ne les connaissent plus, c'en est trop ! Faites, s'il vous plaît, mes amitiés à la grosse pierre qui est sous Breven à un quart de mille au-dessus du village, à moins qu'ils ne l'aient détruite pour leurs hôtels<sup>4</sup>.

Ruskin est profondément déçu de la destruction de la nature par l'industrie et le tourisme de ses contemporains.

On peut alors conjecturer que Proust a visité cette station dans les Alpes sous l'incitation de Ruskin. À part ce témoignage, ce n'est qu'en 1906, dans une lettre à Robert de Billy que

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. III, p. 428-429 (lettre à Auguste Marguillier daté du [20 ? octobre 1903]).

<sup>2</sup> *Corr.*, t. III, p. 426 (lettre à Louisa de Mornand datée du [18 ? octobre 1903]).

<sup>3</sup> *Id.* Note de Philip Kolb.

<sup>4</sup> *SL*, 133. Dans sa note au passage où Ruskin se plaint de l'endommagement de la nature par la construction des chemins de fer dans toute l'Europe, et particulièrement dans les Alpes, Proust cite d'autres passages où Ruskin exprime la même plainte. Le passage cité est tiré de l'œuvre de Robert de La Sizeranne : *Ruskin et la religion de la beauté*, *op. cit.*, p. 32-33. C'est une lettre déjà citée dans la biographie de Ruskin par W. G. Collingwood, *The Life and Work of John Ruskin*, Londres, Methuen and Co, 2 vol., 1893, t. II, p. 184. Elle est destinée à un ami de Ruskin à Chamonix (25 juillet 1879). Ruskin (et Collingwood) écrit « Chamouni ». Autour de l'orthographe « Chamo[u]ni[x] », Kazuko Maya remarque que Proust pense au tableau de Turner affiché au mur de son cabinet « A Study of a block of Gneiss at Chamouni ». Voir Kazuko Maya, « Proust et Ruskin : autour du pastiche Goncourt dans *Le Tempe retrouvé* », *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, vol. 39, n° 1, décembre 1998, p. 44-55, 48.

Proust raconte son souvenir de sa visite à Chamonix.

Vous devez en ce moment être en train de faire de ces merveilleuses courses de montagne qui ont été la plus grande joie de la vie de Ruskin, lequel en éprouva tant, de tant de sortes, et toujours de nobles sortes. Je ne serais pas à votre hauteur. Je suis monté en funiculaire au Rhigi avec La Salle et à pied à l'Alp Grüm avec lui – et plus récemment, il y a trois ans, je suis monté à mulet avec Louisa et d'Albu qui n'était pas encore marié naturellement, au Montanvert et promené ses grâces sur la mer de Glace<sup>1</sup>.

Proust rassemble ici ses souvenirs des Alpes, dans les Grisons et au bord du lac de Quatre Cantons en 1893, et à Chamonix en 1903. Dans une lettre à Madame Rita de Maugny, Proust s'abandonne à des images des Alpes qui lui viennent à l'esprit en même temps que la mémoire de son mari Clément de Maugny, dont le château domine Thonon<sup>2</sup> :

La suppression de la couleur m'a déçu, parce qu'elle a entraîné celle des paysages. Or, bien avant que vous ne connaissiez Clément, il était l'un de mes trois meilleurs amis. Que de soirs nous avons passés ensemble en Savoie, à regarder le Mont-Blanc devenir, tandis que le soleil se couchait, un fugitif Mont-Rose qu'allait ensevelir la nuit. Puis il fallait regagner le lac de Genève et monter, avant Thonon, dans un petit chemin de fer assez semblable à celui que j'ai dépeint dans un de mes volumes non encore parus, et que vous recevrez l'un après l'autre, si Dieu me prête vie. Un bon petit chemin de fer patient, d'un bon caractère, qui attendait, le temps voulu, les retardataires et, même une fois parti, s'arrêtait si on lui faisait signe pour recueillir ceux qui, soufflant comme lui, le rejoignaient à toute vitesse. À toute vitesse, en quoi ils différaient de lui, qui n'usait jamais que d'une sage lenteur. À Thonon, long arrêt, on serrait la main d'un tel qui était venu accompagner ses invités, d'un autre voulant acheter les journaux, de beaucoup que j'ai toujours soupçonnés de n'avoir rien d'autre à faire que retrouver des gens de connaissance. Une forme de vie mondaine comme une autre que cet arrêt à la gare de Thonon<sup>3</sup>.

Les allusions au petit chemin entre Genève et Thonon trouvent leur transposition dans le réseau du petit chemin de fer autour de Balbec. Mais Proust ne décrira pas de paysage des Alpes dans *À la recherche du temps perdu*. Ses souvenirs de séjour au bord du Léman (1893, 1899, 1903, 1905), en Engadine (1893), son excursion à Chamonix (1903) ne semblent pas

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. VI, p. 188 (lettre à Robert de Billy daté [vers le 17, le 19 ou le 19 août 1906]).

<sup>2</sup> Pour les relations de Proust à Évian-les-Bains et ses environs, voir Olivier Blanc, « Un ami de cœur de Marcel Proust : Clément de Maugny (1873-1944) », article cité, p. 48-61.

<sup>3</sup> *Corr.*, t. XIX, p. 538 (lettre à Madame de Maugny daté de [peu après le 20 octobre 1920]). Voir aussi : « Préface » pour : R[ita] de M[augny], *Au royaume du bistouri. 30 dessins par R. de M.*, Genève, Henn, [1920 ?]. Repris dans *EA*, p. 566-568, sous le titre : « Au royaume du bistouri ».

être repris dans son roman comme récit principal. Toutefois, dans sa lettre à Sacha Bernard il nous laisse un témoignage intéressant au sujet du paysage dans la région lémanique :

Je pense à votre beau pays patrie de Rousseau, aimée de Lamartine et de Byron, qui enrichira plus tard les inoubliables Jardins d'Anna de Noailles et seront les motifs ailés du *Cœur innombrable*, je relis un livre, je vois un paysage, je tourne la page, le vrai paysage était dans mon cœur et ailleurs.

Bien que très malade et ne recevant personne, je vous recevrai à une heure avancée de la nuit, et ce ne sera pas du Temps Perdu mais du temps retrouvé pour l'art et la poésie. Je ne vous quitte que sur le papier, et votre souvenir est aussi dans mon cœur. Je ne sais pourquoi, à la veille de partir pour toujours, je reviens encore vers vous pour vous dire des choses qu'on regrettera sans cesse. Les plus beaux paysages sont dans nos âmes<sup>1</sup>.

Dans la revue des voyages de Proust, on ne peut passer sous silence celui d'août 1904. Proust arrive au Havre pour partir à bord d'un yacht en compagnie de Robert de Billy et de son beau-père, à qui appartient ce yacht à vapeur baptisé « Hélène ». Ils passent par Ouis-treham, Cherbourg, Guernesey, jusqu'à Saint-Malo. A Dinard, Proust interrompt son périple maritime. Quittant ses amis qui continuent leur croisière, il rentre de Dinan à Paris en train<sup>2</sup>. C'est la même année qu'il se rend au Château d'Ermenonville. Il ne nous reste pourtant aucune des notes prises par Proust sur les pays qu'il a visités lors de cette période.

En septembre 1905, Proust fait sa dernière visite à Évian. Mme Proust est tombée malade, et on la transporte à Paris. Elle meurt le 26 septembre. Nous savons bien à quel point fut profane l'angoisse de Proust, et qu'il fut plongé assez longtemps dans l'inactivité. L'année suivante, il s'installe pour un long séjour à Versailles, mais cela n'a pas engendré de descriptions de cette ville ni de son parc.

En 1906, Proust écrit une lettre à Émile Mâle<sup>3</sup> dans laquelle il lui demande « quelques

---

<sup>1</sup> Sacha-Bernard Lachat, « À propos de Marcel Proust et de ses amis genevois », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 22, 1972, p. 1452-1453. Repris dans Sacha Bernard, *À l'ombre de Marcel Proust : Robert de Montesquiou, Sarah Bernhardt, les Rostand*, en collaboration avec Ghylaine Manet, préface de la duchesse Edmée de la Rochefoucauld, avec nombreuses illustrations, Nizet, 1978, p. 81.

<sup>2</sup> Pour ce voyage, voir Robert de Billy, *Marcel Proust : lettres et conversations, op. cit.*, p. 143-144 ; Anne Borrel, « Marcel Proust à Dinan », *Le Pays de Dinan*, t. 13, 1993, p. 46-53.

<sup>3</sup> Pour ce qui concerne la correspondance de Proust avec Émile Mâle, voir : Philip Kolb, « Marcel Proust et Émile Mâle (lettres la plupart inédites) », *Gazette des beaux-arts*, 127<sup>e</sup> année, 6<sup>e</sup> période, t. 108, septembre 1986, p. 75-88.



noms de lieux particulièrement émouvants par la beauté architecturale ou par le paysage, et qui deviendraient pour [lui] des buts de pèlerinages [...] »<sup>1</sup>. C'est que Proust a un nouveau projet de visiter la Normandie ou la Bretagne.

Quelques jours plus tard il demande au même des suggestions « pour des pèlerinages à des églises ou des paysages »<sup>2</sup>. Dans ces deux lettres, Proust emploie les mots « paysage » et « pèlerinage » dans une même phrase. C'est en effet l'harmonie même de l'architecture et du paysage qui sera pour lui désormais un but de « pèlerinage ». Le paysage, au même titre que l'architecture, est ainsi considéré comme le but du pèlerinage. Cette année, Proust n'a pourtant pas pu effectuer le voyage projeté en Normandie ou en Bretagne à cause de sa santé. Cependant, le pèlerinage prend désormais le statut de quête en direction de sa propre vision, celle qui sera la matière de son œuvre d'art.

En 1907, Proust se rend à Cabourg et demande à nouveau à Mâle de lui indiquer des sites intéressants à visiter. Proust avoue dans cette lettre : « une ville restée intacte (comme m'a paru jadis, du chemin de fer, Semur, qui m'avait tant plu) serait plus féconde pour mes rêves »<sup>3</sup>. Des choses « intactes », comme un « vieux pont », lui importent davantage qu'une cathédrale, fût-elle « sublime », qui ne serait pas « particulière ». Ainsi, en ce qui concerne la Bretagne, il demande « si Fougères, Vitré, Saint-Malo, Guérande sont des choses de premier ordre, et si elles vaudraient la peine d'un voyage »<sup>4</sup>. À propos des villes normandes : « y a-t-il des monuments en Normandie plus intéressants à Lisieux, ou à Falaise, ou à Vire, ou à Bayeux, Caudebec, Ouistreham ou à Valognes, ou à Coutances, ou à Saint-Lô, ou peut-être dans des endroits moins connus où la surprise de les trouver ne me les rendra que plus touchants, surtout si le paysage conspire un peu avec elles ? »<sup>5</sup>. L'intérêt de Proust s'oriente ainsi de plus en plus vers le paysage comme source de rêve et d'inspiration.

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. XVII, p. 540 (lettre à Émile Mâle datée de [peu avant le 6 août 1906]).

<sup>2</sup> *Corr.*, t. XVII, p. 543 (lettre à Émile Mâle datée du [8 août 1906]).

<sup>3</sup> *Corr.*, t. VII, p. 249 (lettre à Émile Mâle datée du [8 août 1907]). Proust dit s'être souvenu de la vue de la ville de Semur qu'il a aperçu du train d'Avallon à Dijon en septembre 1903, comme un exemple d'« une ville restée intacte » parce qu'elle est « féconde » pour ses rêves. C'est ainsi que Proust commence à chercher le paysage qui procure la rêverie (*Corr.*, t. III, p. 419. Lettre à Georges de Lauris [Vers le 8 ou 9 ? septembre 1903]).

<sup>4</sup> *Corr.*, t. VII, p. 249 (lettre à Émile Mâle datée du [8 août 1907]).

<sup>5</sup> *Id.*

Proust demande encore : « Je voudrais une vieille ville provinciale, balzacienne, intacte, et n'en trouve pas de complète »<sup>1</sup>. C'est vers la poésie dont est porteuse l'ambiance de la ville provinciale, plutôt que vers la valeur scientifique de l'architecture en tant que telle, que les questions de Proust se dirigent désormais. Il ressort de ces enquêtes que l'écrivain cherche sur place des matières régionales et locales, afin de les intégrer dans son roman, qu'il forge les années suivantes.

Or, quelles sont ces harmonies entre les monuments et le paysage ? Dans une lettre adressée à Émile Mâle quatre mois plus tard, les idées de Proust portant sur la relation de l'architecture et le pays prennent une tournure plus théorique. Se référant à des articles de Mâle récemment publiés dans la *Revue bleue*, Proust admire les « belles et heureuses images » dont font preuve les écrits de Mâle dans leur évocation des églises de France et d'Occident en général :

Faut-il choisir les églises d'Auvergne avec leurs mosaïques de lave ou les églises de Provence arrachant aux monuments romans leurs colonnes et leurs frontons ; je ne sais, car c'est toujours le même poète que vous êtes qui parle et qui s'égale à tout moment, soit qu'il trouve des couleurs sombres pour parler du mystère des églises carolingiennes, soit qu'il arrive lui-même à éliminer la matière de son style pour se donner à l'instar des architectures de Saint-Urbain et de la Sainte-Chapelle la joie de bâtir de la clarté<sup>2</sup>.

C'est cette manière de démonstration propre à Émile Mâle, qualifié en passant de « poète », que Proust semble admirer. Tout en éclaircissant l'évolution du style architectural, Mâle produit en effet une image concrète, lui donnant ainsi une couleur locale : « En France, [...] chaque province semble avoir créé un art à son image. L'Auvergne a des églises un peu lourdes, mais robustes, solidement ramassées sur elles-mêmes, parfaitement équilibrées. Elle en décore les absides d'une mosaïque faite avec la lave de ses anciens volcans »<sup>3</sup>. Plus loin, Mâle rend visible le contraste qui sépare les églises auvergnates de la naissance du style gothique, lequel relève, lui, de la lumière et de la couleur, matière pour ainsi dire « immatérielle » : « Cette joie de bâtir avec de la clarté éclate à la Sainte-Chapelle de Paris ou à Saint-Urbain de Troyes, églises presque immatérielles, où la pierre semble disparaître pour faire

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. VII, p. 256 (lettre à Émile Mâle datée de [peu après la mi-août 1907]).

<sup>2</sup> *Corr.*, t. XVII, p. 544-545 (lettre à Émile Mâle datée de [le 10 ou le 11 décembre 1907]).

<sup>3</sup> Émile Mâle, « L'Art chrétien du moyen âge », *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 5<sup>e</sup> série, t. 7, (45<sup>e</sup> année, 1<sup>er</sup> semestre), n<sup>o</sup> 5, 2 février 1907, p. 138.

place à la lumière et à la couleur »<sup>1</sup>.

Proust avoue sans ambages son enthousiasme pour la poésie de l'écriture de Mâle – qui repose néanmoins sur une documentation solide –, bien qu'il finisse souvent par supprimer dans ses livres le résultat de ces recherches. Proust, qui est convaincu de n'avoir pas le don que requièrent les études scientifiques, se dirige vers la poésie dans l'analyse des « impressions personnelles »<sup>2</sup>. C'est ici qu'il achève de se délivrer des influences de Ruskin pour aboutir à sa propre esthétique du paysage.

---

<sup>1</sup> Emile Mâle, article cité, p. 139.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. XVII, p. 546 (lettre à Émile Mâle datée du [10 ou 11 décembre 1907]).

### § 3. Le Paysage collectif / le paysage individuel

Il s'agit à présent de différencier deux sortes de paysages : le paysage appartenant à la conscience commune, et qui est celui de ses contemporains d'une part, et d'autre part le paysage individuel de Proust, celui qui va l'inspirer dans sa création et la mise en place de sa propre écriture poétique. Pour prendre la pleine dimension de la première conception du paysage, il est nécessaire de la considérer à partir du débat qui fit rage autour des lois sur la laïcisation.

En juillet 1903, déplorant le changement qui touchait les églises depuis les lois de Jules Ferry, Proust écrit à Georges de Lauris :

Et moi qui me rappelle ce petit village tout penché vers la terre avare et mère d'avarice, où le seul élan vers le ciel souvent pommelé de nuages, mais souvent aussi d'un bleu divin, et, chaque soir, transfiguré au couchant, de la Beauce, où le seul élan vers le ciel est encore celui du joli clocher de l'église, [...]¹.

Proust évoque ici le paysage d'Illiers dans l'intimité duquel il passa les vacances de son enfance. L'église est cœur du village. Il faut voir là, comme on peut le lire dans la même lettre, « l'intelligence du joli clocher spiritualisé qui pointe vers le couchant et se fond dans ses nuées roses avec tant d'amour »². Au même destinataire, en septembre 1903, Proust décrit l'église de Vézelay, posée au sommet d'une colline : « toute seule sur une montagne qui domine les autres, visible de partout à des lieues, dans l'harmonie du paysage la plus saisissante »³.

Philip Kolb a recueilli dans les *Textes retrouvés* un article paru dans le journal de Chartres sur une « Distribution de prix à l'école primaire supérieure d'Illiers (1903) »⁴. Il s'agit du discours d'Adrien Proust prononcé lors de la remise des prix de l'école de garçon d'Illiers le 27 juillet 1903. Ce texte porte la marque – les critiques s'accordent sur ce point – d'une

---

¹ *Corr.*, t. III, p. 382-383 (lettre à Georges de Lauris datée du [29 juillet 1903]).

² *Corr.*, t. III, p. 383 (lettre à Georges de Lauris datée du [29 juillet 1903]).

³ *Corr.*, t. III, p. 419 (lettre à Georges de Lauris daté [vers le 8 ou 9 ? septembre 1903]).

⁴ Adrien Proust [et Marcel Proust ?], « Distribution de prix à l'école primaire supérieure d'Illiers », *Le Progrès, journal républicain d'Eure-et-Loir*, 4 août 1903, p. 2. Repris dans *Textes retrouvés*, recueillis et présentés par Philip Kolb, Gallimard, « Cahiers Marcel Proust », nouvelle série, n° 3, 1971, p. 173-180.

collaboration de son fils Marcel<sup>1</sup>. Ce discours, en effet, ne défend pas seulement la pensée hygiéniste du Docteur Adrien Proust mais colporte aussi des idées partagées sur le paysage de la terre d'origine.

Messieurs, vous habitez un pays qui vous semble peut-être moins beau qu'à un étranger qui le visiterait, simplement parce que vous le connaissez trop, mais à cause de cela même un jour vous l'aimerez mieux que ceux qui n'y ont pas passé leur enfance, parce que entre lui et vous se seront tissés à votre insu ces fils mystérieux dont parle le poète et qui lient indissolublement notre cœur aux lieux où nous avons vécu<sup>2</sup>.

Adrien (et Marcel) Proust souligne(nt) que les auditeurs peuvent apercevoir le chef-d'œuvre qu'est la cathédrale de Chartres :

Vous n'avez pas besoin d'aller bien loin d'Illiers pour apercevoir, dominant dans le ciel, nuageux ou pur, les champs infinis de la Beauce, les deux clochers de la cathédrale de Chartres, qui est un des plus grands chef-d'œuvre de l'art humain, de la pensée humaine, de l'émotion humaine, [de] tout ce que la civilisation grecque avait produit de plus parfait en architecture et en sculpture<sup>3</sup>.

Le Docteur Proust se réfère ensuite aux fruits de la découverte qu'a apportée Pasteur à la vie moderne. Tout cela est soutenu par « le culte de la patrie »<sup>4</sup>. Cette pensée d'un enracinement vient à Marcel Proust de son père, c'est de lui qu'il tient ce sentiment d'attache terrienne.

On peut dire du paysage dont l'église occupe le centre qu'il appartient à la collectivité. Depuis la réflexion entreprise à partir de *La Bible d'Amiens*, cette idée n'a cessé de préoccuper Marcel Proust, jusqu'à l'amener à rédiger dans *Le Figaro* un article dirigé contre les lois anticléricales : « La Mort des Cathédrales », en août 1904<sup>5</sup>. Car telle est bien la crainte de Proust : « Quand le sacrifice de la chair et du sang du Christ ne sera plus célébré dans les

---

<sup>1</sup> Voir Christian Péchenard, *Proust et son père*, Quai Voltaire, 1993, p. 170-171 ; Daniel Panzac, *Le Docteur Adrien Proust : père méconnu, précurseur oublié*, L'Harmattan, 2003, p. 217-219.

<sup>2</sup> *Textes retrouvés*, p. 178.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>5</sup> « La Mort des Cathédrales : une conséquence du projet Briand sur la séparation », *Le Figaro*, 16 août 1904, p. 3-4. Le texte sera repris dans *Pastiches et Mélanges* (Gallimard, 1919), avec modification par l'auteur lui-même, sous le titre : « En mémoire des églises assassinées IV. La Mort des Cathédrales ». Le texte original publié dans *Le Figaro* sera repris textuellement dans : Marcel Proust, *Chroniques* (Gallimard, 1943), p. 150-159.

églises, il n'y aura plus de vie en elles » (*PM*, 144)<sup>1</sup>. Pour demeurer vivantes, les églises doivent être des maisons de Dieu, peuplées de visiteurs qui sont avant tout des croyants.

Dans un passage qui fut supprimé au moment de la publication des « Églises assassi-  
nées », Proust parle de la vue des clochers dans la campagne française ; celle-ci, soutient-il, perdra son âme si la loi proposée par Aristide Briand est appliquée :

En suivant une route française entre les champs de sainfoin et les clos de pom-  
miers qui se rangent de chaque côté pour la laisser passer « si belle », c'est presque  
à chaque pas que vous apercevez un clocher qui s'élève contre l'horizon orageux  
ou clair, traversant, les jours de pluie ensoleillée, un arc-en-ciel qui, comme une  
mystique auréole reflétée sur le ciel prochain de l'intérieur même de l'église  
entr'ouverte, juxtapose sur le ciel ses couleurs riches et distinctes de vitrail ; c'est  
presque à chaque pas que vous apercevez un clocher s'élevant au-dessus des mai-  
sons qui regardent à terre, comme un idéal, s'élançant dans la voix des cloches, à  
laquelle se mêle, si vous approchez, le cri des oiseaux (*PM*, 781 [note])<sup>2</sup>.

Ce que Proust décrit ici, c'est un paysage anonyme, générique, celui que les Français aper-  
çoivent en général dans la campagne. Il ne s'agit que du paysage collectif. Le clocher se  
situe au centre, marquant une place insubstituable. Proust supprimera ce passage de la ver-  
sion destinée à *Pastiches et Mélanges* (1919). Cette vue des clochers, leur omniprésence, fera  
écho avec les descriptions du paysage dans « Combray ». Le paysage du clocher s'associe en  
outre à la description de l'intérieur de l'église, qui forme aussi, à sa façon, un paysage de la  
nature, qu'évoque l'architecture :

Et bien souvent vous pouvez affirmer que l'église au-dessus de laquelle il s'élève  
ainsi contient de belles et graves pensées sculptées et peintes, et d'autres pensées  
qui n'ayant pas été appelées à une vie aussi distincte, sont restées plus vagues, à  
l'état de belles lignes d'architecture, mais aussi puissantes ainsi, quoique plus obscu-  
res, et capables d'entraîner notre imagination dans le jaillissement de leur essor ou  
de l'enfermer tout entière dans la courbe de leur chute. Là, des balustres charmants  
d'un balcon roman ou du seuil mystérieux d'un porche gothique entr'ouvert qui  
unit à l'obscurité illuminée de l'église le soleil dormant à l'ombre des grands arbres  
qui l'entourent, il faut que nous continuions à voir la procession sortir de l'ombre  
multicolore qui tombe des arbres de pierre de la nef et suivre, dans la campagne,  
entre les piliers trapus que surmontent des chapiteaux de fleurs et de fruits, [...] (*PM*, 781-782 [note])<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Le Figaro*, p. 3 ; *Chroniques*, p. 154-155.

<sup>2</sup> *Le Figaro*, p. 4 ; *Chronique*, p. 167.

<sup>3</sup> *Le Figaro*, p. 4 ; *Chronique*, p. 167-168.

En ne précisant pas ici le nom de l'église, Proust vise à mettre en lumière un sentiment commun des Français, leur intimité avec l'église de campagne où le culte existe encore. Les métaphores suivies de l'intérieur de l'église aux choses de l'extérieur portent toujours sur le paysage.

Proust espérait que les églises gardent, sans être désaffectées, leur symbolisme composé non seulement de l'architecture mais aussi de la liturgie catholique. C'est dire que, pour lui, le paysage n'existe qu'en rapport avec l'esprit qu'exprime une architecture. Les cathédrales françaises sont « la plus haute, mais indiscutablement la plus originale expression du génie de la France »<sup>1</sup>. C'est dans un tel contexte que nous est rappelée l'importance de l'histoire dont est porteur le gothique français, qui a atteint son apogée dans le Nord de la France au XIII<sup>e</sup> siècle.

Dans une lettre à Paul Grunebaum-Ballin, qui a apprécié son article, Proust évoque à nouveau sa « Mort des Cathédrales »<sup>2</sup>. Commentant l'ouvrage du destinataire, *La Séparation des Églises et de l'État*, Proust présente le contraste entre le monument en fonction et le monument ruiné ou désaffecté. Tout en rappelant que le culte chrétien est encore vivant, il insiste que ses cérémonies doivent être célébrées dans des édifices construits à cet effet.

Mais une idée se détache de cette opinion qui importe davantage à notre propos. Proust remarque en effet :

J'ai gardé des processions de la Fête Dieu le souvenir le plus admirable de mon enfance. Comme la fièvre de foins m'empêche d'aller à la campagne à cette époque là, et qu'à Paris elles sont interdites je ne peux plus les voir, qu'en pensée. Je ne doute pas que bientôt je n'entendrai plus non plus le son des cloches que dans cette atmosphère intérieure où vibrent encore les sons qui n'existent plus mais qui nous ont autrefois émus<sup>3</sup>.

Si Proust s'intéresse également au paysage intérieur, c'est dans la mesure où celui-ci est individuel, évoqué intimement par le souvenir du village d'origine. Antoine Compagnon explique ce phénomène en situant Proust à l'opposé de Barrès. Barrès a « abouti à un déterminisme et une continuité absolue dans la définition du présent par le passé » tandis que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. V, p. 25-28 (lettre à Paul Grunebaum-Ballin datée du 6 janvier 1905).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 27.

« le présent, dans l'esprit de Proust, réincarne le passé au hasard d'une rencontre »<sup>1</sup>.

Dans la même lettre à Paul Grunebaum-Ballin, Proust se réfère à l'*Introduction à la vie de l'Esprit* de Léon Brunschvicg. Rappelons que Proust avait déjà relevé l'affirmation du philosophe selon qui la « joie esthétique » provoquée par l'édifice ne tient pas à sa fonction religieuse (« quelque fin extérieur ») mais à « l'état intime de la conscience actuelle ». A cet égard, Proust en souligne un passage qui lui a semblé essentiel : « Une cathédrale est une œuvre d'art quand on ne voit plus en elle l'instrument du salut, le centre de la vie sociale dans une cité »<sup>2</sup>. On constate un fort contraste entre la pensée du philosophe français et celle de Ruskin analysée plus haut. Bien que, dans la note à *La Bible d'Amiens*, Proust ne précise pas le parti auquel il se range, il avoue dans sa lettre à Grunebaum-Ballin qu'il penche nettement pour la pensée de Brunschvicg :

Nous ne trouvons plus les choses belles que quand elles ne sont plus pour nous un objet de foi mais de contemplation désintéressée. Seulement voilà c'est tout le contraire de Ruskin dans lequel j'ai vécu depuis quatre ans. Et puis tout de même notre sentiment n'est nullement la foi, c'est une contemplation désintéressée, mais compréhensive du véritable sens de l'œuvre d'art. Alors je rétracte ce que je disais, ce n'est pas une thèse en faveur de la désaffectation<sup>3</sup>.

Proust en vient ainsi à parler contre Ruskin, pour qui la foi ne fait qu'un avec la beauté esthétique. La « contemplation désintéressée » revendiquée par Proust constitue un point de départ pour comprendre ce qu'il en est de la beauté du paysage.

### **Les Paysages dans les « Salons parisiens »**

En 1903 et 1904, sous le pseudonyme d'« Horatio », Proust publie ses « Salons parisiens » dans *Le Figaro*. Dans ces chroniques, pourtant mondaines et journalistiques, ne manque pas la description du paysage.

Dans « Le Salon de la princesse Edmond de Polignac » publié le 6 septembre 1903, il évoque le paysage de forêt cher au maître du salon :

Il [le prince de Polignac] avait une jolie propriété à Fontainebleau dont les paysages

---

<sup>1</sup> Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Le Seuil, 1989, p. 290.

<sup>2</sup> Léon Brunschvicg, *Introduction à la vie de l'esprit*, F. Alcan, 1900, p. 97.

<sup>3</sup> *Corr.*, t. V, p. 27-28. Lettre déjà citée.



de forêt lui avaient inspiré plusieurs mélodies. Et quand on les exécutait chez lui, passait derrière l'orchestre une sorte d'immense agrandissement lumineux de photographies prises dans la forêt (EA, 467)<sup>1</sup>.

On assiste ainsi à l'intrusion du paysage dans le salon du musicien, dont la mélodie évoque la vue de la forêt.

Dans *Le Figaro* du 4 janvier 1904, Proust évoque cette fois le « Salon de la comtesse d'Haussonville », toujours sous le même pseudonyme d'« Horatio ». Il y décrit la vie des Haussonville au château de Coppet alors qu'il ne parle que brièvement de leur salon de la rue Saint-Dominique. À propos de Coppet, Proust précise que « M. et Mme d'Haussonville ne sont que le prolongement, la fleur et la maturation » de cette « demeure saturée du passé » (EA, 483). Du maître des lieux, il dira encore : « Il “ possédait ” entièrement le sujet, sinon la terre même » (EA, 484).

Proust présente l'ambiance de la vie quotidienne de ce château : « On cause, on chante, on rit, on fait des parties d'automobile, [...] on fait à sa manière et sans affectation de les imiter, ce que faisaient les gens d'autrefois, on vit » (EA, 485). Le passé vivant, sans imitation ni affectation, voilà ce que Proust veut montrer dans ce passage. Or, l'écrivain semble ici se souvenir de sa propre visite au château à l'automne 1899, lors de son séjour à Évian-les-Bains :

Il est exquis d'arriver à Coppet par une journée amortie et dorée d'automne, quand les vignes sont d'or sur le lac encore bleu, dans cette demeure un peu froide du dix-huitième siècle, tout ensemble historique et vivante, habitée par des descendants qui ont à la fois « du style » et de la vie (EA, 485).

Ce paysage largement métaphorique, au moins autant qu'à son propriétaire, appartient comme tel à la collectivité, car Proust le considère comme un héritage commun de la civilisation française.

### **Anna de Noailles et Maurice Maeterlinck**

Pendant les années 1904-1907, Proust semble en quête de sa propre vision, il s'est détaché de l'influence de Ruskin. Ses leçons, il va parfois les trouver chez des artistes qui sont

---

<sup>1</sup> « Le Salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois », *Le Figaro*, 6 septembre 1903, p. 3. Signé : « Horatio ». Repris dans *Chroniques.*, p. 39-46.

ses contemporains. Dans la préface pour *Sésame et les lys*, parue préalablement dans *La Renaissance latine* du 15 juin 1905 sous le titre « Sur la lecture »<sup>1</sup>, en parlant des paysages d'Anna de Noailles, de Maeterlinck, de Millet et de Monet, Proust écrit : « Dans chaque tableau qu'ils nous montrent, ils ne semblent nous donner qu'un léger aperçu d'un site merveilleux, différent du reste du monde, et au cœur duquel nous voudrions qu'ils nous fissent pénétrer »<sup>2</sup>. Il s'agit ici du paysage décrit par les artistes : le jardin de Zélande ou Giverny et le bord de la Seine de Monet :

Ce qui nous les [*i. e.* les lieux décrits par les artistes] fait paraître autres et plus beaux que le reste du monde, c'est qu'ils portent en eux comme un reflet insaisissable l'impression qu'ils ont donnée au génie, et que nous verrions errer aussi singulière et aussi despotique sur la face indifférente et soumise de tous les pays qu'il aurait peints. Cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur – mirage arrêté sur une toile – qu'est une vision. Et cette brume que nos yeux avides voudraient percer, c'est le dernier mot de l'art du peintre. Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement pour nous le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incertain devant l'univers<sup>3</sup>.

Ce passage est cité par André Ferré dans sa *Géographie de Marcel Proust*<sup>4</sup>. Ferré présente ce long passage pour témoigner du fait que pénétrer dans les lieux représentés par les artistes n'est pas un secret d'ordre géographique, mais plutôt celui même du « génie ». La valeur de la lecture, chez Proust, dépend de la volonté de ne profiter du « dernier mot » de l'artiste que pour essayer ensuite d'en pénétrer soi-même la vision.

Ainsi, Proust s'intéresse à Anna de Noailles parce qu'elle invite le lecteur à la nature de façon impérative :

Regarde, regarde,  
Parfumés de trèfle et d'armoise,  
Serrant leurs vifs ruisseaux étroits

---

<sup>1</sup> « Sur la lecture », *La Renaissance latine*, 4<sup>e</sup> année, t. 2, n° 6, 15 juin 1905, p. 379-410. Ce texte est préparé comme la préface de sa traduction de John Ruskin, *Sésame et les lys : des trésors des rois, des jardins des reines* (Mercure de France, 1906), p. 7-58, sous le titre : « Préface du traducteur. Sur la lecture » ; *Pastiches et mélanges* (Gallimard, 1919), p. 225-272, sous le titre : « Journées de lecture ».

<sup>2</sup> « Sur la lecture », *La Renaissance latine*, p. 394 ; *SL*, 33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>4</sup> André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Sagittaire, 1939, p. 120-122.

Les pays de l'Aisne et de l'Oise<sup>1</sup>.

Tout se passe comme si la poétesse s'était donnée pour intention d'enseigner aux lecteurs comment regarder un paysage. Pourtant, c'est là le point de vue proustien. Les deux mots « Regarde, regarde », sont de Proust ; c'est lui qui ajoute cette formule impérative comme pour soutenir l'intention de la poétesse d'inviter le lecteur à la nature.

Pour mettre en valeur la sensibilité au paysage d'Anna de Noailles<sup>2</sup>, Proust, dans son compte rendu du recueil des poèmes d'Anna de Noailles, *Les Éblouissements* (Calmann-Lévy, 1907), renvoie au *Cantique des Cantiques*<sup>3</sup> : « Venez avec moi au jardin voir les herbes de la vallée, voir si la vigne a germé, si la grenade est en fleurs. Mon jardin a des bosquets où le grenadier se mêle aux plus beaux fruits, le troène au nard, le nard, le safran, la cannelle, le cinname, la myrrhe à toutes sortes d'arbres odorants... » (EA, 534)<sup>4</sup>. Ce paysage introduit par un impératif constitue, selon Pierre Clarac, une modification du texte original inspirée d'un vers du *Cantique des Cantiques*, ce qui illustre une fois de plus l'attachement de Proust à la formule impérative.

Dans la préface à *La Bible d'Amiens*, Proust avait déjà cité un poème d'Anna de Noailles intitulé « Déchirement ». Il s'agit de la nature et de l'amour. La poétesse y recommande aux enfants de regarder la nature plus attentivement avant qu'ils arrivent à l'âge où l'on tombe amoureux car, selon elle, « l'amour nous dépoétise la nature ». Ainsi, ces vers :

Enfant, regardez bien toutes les plaines rondes ; [...]

---

<sup>1</sup> « Sur la lecture », *La Renaissance latine*, p. 395 ; *SL*, 34. Citation des vers de Noailles est suivante : Anna de Noailles, « Parfumés de trèfles et d'armoise », *L'Ombre des jours*, Calmann-Lévy, 1902, p. 27.

<sup>2</sup> Pour ce qui de la relation de Proust avec Anna de Noailles, voir les articles suivants : Jo, Yoshida, « Proust lecteur d'Anna de Noailles », *Équinoxe*, n° 2, automne 1988, p. 181-196 ; Catherine Perry, « Flagornerie ou ébloui ? : Proust lecteur d'Anna de Noailles », *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, p. 37-53.

<sup>3</sup> « *Les Éblouissements* par la Comtesse de Noailles », *Le Figaro*, supplément littéraire, 15 juin 1907, p. 1. Repris dans EA, 537-540.

<sup>4</sup> Yves Sandre remarque que Proust compose librement ces vers à partir du *Cantique des Cantiques*, VII, 13 (EA, 930). Ernest Renan traduisait ainsi : « Viens, mon bien aimé ; sortons dans les champs, allons coucher au village. Levons-nous de bonne heure pour courir aux vignes ; voyons si les ceps sont germés, si les bourgeons se sont ouverts, si les grenades sont en fleurs ». Renvoyons également à VI, 11 : « J'étais descendue au verger des noix pour voir les herbes de la vallée, pour voir si la vigne avait germé, si les grenades étaient en fleurs ». Voir Ernest Renan, *Le Cantique des cantiques*, traduit de l'hébreux, avec une étude sur le plan, l'âge et le caractère du poème, Calmann-Lévy, 1860, p. 169, 171, pour la version scénique, p. 202, 205.

Regardez bien l'étang, les champs, avant l'amour ;  
Car, après, l'on ne voit plus que son cœur devant soi ; [...]¹.

Les œuvres d'Anna de Noailles permettent d'approfondir la pensée de Proust sur le paysage, lequel dépend largement de la psychologie du sujet qui regarde la nature. L'impératif (« regardez ») – qui, cette fois, est bien de la poétesse – invite fermement à la nature. Ainsi Proust est certain de l'idée que « l'amour qui nous fait découvrir tant de vérités psychologiques profondes, nous ferme au contraire au sentiment poétique de la nature »².

Dans son compte rendu des *Éblouissements*, en 1907, Proust présente son projet d'écrire un ouvrage sur « Six jardins du paradis ». Six jardins, ce sont ceux d'Anna de Noailles, Ruskin, Maeterlinck, Henry de Régnier, Francis Jammes et Claude Monet. De tous ces jardins, celui d'Anna de Noailles est, selon l'auteur, le plus proche de la Nature³. Elle-même a consacré une partie de son recueil jardin à ce thème, qui donne son nom au chapitre III, « Les Jardins »⁴.

Pourquoi les jardins des autres artistes n'appartiennent-ils pas pleinement à la nature ? Sur le jardin de Ruskin, Proust a trop à dire, et il finit par ne rien dire. Celui de Maeterlinck, n'existe qu'à des fins scientifiques, philosophiques et morales, fondamentales pour cet évolutionniste. Le jardin d'Henri de Régnier manque de la véritable nature dans la mesure même où il s'éprend du jardin symboliste. Celui de Francis Jammes semblerait, à première vue, proche de la nature. Pourtant, Proust relativise la valeur du jardin décrit par Jammes en disant qu'il penche vers la théogonie, qu'il confine à l'astrologie. Quant au domaine de Claude Monet, il n'atteint pas au même niveau que celui d'Anna de Noailles pour la raison qu'il est moins le jardin du fleuriste que celui du coloriste.

---

¹ BA, « préface », 92, note. La rédaction de cette partie de la « préface » est intitulé « P.-S. » et datée de 1903 car « Déchirement » est paru dans la *Revue des deux mondes* du 15 juin 1903 : C<sup>ss</sup>e Mathieu de Noailles, « Poésies », *La Revue des deux mondes*, Paris, 5<sup>e</sup> période, t. 15, 15 juin 1903, p. 8875-877. Ce poème est repris dans : Anna de Noailles, *Les Éblouissements*, Calmann-Lévy, 1907, p. 309-311. Voir une lettre de Proust à Anna de Noailles datée du [24 ? janvier 1904] (*Corr.*, t. IV, p. 44-45).

² BA, « préface », 92.

³ « *Les Éblouissements* par la Comtesse de Noailles », *Le Figaro*, supplément littéraire, 15 juin 1907, p. 1. Repris dans EA, 537-540.

⁴ Pauline Newman-Gordon parle de la « violation des frontières entre la femme et le paysage » chez Anna de Noailles pour les yeux de Marcel Proust. Pauline Newman-Gordon, « L'Image du jardin chez Proust », *Stanford French Review*, vol. 1, n° 1, printemps 1977, p. 88.

Ce qui s'avère le plus pertinent pour une réflexion sur le paysage est un passage supprimé de la version définitive de l'article<sup>1</sup>. Il devait se situer juste devant le développement sur les « Six jardins du paradis ». Proust y note que, dans *Les Éblouissements*, plus que dans ses deux derniers recueils, « la trame de beauté des choses » comme « les fleurs, les jardins, les sources, les cieux, [...] » étaient « tissés avec la tendresse de son propre cœur »<sup>2</sup>. Cette tendance, Proust l'appelle plus loin « Idéalisme »<sup>3</sup>. Il use de ce mot afin de désigner un paysage qui n'a son lieu qu'à l'intérieur de l'esprit. Voilà en quels termes est décrit ce paysage intérieur :

Je me souviens qu'un jour où je partais en voyage, ayant quitté Paris légèrement grisé par le vin [...], regardant du wagon les seins bombés des coteaux de Sèvres, le fleuve, l'arche immense du ciel, je les sentais reposer légèrement – de simples peintures – sur le globe de mon œil qui saillait, s'offrant à porter bien d'autres fardeaux, des mondes encore, sur sa surface délicate ; le cercle de mon regard se trouvait insuffisamment rempli par la sphère de l'horizon ; tout ce que la nature m'apportait de vie, dans ce jour d'été, me semblait un souffle bien chétif et court auprès de l'immense aspiration qui gonflait ma poitrine. La vie n'était pas hors de moi dans le monde, elle était en moi. Je n'étais pas perdu dans l'univers ; l'univers était perdu dans mon cœur infini où je m'amusais dédaigneusement à le jeter dans un coin. Aussi à cette minute la pensée que je mourrais un jour, que la force éternelle qu'il y avait en ces coteaux, en ce fleuve, en ce soleil, me survivrait et que je n'étais qu'un grain de poussière sous ses pieds divins, cette pensée me fit sourire (*EA*, 931-932)<sup>4</sup>.

Proust développe longuement, en présentant son propre souvenir du voyage en train, une vue qui prend, sous l'effet de l'alcool, le caractère d'une vision absolument subjective. Le paysage, ainsi considéré comme miroir de « moi », lui semble englober « la vie » et « l'univers ». Il dénie à la Nature sa « force éternelle » et professe son retour à l'idéalisme. Il n'y a pas le « *genius loci* », mais seulement une vision individuelle. Cette perception radicalement subjective du pays est déjà bien loin de l'esthétique de Ruskin. Comme cela a été démontré, c'est l'individualité des lieux qui retient l'attention de Proust<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour ce texte manuscrit, nous nous reportons au manuscrit rétabli par Yves Sandre dans son article de 1975 : Yves Sandre, « Destin d'une variante », *Études proustiennes*, Gallimard, n° 2, « Cahiers Marcel Proust », nouvelle série, n° 7, 1975, p. 143-155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

<sup>5</sup> Gérard Genette, « Combray-Venise-Combray », *Figures IV*, Le Seuil, 1999, p. 269.

Une impression particulière s'est encore imposée à l'écrivain lors d'une promenade en automobile. En 1907, il publie dans *Le Figaro* un article sur sa propre expérience de la promenade en automobile sous le titre : « Les Impressions de route en automobile »<sup>1</sup>. On sait qu'il a voyagé dans la région normande plusieurs fois pendant l'été 1907, suivant les conseils d'Émile Mâle sur les églises à visiter, usant d'un taxi conduit par Alfred Agostinelli. Lisons juste une phrase de cet article :

Du plus loin qu'elles nous apercevaient, sur la route où elles se tenaient courbées, de vieilles maisons bancales couraient prestement au-devant de nous en nous tendant quelques roses fraîches ou nous montraient avec fierté la jeune rose trémière qu'elles avaient élevée et qui déjà les dépassait de la taille (*PM*, 63)<sup>2</sup>.

Ici, les maisons elles-mêmes (le sujet de la phrase) se transforment en êtres vivants suivant la technique de personnification. Ce sont elles qui « courent » vers le narrateur et lui « montrent » la jeune rose trémière.

L'automobile entraîne ainsi un changement radical dans notre reconnaissance de l'espace. Le but de Proust consiste ici à exprimer son embarras devant cette perception nouvelle du monde. L'essentiel, en un tel contexte, c'est que l'invention moderne est avant tout chargée de présenter une perspective fidèle de la réalité<sup>3</sup>.

Or, cet article est rédigé sous l'influence du texte sur l'automobile que l'on peut lire dans *Le Double Jardin* (1904) de Maurice Maeterlinck<sup>4</sup>. Au chapitre intitulé « En automobile », on trouve le passage suivant :

À présent, le chemin tombe à pic dans l'abîme, et l'appareil magique l'y précède. Les arbres qui bordent avec sérénité depuis tant d'années lentes redoutent un cataclysme. On croirait qu'ils accourent, rapprochent leurs têtes vertes, se massent, se

---

<sup>1</sup> « Les Impression de route en automobile », *Le Figaro*, le 19 novembre 1907. L'article du *Figaro* est repris sans changement du texte dans : Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon, Paris, Flammarion, 1999, « GF », p. 249-255.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>3</sup> William C. Carter, *The Proustian Quest*, New York University Press, 1992, p. 15. Le chercheur relie ce concept à celui des futuristes. Il est peut-être à noter que la production des automobiles en France a extraordinairement augmenté pendant dix ans au tournant du siècle (de deux cents en 1894 à quatorze mille en 1905). *Ibid.*, p. 3.

<sup>4</sup> Anne Simon, « Proust lecteur de Maeterlinck : affinités sélectives », *Marcel Proust 4*, « Proust au tournant des siècles 1 », textes réunis par Bernard Brun et Juliette Hassine, Lettres Modernes/Minard, 2004, p. 155.

concertent devant le phénomène qui surgit, pour lui barrer la voie<sup>1</sup>.

L'auteur belge peint ici son embarras face à la vitesse de l'automobile. En conférant le mouvement aux choses immobiles, Maeterlinck exprime une vision subjectiviste et peut ainsi être dit ici, en ce sens, précurseur de Proust.

Maeterlinck déclare que « l'Espace » est vaincu par « la Vitesse » de l'automobile<sup>2</sup>. L'Espace est assimilé aux hommes, il devient un être humain. L'automobile qui passe « au ras de la terre »<sup>3</sup> nous fait sentir l'attrait de « la route tout entière », qui « n'est plus qu'une arrivée sans nombre »<sup>4</sup>. L'auteur apprécie la beauté de chaque point de la route en les considérant tous comme équivalents du but. L'Espace se trouve ainsi affranchi de la contrainte du Temps grâce à la Vitesse.

Le passage du paysage statique, tributaire d'un point de vue fixe, au paysage mobile suscitée par la dynamique du point de vue, tel est le schéma qui caractérise l'évolution du statut du paysage entre 1900 et 1907. L'introduction de l'automobile métamorphose notre perception géographique. Ne peut-on repérer chez Proust une certaine tendance moderniste ?

Les diverses spéculations autour du paysage peuvent contribuer à former au total un paysage très composite. Dans l'ébauche du roman rédigé en 1908, le narrateur dit qu'on cherche dans une ville « la beauté, le charme de la nature, le bonheur de la vie l'insigne beauté de l'heure et du lieu existant »<sup>5</sup>. Mais, ce qu'on a tendance d'oublier, dit-il, c'est que tel est l'œuvre des artistes. Il s'agit ici de Turner et Stevenson. Ceux-ci nous font « apparaître particulier, désirable en soi, tel lieu choisi tout aussi bien que n'importe quel autre où leur cerveau a su mettre sa beauté désirable et sa particularité »<sup>6</sup>. Une vision individuelle d'un pays peut alors dépendre intimement de la vision des artistes dont on a rencontré les œuvres. Le paysage proustien fut sans cesse modifié au fil de ses rencontres avec Ruskin, Turner, Mâle, Anna de Noailles, Maeterlinck, etc. Devant les écrits de la période qui s'étend

---

<sup>1</sup> Maurice Maeterlinck, « En automobile », *Le Double Jardin*, E. Fasquelle, 1904, p. 61.

<sup>2</sup> Les majuscules sont de Maeterlinck.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>5</sup> *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, édition établie et préfacée par Bernard de Fallois, Gallimard, 1954, p. 278.

<sup>6</sup> *Id.*

de 1900 à 1907, nous ne pouvons que conjecturer sa pensée à partir des fragments de paysages, descriptions indépendantes les unes des autres qu'il a laissées. Mais cette diversité du paysage proustien, la pluralité de ses statuts que nous venons d'évoquer, subira un ultime et kaléidoscopique changement avec l'image du pays qui sera représenté dans *À la recherche du temps perdu*. C'est en prenant pour cadre ces questions liées au paysage que se formera le roman.

Dans le *Contre Sainte-Beuve*, Proust reviendra sur ce mécanisme de production kaléidoscopique du paysage : « On peut, de la déception inévitable de notre rencontre avec des choses dont nous connaissons les noms, par exemple avec le porteur d'un grand nom territorial et historique, ou mieux de tout voyage, conclure que ce charme imaginaire ne correspondant pas à la réalité est une poésie de convention »<sup>1</sup>. Mais il pénètre profondément dans ce sentiment pour donner naissance à son propre roman. Comme procédé d'écriture, il adopte « le réalisme psychologique », qui révèle « la réalité » au moyen de la description de la rêverie et de la déception provoquée par les lieux réels. Proust explique les avantages de cette nouvelle manière en invoquant les raisons d'une telle description :

Puisqu[e] [le réalisme psychologique] a pour objet une réalité qui est bien plus vivace que l'autre, qui tend perpétuellement à se reformer chez nous, qui désertant les pays que nous avons visités s'étend encore sur les autres, et recouvre de nouveau ceux que nous avons connus dès qu'ils sont un peu oubliés et qu'ils sont re-devenus pour nous des *noms*, puisqu'elle nous hante même en rêve, et y donne alors aux pays, aux églises de notre enfance, aux châteaux de nos rêves l'apparence de même *nature que les noms* [...] ; puisqu'elle nous cause infiniment plus de plaisir que l'autre qui nous ennuit et nous déçoit, et est un principe d'action et met toujours en mouvement le voyageur, cet amoureux toujours déçu et toujours reparti de plus belle ; puisque ce sont seulement les pages qui arrivent à nous en donner l'impression qui nous donnent l'impression du génie<sup>2</sup>.

La dernière raison semble évoquer indirectement la résolution de Proust d'écrire un roman où il représentera le souvenir du pays à travers la psychologie du personnage. Pour le narrateur qui s'est enfin décidé à se consacrer à la création littéraire, son œuvre contiendra nécessairement, et de façon privilégiée, le plaisir du souvenir des pays et des mystères de leur nature. Dans *Jean Santeuil* en revanche, Proust n'arrive pas encore à structurer les récits sui-

---

<sup>1</sup> *Contre Sainte-Beuve*, édition établie par Bernard de Fallois, Gallimard, 1987, « Folio essais », p. 237.

<sup>2</sup> *Id.*



vant cette théorie. Mais on a pu toutefois observer à l'œuvre le mécanisme de la mémoire en parcourant les différentes étapes de sa conception de la nature.

#### § 4. Pasticher les paysages des autres pour aller plus loin

En 1908 et 1909, Proust fait publier dans le supplément littéraire du *Figaro* des pastiches d'écrivains connus. Comme il est naturel en pareil exercice, que ces textes décrivent les paysages selon la manière propre aux auteurs imités. Nous rencontrons des paysages dans les pastiches de Flaubert, Henri de Régnier, Renan, dans les ceux, inédits, de Maeterlinck et de Ruskin, car tous n'ont pas été publiés du vivant de Proust. Il s'ensuit alors que le style du paysage se distingue nettement selon les écrivains qui ont chacun leur manière individuelle et propre.

Dans « L'Affaire Lemoine par Gustave Flaubert », Proust dessine la rêverie des gens qui assistent à l'audience de l'affaire Lemoine au tribunal du Palais de justice<sup>1</sup>. Il se délecte ainsi à pénétrer l'imagination d'un des assistants qui rêve de la vie qu'il aura s'il réussit à mettre au point son procédé de fabrication du diamant :

Ils se voyaient avec elle, à la campagne, jusqu'à la fin de leurs jours, dans une maison tout en bois blanc, sur le bord triste d'un grand fleuve. Ils auraient connu le cri du pétrel, la venue des brouillards, l'oscillation des navires, le développement des nuées, et seraient restés des heures avec son corps sur leurs genoux, à regarder monter la marée et s'entre-choquer les amarres, de leur tristesse, dans un fauteuil d'osier, sous une tente rayée de bleu, entre des boules de métal. Et ils finissaient par ne plus voir que deux grappes de fleurs violettes, descendant jusqu'à l'eau rapide qu'elles touchent presque, dans la lumière crue d'un après-midi sans soleil, le long d'un mur rougeâtre qui s'effritait (*PM*, 15).

Il est à noter que cette imagination du paysage se déroule tout entière dans l'esprit d'un anonyme présent à l'audience. Pour Mireille Naturel, la rêverie de ce passage représente le *bovarysme*<sup>2</sup>. Le paysage selon Flaubert, d'après Proust, se compose du rêve de la vie à la campagne avec une femme aimée. Jean Milly prétend, lui, que Proust s'inspire d'un passage de *Madame Bovary*, celui de la promenade de l'héroïne avec Léon<sup>3</sup>.

L'article critique de 1920, « À propos du " style " de Flaubert », nous fournit des explica-

---

<sup>1</sup> « Pastiche (suite) V. " L'Affaire Lemoine " par Gustave Flaubert », *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, 22 février 1908, p. 1.

<sup>2</sup> Mireille Naturel, « " L'Affaire Lemoine par Flaubert " : pastiche et critique littéraire », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 46, 1996, p. 18-29 ; p. 27.

<sup>3</sup> Voir Jean Milly, *op. cit.*, p. 85-86.

tions quant à la manière qu'a Proust de saisir le paysage flaubertien. Un pronom personnel comme « il(s) » sert à « relier deux paragraphes pour qu'une vision ne soit pas interrompue ». Ainsi, Proust cite un passage tiré du début de *l'Éducation sentimentale* pour montrer que le pronom personnel « il » sert à « la liaison des parties du tableau » : « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. / Des arbres la couronnaient » (EA, 588). Cette citation prouve selon Proust que « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après [coup] assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée » (EA, 588). Pour le même sujet, Proust avait déjà écrit dans son ébauche intitulée « [À ajouter à Flaubert] »<sup>1</sup> :

Dans [ses] grandes phrases les choses existent non pas comme l'accessoire d'une histoire, mais dans la réalité de leur apparition ; elles sont généralement le sujet de la phrase, car le personnage n'intervient pas et subit la vision : « Un village parut, des peupliers s'alignèrent etc. » Et même quand l'objet représenté est humain, comme il est connu comme un objet, ce qui en apparaît est décrit comme apparaissant, et non comme produit par la volonté (CSB, 299).

Les « choses » sont les éléments qui composent le paysage. Ainsi, chez Flaubert, « la réalité » existe *comme* paysage. Le sujet qui regarde ce paysage (ici, Frédéric Moreau) n'apparaît pas dans le texte. C'est de façon impersonnelle que le narrateur flaubertien décrit la vision perçue par le héros : passivité de Frédéric devant le paysage en mouvement. Pourtant, le paysage n'existe pas seulement dans l'esprit de celui qui l'aperçoit mais bien en lui-même ; simplement, comme le tentera la phénoménologie, « ce qui en apparaît est décrit comme apparaissant ». Proust précise dans le même essai : « Quand il y a une action dont un autre écrivain ferait sortir les différentes phrases du motif qui les inspire, il y a un tableau dont les différentes parties semblent ne pas plus recéler d'intention que s'il s'agissait de décrire un coucher de soleil » (CSB, 299-300). Cependant, Proust fait des réserves sur ce point :

Enfin les images gardent encore un peu de lyrisme ou d'esprit, ne sont pas encore écrasées, défaits, absorbées dans la prose, ne sont pas une simple apparition des choses. Ainsi la campagne d'Yonville qui « ressemble à un grand manteau déplié qui a un collet de velours vert, bordé d'un galon d'argent » (p. 76) ; « ces bons vieux gîtes qui sentaient toujours [...], comme des valets de ferme habillés en bourgeois »

---

<sup>1</sup> « [À ajouter à Flaubert] », Cahier 29 (N. a. fr. 16669), f<sup>o</sup> 43 r<sup>o</sup>, 44 r<sup>o</sup>, 45 r<sup>o</sup> ; 44 v<sup>o</sup> et notes 44 r<sup>o</sup> ; 45 v<sup>o</sup>, 45 r<sup>o</sup>, [52 r<sup>o</sup>]. [1909-1910]. 1<sup>ère</sup> publication : CSB, p 299-320.

(p. 247) (CSB, 300).

Proust ajoute : « Quand le tableau était purement matériel, les choses y agissaient comme des personnes » (CSB, 300). Cependant, Mireille Naturel présente dans son article « “ À ajouter à Flaubert ” : une énigme » un passage qui n’a pas été publié par Pierre Clarac dans son édition du *Contre Sainte-Beuve*. La critique montre que Proust y reconnaît la subjectivité de la vision flaubertienne du monde : « Chez Flaubert les choses ne sont que notre vision. Rien n’est dit d’elles que ce qui nous en apparaît, et comme cette vision se modifie à chacun des mouvements de notre corps, parallèlement à nos actions les choses se transforment »<sup>1</sup>. Mireille Naturel se réfère alors à Jean Rousset, pour qui « [...] Flaubert ne croit pas à la connaissance impersonnelle ; il n’y a pas de réalité objective, toute vision, toute perception est l’illusion propre à chacun, autant de “ verres colorés ” que de regards »<sup>2</sup>.

La dernière phrase du folio 52 : « Et aussi pour une certaine concomitance de la nature avec les choses de l’âme (Mr Bovary allant au cimetière) »<sup>3</sup> correspond à cette autre : « [Flaubert] commande aussi Régnier par la précision et la beauté des descriptions et par la concomitance des paysages » (CSB, 301)<sup>4</sup>. Par « concomitance des paysages [ou de la nature] » il faut comprendre qu’il n’y a pas de distinction entre le sujet qui perçoit le paysage et les choses mêmes qui lui apparaissent. Proust rompt en cela avec Chateaubriand, pour qui il y a une distinction nette entre ces deux termes : « il y a d’une part des choses, de l’autre le poète. S’il s’y promène il les décrira et dira qu’il s’y avance »<sup>5</sup>.

Revenons à l’essai intitulé « À propos du “ style ” de Flaubert ». La conjonction « et » sert de « pause dans une mesure rythmique et divise un tableau » (EA, 591). « C’est comme l’indication qu’une autre tableau commence » (EA, 591). Ainsi, Proust cite un exemple tiré de *L’Éducation sentimentale* : « “ La place du Carrousel avait un aspect tranquille. L’Hôtel de Nantes s’y dressait toujours solitairement ; et les maisons par derrière, le dôme du Louvre en face, la longue galerie de bois, à droite, etc., étaient comme noyés dans la couleur grise

---

<sup>1</sup> Mireille Naturel, « “ À ajouter à Flaubert ” : une énigme », *Bulletin d’informations proustiennes*, n° 23, 1992, p. 9. La transcription du Cahier 29 (N. a. fr. 16669), f° 52 r° est de Mireille Naturel.

<sup>2</sup> Jean Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1964, p. 112.

<sup>3</sup> Mireille Naturel, « “ À ajouter à Flaubert ” : une énigme », article cité, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

de l'air, etc. Tandis que, à l'autre bout de la place, etc. » » (EA, 501). « Tableau » n'est alors ici qu'un autre mot pour dire « paysage ». Proust ajoute encore comme indicateur du changement de tableau l'emploi de « tandis que », qui « est un de ces artifices assez naïfs qu'emploient tous les grands descriptifs dont la phrase serait trop longue et qui ne veulent pas cependant séparer les parties du tableau » (EA, 592).

### Pastiches de Renan et de Régnier

Dans « L'Affaire Lemoine par Ernest Renan »<sup>1</sup>, Proust présente longuement les paysages qui auraient pu être décrits par Renan. Selon Jean Milly, il reprend de Renan les thèmes de « la critique du “ matérialisme ” grossier, la critique philologique, la veine biographique, le ton bucolique des évocations de la campagne, l'éloge de l'esprit français »<sup>2</sup>. Selon Laudyce Rétat, le paysage de Galilée tel qu'il apparaît chez Renan dans la *Vie de Jésus* est plutôt fait de description que de suggestion. Il ne s'agirait, selon la critique, que de « notations accumulées »<sup>3</sup>. C'est précisément cela que Proust pastiche quand il écrit :

Le lieu où il proposait aux experts de les conduire et que les traductions nomment « usine », d'un mot qui a pu prêter au contresens, était situé à l'extrémité de la vallée de plus de trente kilomètres qui se termine à Lille. Même de nos jours, après tous les déboisements qu'elle a subis, c'est un véritable jardin, planté de peupliers et de saules, semé de fontaines et de fleurs. Au plus fort de l'été, la fraîcheur y est délicieuse (PM, 32).

En fait, Proust superpose le paysage palestinien à l'endroit où est établie l'« usine » de Lemoine. Le narrateur se rappelle l'époque où Lemoine effectuait la fausse fabrication de diamants : « Nous avons peine à imaginer aujourd'hui qu'elle a perdu ses bois de châtaigniers, ses bosquets de noisetiers et de vignes, la fertilité qui en faisait au temps de Lemoine un séjour enchanteur » (PM, 32). Proust, qui a jadis publié sa traduction de *La Bible*

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, « Pastiche (suite et fin) VII. L'Affaire Lemoine par Ernest Renan », *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, 21 mars 1908, p. 1.

<sup>2</sup> Jean Milly, *op. cit.*, p. 199.

<sup>3</sup> Laudyce Rétat, « Renan et Marcel Proust ou peut-on pasticher Renan ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 94<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-février 1994, p. 130. En ce qui concerne la relation de Proust avec Renan, voir aussi : Jean Balcou, « Ernest Renan et Marcel Proust, ou le duel des magiciens », *Missions et démarches de la critique : mélanges offerts au professeur J. A. Vier*, C. Klincksieck ; Université de Haute-Bretagne, 1973, p. 119-131.

*d'Amiens* de John Ruskin, fait malicieusement allusion à cet ouvrage :

Un anglais qui vivait à cette époque, John Ruskin, que nous ne lisons malheureusement que dans la traduction d'une platitude pitoyable que Marcel Proust nous en a laissée, vante la grâce de ses peupliers, la fraîcheur glacée de ses sources. Le voyageur sortant à peine des solitudes de la Beauce et de la Sologne, toujours désolées par un implacable soleil, pouvait croire vraiment, quand il voyait étinceler à travers les feuillages leurs eaux transparentes, que quelque génie, touchant le sol de sa baguette magique, en faisait ruisseler à profusion le diamant (*PM*, 32).

C'est dans le premier chapitre de *La Bible d'Amiens* que Ruskin décrivait le paysage des champs picards vus de la fenêtre du train. Proust reconnaît ainsi le goût de Renan pour les paysages bucoliques et poursuit la description de la campagne picarde au printemps :

Aux haies, le lilas, le rosier sauvage, l'épine blanche et rose sont en fleurs et tendent au long de tous les chemins une broderie d'une fraîcheur de tons incomparable, où les diverses espèces d'oiseaux de ce pays viennent mêler leurs chants. Le loriot, la mésange, le rossignol à tête bleue, quelquefois le bengali, se répondent de branche en branche. Les collines, revêtues au loin des fleurs roses des arbres fruitiers, se déploient sur le bleu du ciel avec des courbes d'une délicatesse ravissante. Aux bords des rivières qui sont restées le grand charme de cette région, mais où les scieries entretiennent aujourd'hui à toute heure un bruit insupportable, le silence ne devait être troublé que par le brusque plongeon d'une de ces petites truites dont la chair assez insipide pourtant est pour le paysan picard le plus exquis des régals (*PM*, 32).

C'est le paysage idyllique de la Galilée dans *La Vie de Jésus* que Proust s'essaie ici à reproduire sans le dire, en énumérant noms de fleurs et d'oiseaux. Mais si Proust met en doute la compréhension matérialiste du monde selon Renan, il parodie tout aussi bien, à travers Régnier cette fois, l'inclination au monde du rêve qui est le penchant des Symbolistes. C'est un an plus tard, en février 1909 que Proust fait publier comme dernier élément d'une série le pastiche d'Henri de Régnier<sup>1</sup>. Le texte est marqué par un procédé symboliste typique, le motif du « reflet » de lumière sur les pierres précieuses. Le thème convient parfaitement au contexte de l'affaire Lemoine :

Le diamant ne me plaît guère. Je ne lui trouve pas de beauté. Le peu qu'il en ajoute à celle des visages est moins un effet de la sienne qu'un reflet de la leur. Il n'a ni la transparence marine de l'émeraude, ni l'azur illimité du saphir. Je lui préfère le rayon saure de la topaze, mais surtout le sortilège crépusculaire des opales. Elles

---

<sup>1</sup> « Pastiche (suite) VIII. "L'Affaire Lemoine" par H. de Régnier », *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche 6 mars 1909, p. 1.

sont emblématiques et doubles. Si le clair de lune irise une moitié de leur face, l'autre semble teinte par les feux roses et verts du couchant. Nous ne nous divertissons pas tant des couleurs qu'elles nous présentent, que nous ne sommes touchés du songe que nous nous y représentons. À qui ne sait rencontrer au-delà de soi-même que la forme de son destin, elles en montrent le visage alternatif et taciturne (*PM*, 21).

Il s'agit ici bien sûr d'un pastiche de Régnier, mais, plus largement encore, d'un abrégé des idées reçues propres aux poètes symbolistes, qui voient dans les pierres précieuses un « au-delà de soi-même », et comme le « reflet » de son propre « destin ». Après avoir ainsi repris un motif caractéristique de Régnier, Proust décrit un jardin que cet écrivain symboliste aurait créé :

Dans le jardin, une escarpolette grinçait. Des graines séchées étaient disposées sur le cadran solaire. Le soleil brillait et disparaissait tour à tour. Agatisé par sa lumière, l'Hermès du seuil s'obscurcissait plus de sa disparition qu'il n'eût fait de son absence. Successif et ambigu, le visage marmoréen vivait. Un sourire semblait allonger en forme de caducée les lèvres expiatriques. Une odeur d'osier, de pierre ponce, de cinéraire et de marqueterie s'échappait par les persiennes fermées du cabinet et par la porte entrouverte du vestibule. Elle rendait plus lourd l'ennui de l'heure (*PM*, 23).

Jean Milly constate que Régnier décrit très souvent, comme décor, les vieux jardins en automne près d'une demeure solitaire et mystérieuse<sup>1</sup>. Or, précisément, comme on l'a vu, Proust avait déjà décrit en 1907 le jardin de Régnier, comme l'un des six « jardins du paradis », dans son compte rendu sur *Les Éblouissements* d'Anna de Noailles<sup>2</sup>. Proust y avouait son envie de visiter la maison appartenant aux personnages de ce jardin. Mais en 1907, il s'attarde plus particulièrement sur les référents, à savoir les objets matériels préférés des écrivains symbolistes. A travers le pastiche, cependant, il prend peu à peu conscience du fait

---

<sup>1</sup> Jean Milly, *Pastiches de Proust*, édition critique et commentée par Jean Milly, Armand Colin, 1970, p. 136. Voir aussi Jean Milly, « La Double Maîtresse, ou Henri de Régnier à la lumière de Proust », *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, p. 17-35 ; Jean Milly, « Proust et Henri de Régnier : modes proustiens de l'intertextualité », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 100<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-février 2000, p. 27-44 ; Laurent LeSage, « Proust and Henri de Régnier », *Modern Language Notes*, vol. 68, n° 1, janvier 1953, p. 8-13.

<sup>2</sup> Proust y a observé les caractéristiques du paysage chez Régnier : « Le jardin d'Henri de Régnier, Dieu sait si je l'aime. [...] la beauté des jardins n'est pas pour M. de Régnier une beauté purement naturelle ; [...] on y admire partout des chefs-d'œuvre de sculpture, des artifices d'architecture et d'hydraulique ; il n'est pas jusqu'aux poissons, comme oxydés au sein des eaux, qui n'y prennent une beauté précieuse, et pour les fleurs elles-mêmes, celles qui m'y passionnent le plus sont ces vérités rares qu'à l'intersection des allées on aperçoit contenues dans “ des vases de faïences peints d'emblèmes et de devises pharmaceutiques, avec des serpents aux anses ” » (*EA*, 538-539).

que le paysage ne consiste pas seulement dans les référents, mais aussi dans le style ainsi que le dit le *Contre Sainte-Beuve* :

Sans doute quand Régnier et France ont commencé tous deux à écrire, avaient-ils la même culture, la même idée de l'art, ont-ils cherché à peindre de même. Et ces *tableaux* qu'ils essayaient de peindre, ils avaient sur leur réalité objective à peu près la même idée. Pour France la vie est le rêve d'un rêve, pour Régnier les choses ont le visage de nos songes. Mais cette similitude de nos pensées et des choses, aussitôt Régnier, méticuleux et approfondi est plus tourmenté de n'oublier jamais de la vérifier, de démontrer la coïncidence, il répand en son œuvre sa pensée, sa phrase s'allonge, se précise, se tortille, sombre et minutieuse comme une ancolie, quand celle de France rayonnante, épanouie et lisse est comme une rose de France [*Nous soulignons.*] (CSB, 306)<sup>1</sup>.

Ces commentaires sur les style d'Anatole France et Henri de Régnier montrent à quel point Proust s'assimile le style des écrivains contemporains à travers les images du paysage. L'écriture est considérée comme dévoilant une série de « tableaux ». Mais, pour Régnier, ce sont des tableaux qualifiés de « méticuleux et approfondi[s] » et « sombre[s] et minutieu[x] » alors que pour France, la phrase est « rayonnante, épanouie et lisse ». Ils partageaient, selon Proust, la même « réalité objective » – ce sont leurs manières d'approcher ces objets qui divergent et se différencient à partir du style qu'ils créent. S'il faut trouver un fondement théorique au paysage tel qu'il apparaît dans les pastiches de 1907-1908, c'est sans doute à la thèse d'Amiel que Proust se réfère : le paysage coïncide avec l'état de l'âme.

### **Pour conclure : Proust et Nerval**

Un bref regard sur l'essai que Proust a consacré à Gérard de Nerval dans le *Contre Sainte-Beuve* permettra de conclure ce chapitre. Il s'agit en effet d'une analyse des paysages décrits par Nerval<sup>2</sup>. Proust, dans cet essai dont la rédaction fut abandonnée au moment où naissait son cycle romanesque, tente une riposte aux idées reçues de son temps sur Nerval : à cette époque, on avait la coutume de lire simplement dans *Sylvie* la peinture modérée du paysage d'Île-de-France<sup>3</sup>. Or, selon Proust, le paysage nervalien s'oppose à la qualification de

---

<sup>1</sup> Cahier 29 [fin 1909-1910] (texte établi par Pierre Clarac).

<sup>2</sup> « [Gérard de Nerval] ». Cahier 5. N. a. fr. 16645. f<sup>os</sup> 6 r<sup>o</sup>-18 r<sup>o</sup>. Cahier 6. N. a. fr. 16646. f<sup>os</sup> 33 r<sup>o</sup>-36 r<sup>o</sup>. [Vers printemps (février-juin) 1909] (CSB, 233-242).

<sup>3</sup> En ce qui concerne les rapports de Proust avec l'auteur de *Sylvie*, parmi des études abondantes,



« beauté française “ modérée, avec de claires architectures, sous un ciel aimable, avec des coteaux et des églises comme celle de Dammartin et d’Ermenonville ” » (CSB, 237). Proust souligne que le paysage, chez Nerval, est au contraire le résultat d’un effort pour extraire les images du fond de son rêve, dont se nourrira sa folie. Voici la manière qu’a Nerval de saisir une vision :

Si un écrivain aux antipodes des claires et faciles aquarelles a cherché à se définir laborieusement lui-même, à saisir, à éclairer des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l’âme humaine, c’est Gérard de Nerval dans *Sylvie*. Cette histoire que vous appelez une peinture naïve, c’est le rêve d’un rêve, rappelez-vous (CSB, 237).

La tentative de Proust devant le texte de Nerval consiste à saisir exclusivement le rêve, en éliminant tous les résidus de la réalité. Il s’agit de « ne faire que peindre et de donner à son tableau les couleurs de son rêve » (CSB, 240).

Dans la deuxième partie de « Gérard de Nerval », ébauchée dans le Cahier 6, Proust fait état de l’appréciation de Barrès à l’égard de *Sylvie*. Il y parle du « trouble délicieux » (CSB, 240) qu’évoquent les noms de lieux prononcés par Nerval dans sa nouvelle comme « “ d’aborder aux îles du Valois ” », ou « “ les bois de Chââlis [*sic*] ou de Pontarmé ” ». Le terme « trouble » est ici employé pour exprimer une émotion produite par l’ambiance, et qui se situe comme telle au-delà du paysage. Car ici, le mot « paysage » sert à désigner les pays décrits par Vogüé « qui, lui, reste à la Touraine, aux paysages “ composés selon notre goût ”, à “ la blonde Loire ” » (CSB, 240). Proust affirme plus loin : « La grâce mesurée du paysage en est la matière, mais [Nerval] va au-delà » (CSB, 240). Et pour arriver au-delà du paysage, il lui faut avoir une « sensibilité aiguë », « une sorte de pointe ». Alors intervient la citation du « *Confiteor* de l’artiste », de Baudelaire<sup>1</sup>. Nous avons déjà remarqué que ce poème en prose mettait en valeur un paysage : « toutes les choses pensent par moi ou je pense par

---

voir notamment : André Guyaux, « Nerval dans la mémoire proustienne », *L’Imaginaire nervalien. L’Espace de l’Italie*, Edizioni scientifiche italiane, , 1998, p. 197-207 ; Pierre-Louis Rey, « Proust lecteur de Nerval », *Bulletin d’informations proustiennes*, n° 30, 1998, p. 19-27 ; Anne Simon, « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l’inspiration nervalienne », *Romantisme*, 27<sup>e</sup> année, n° 95, 1997, p. 39-49. Kuo-Yung Hong, *Proust et Nerval : essai sur les mystérieuses lois de l’écriture*, Honoré Champion, « Recherches proustiennes », n° 10, 2006.

<sup>1</sup> Proust cite tout de suite après « une sore de pointe » : « “ car il n’est pas de pointe plus acérée que celle de l’Infini ” » (CSB, 241). Nous avons déjà analysé ce poème en prose qui prend place dans *Le Spleen de Paris*.

elles ». Proust applique ce sentiment baudelairien devant le paysage à la toponymie nervalienne et affirme : « Ainsi tout cela n'est rien, ce sont les mots Chââlis, Pontarmé, îles de l'Île-de-France, qui exaltent jusqu'à l'ivresse la pensée que nous pouvons, par un beau matin d'hiver, partir, aller voir les pays, ces pays de rêve, où se promena Gérard » (CSB, 241). Les noms de lieux prononcés par Nerval attrapent le lecteur sensible, qui pense « par » ce que ces noms mêmes évoquent.

Proust, dans cet essai, semble mettre le paysage au second plan, derrière l'« atmosphère de rêve » chère à Nerval. Ce dernier va ainsi au-delà du paysage et « tire » un rêve de son intérieur (CSB, 241). Dans le Carnet 1, on peut lire : « Allons plus loin que Gérard. Pourquoi se borner à tel rêve, tel moment, [...] » [14 r<sup>o</sup>]. Son intention de dépasser Nerval impliquera dans le même temps la reconnaissance de ce qu'il y a d'inexprimable, de cet indicible qui flotte entre les mots : « Mais Gérard allait revoir le Valois pour composer Sylvie ? Mais oui. La passion croit son objet réel, l'amant de rêve d'un pays veut le voir. Sans cela, ce ne serait pas sincère. Gérard est naïf et voyage » (CSB, 241-242). Ce fait symbolise le stade auquel s'en est tenu Nerval, et que Proust entreprend de dépasser. Nerval demeure au stade de la croyance en l'objet même et en le pays même. Au contraire, au terme de ce fragment inachevé, Proust insiste sur l'atmosphère qui se trouve entre les objets, et que l'on retrouve entre les mots :

Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de *Sylvie*. Cet inexprimable-là, quand nous ne l'avons pas senti, nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont senti, puisque en somme les mots sont les mêmes. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly (CSB, 242).

Le paysage est ici envisagé du côté du lecteur. L'acte de lecture sera ainsi pour Proust égale à une perception du paysage au-delà des mots. Percevoir l'ambiance qui règne entre les mots, et que ceux-ci établissent, aide à pénétrer le rêve de l'écrivain. Autrement dit, percevoir le paysage *entre les choses* c'est véritablement saisir un paysage individuel, car reflet de la façon de regarder le monde propre à chaque individu. La métaphore finale, « la brume d'un matin de Chantilly », manifeste nettement la tentative de Proust de goûter pleinement la texture du paysage nervalien afin d'en mieux extraire l'essence.



## TROISIÈME PARTIE

### Les Paysages

dans *À la recherche du temps perdu*



## CHAPITRE VI

### Panorama

Dans la *Géographie de Marcel Proust*, André Ferré constate que le paysage n'occupe au maximum qu'un cinquantième de l'œuvre, mais que ce n'est pas la quantité qui est déterminante<sup>1</sup>. Le chercheur ajoute que « si les paysages ont tout de même dans *À la recherche du temps perdu* une réalité plus positive, il est cependant vrai que leur présence n'est jamais insistante, mais extrêmement discrète, et plus volontiers suggérée qu'explicite »<sup>2</sup>. Alors il conclut que « l'importance que Marcel Proust assigne aux paysages dans son œuvre tient sans doute moins à la place qu'ils y occupent qu'au rôle qu'ils y jouent »<sup>3</sup>. La conscience du paysage est ainsi prouvée par la mention de Proust dans une lettre à Robert de Flers en 1913. En estimant le caractère de l'ouvrage qui sera bientôt publié, il dit : « Ce qu'il faut dire, c'est que ce ne sont nullement des articles du *Figaro*, mais un roman à la fois plein de passion et de méditation et de paysages »<sup>4</sup>.

Nous avons montré dans la première partie de notre étude que les intentions de Proust, dans sa jeunesse, consistaient à contredire la thèse d'Amiel : « un paysage quelconque est un état d'âme »<sup>5</sup>. Cependant, ce n'est pas le cas dans *À la recherche du temps perdu*. Le narrateur du *Temps retrouvé* affirme l'existence du paysage dans l'esprit, lorsqu'il décide finalement de commencer la rédaction d'un roman : « L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps » (IV, 612). Quelles sont alors le statut du paysage dans la *Recherche* ? Nous mettrons en lumière la signification du paysage proustien à partir de la notion du

---

<sup>1</sup> André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, Sagittaire, 1939, p. 51. Selon Ferré, la présence du paysage « n'est jamais insistante, mais extrêmement discrète, et plus volontiers suggérée qu'explicite » (*op. cit.*, p. 52).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> *Corr.*, t. XII, p. 298 (lettre à Robert de Flers datée du [6, 7 ou 8 novembre 1913]).

<sup>5</sup> Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime*, édition intégrale publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, 12 vol., second tome, janvier 1852-mars 1856, texte établi et annoté par Philippe Monnier avec la collaboration de Pierre Dido, *L'Âge d'homme*, 1978, [“ Dimanche 31 octobre 52 ”, p. 294-297], p. 295.

panorama qui touche non seulement l'espace mais aussi le temps.

## § 1. Le Paysage panoramique

Nous allons remettre en doute le paysage panoramique dans la *Recherche*. Avant tout, il convient ici de retracer brièvement l'histoire et la notion du panorama comme dispositif ou spectacle. Il s'agit d'un phénomène propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Le « panorama » renvoie évidemment tout d'abord à un genre particulier de spectacle : vaste tableau circulaire qui s'offre comme une vaste vue à celui qui se situe au centre. Les spectateurs ont l'illusion de voir le vrai paysage alentour, d'un point de vue élevé. L'histoire du panorama remonte à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle lorsque Robert Barker a installé la première salle panoramique à Londres. Depuis, cette vogue a connu un rapide essor à travers l'Europe. Au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est surtout à Paris qu'il est devenu un des spectacles les plus populaires. Selon Bernard Comment, auteur d'une monographie sur le panorama, ce spectacle est un dispositif qui réalise le désir d'« une maîtrise absolue qui procure à chaque individu le sentiment euphorique que le monde s'organise autour et à partir de lui, un monde dont il est en même temps séparé et protégé par la distance du regard »<sup>1</sup>.

Bernard Comment étudie également les visions panoramiques adoptées dans le domaine littéraire : chez Chateaubriand, Balzac, Poe, Zola<sup>2</sup>. Roland Barthes remarque, dans son essai *La Tour Eiffel*, deux œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle qui manifestent le fantasme de la vision panoramique : *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et *Le Tableau de la France* de Jules Michelet<sup>3</sup>. Dans *Aurélia* de Gérard de Nerval, le narrateur raconte avec plaisir la perspective fantastique de la ville de ses rêves vue d'un point surélevé<sup>4</sup>. La vue panoramique fonctionne au XIX<sup>e</sup> siècle comme une manifestation de l'euphorie. Le panorama est ainsi un topos représentatif des Romantiques.

Dans les œuvres de Marcel Proust, le terme de « panorama » est plusieurs fois répété pour représenter un vaste paysage circulaire (*pan* en grec signifie « tout » et *orama* « la vue »).

---

<sup>1</sup> Bernard Comment, *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, Adam Biro, 1993, p. 9. Quant au concept et à la réception du panorama, nous les devons à cette étude.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 98. Quant à Balzac, il invoque par exemple la fin de *Père Goriot*, où Eugène de Rastignac regarde la ville de Paris du cimetière du Père Lachaise.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, photographies d'André Martin, Delpire, 1964, p. 38.

<sup>4</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia* [1855], in *Œuvres complètes III*, édition établie sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 706.



On sait que ce genre de dispositif n'était plus à la mode à l'époque où Marcel Proust écrit son roman. C'est à la charnière des deux siècles que le panorama atteint son apogée et prit fin. Une salle de panorama a été installée à l'Exposition universelle de 1900 mais elle sera vite remplacée par le cinéma<sup>1</sup>. Il n'est pas exclu que la vision de Proust ait subi une quelconque influence de cette perte d'intérêt pour le panorama.

Le panorama est une notion clef pour comprendre les paysages proustiens dans *À la recherche du temps perdu*. Dans ce chapitre, nous examinons le point de vue du spectateur du paysage ainsi que la typologie du paysage à partir de la notion du panorama : étendue et étroitesse (sans ou avec le cadre), immobilité et mobilité (statique ou stabilité et dynamique).

La représentation panoramique nous paraît impliquer des problèmes aussi complexes chez Proust quand nous examinons les textes avant la *Recherche*. À l'époque de la rédaction de *Jean Santeuil*, l'écrivain semble s'intéresser à la vue panoramique comme nous l'avons déjà analysé. En 1907, dans son article « Journées de lecture », Proust recourt au dispositif du panorama pour représenter la « perspective » de « l'époque contemporaine » de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, décrite par la comtesse de Boigne dans ses *Mémoires*.

[...] les gens que nous avons pu apercevoir ou connaître – les gens que nous avons vu avec les yeux de la chair – sont comme ces personnages en cire et grandeur nature qui, au premier plan des panoramas, foulant aux pieds de l'herbe vraie [...], semblent encore appartenir à la foule qui les regarde, et nous conduisent peu à peu à la toile peinte du fond, à qui ils donnent, grâce à des transitions habilement ménagées, l'apparence du relief de la réalité et de la vie (*EA*, 531-532)<sup>2</sup>.

Cette comparaison à un panorama provient de la spatialisation du temps et d'un point de vue orienté vers le passé. Il est alors clair que Proust ne néglige pas ce dispositif. Dans *Contre Sainte-Beuve*, le narrateur emploie la même comparaison au panorama pour exprimer le style de Balzac qui mêle ses personnages romanesques avec des personnes réelles :

Ce n'est pas pure illusion quand Balzac, voulant citer de grands médecins, de grands artistes, citera pêle-mêle des noms réels et des personnages de ses livres, dira : « Il avait le génie des Claude Bernard, des Bichat, des Desplein, des Bianchon », comme ces peintres de panorama, qui mêlent aux premiers plans de leur œuvre, les

---

<sup>1</sup> Bernard Comment, *op. cit.*, p. 45. Le héros de la *Recherche* signale qu'il ne suffit pas d'aller voir le spectacle sur Pise à l'Exposition universelle pour comprendre la réalité de cette ville (III, 677).

<sup>2</sup> Marcel Proust, « Journées de lecture », *Le Figaro*, 20 mars 1907, p. 1.

figures en relief réel, et le trompe-l'œil du décor (CSB, 268).

Il décrit la vue de Paris à bord d'un aéroplane en tant que pastiche de John Ruskin (*PM*, 201-203). Pourtant, il n'a jamais placé ce motif au centre de sa propre création<sup>1</sup>. Toujours est-il qu'il a dessiné plusieurs esquisses de vues panoramiques sur la mer<sup>2</sup> : depuis une vision vraiment surplombante jusqu'à une vue étendue horizontalement.

Dans *Du côté de chez Swann*, bien que le héros désire en vain l'apparition d'une femme sur la route de Méséglise, il ne trouve personne sortant des bois de Roussainville comme s'« ils eussent été des arbres peints sur la toile d'un panorama » (I, 156). Une telle allusion montre que le panorama manque de profondeur, qu'il est incapable de faire apparaître quelqu'un de charmant et mystérieux qui puisse lui offrir du plaisir. De même, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, quand le héros part de la Gare de Saint-Lazare pour se rendre à Balbec, il se sent triste d'être séparé de sa mère. Il se console alors par l'« impression que n'aurait remplacée aucun spectacle prétendu équivalent, aucun “ panorama ” que j'eusse pu aller voir sans être empêché par cela même de rentrer dormir dans mon lit » (II, 7). Le héros est conscient qu'aller voir un lieu (il s'agit ici de Balbec) est une action qui ne peut être remplacée par celle de regarder un panorama qui s'en inspirerait. Ajoutons que le héros de *La Prisonnière* aime voir la vraie Venise plutôt que de voir cette ville dans un panorama (III, 676).

Nous citons maintenant une description de paysage tirée du *Côté de Guermantes* où le héros rêve pendant son rendez-vous avec M<sup>me</sup> de Stermaria dans l'île du Bois de Boulogne. Il se figure l'arrière-plan de ce rendez-vous amoureux :

On scrute cet horizon où, par un artifice inverse à celui de ces panoramas sous la rotonde desquels les personnages en cire du premier plan donnent à la toile peinte du fond l'apparence illusoire de la profondeur et du volume, mes yeux passant sans transition du parc cultivé aux hauteurs naturelles de Meudon et du Mont Valérien ne savent pas où mettre une frontière, et font entrer la vraie campagne dans l'œuvre du jardinage dont ils projettent bien au-delà d'elle-même l'agrément artifi-

---

<sup>1</sup> C'est toujours sur le temps ou sur les personnages que Proust se donne une vue panoramique. André Maurois remarque : « Aucun romancier [sauf Proust] n'a survolé son temps avec autant de souveraine aisance que lui-même » (André Maurois, « Attitude scientifique de Proust », *Nouvelle Revue française*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, n° 112, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 162.

<sup>2</sup> Ajoutons en passant que, pour décrire la vue de la mer d'un lieu dominant, Proust s'était inspiré dans sa jeunesse du vers de Baudelaire : « le soleil rayonnant sur la mer » dans « Chant d'automne » (Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 153).

ciel (II, 679).

Le narrateur considère une fois de plus l'artifice du panorama comme quelque chose d'inférieur au paysage réel. À l'époque de la *Recherche*, le « panorama » signifie pour Proust un paysage dénué de relief ou du moins un paysage avec une fausse profondeur.

### La Vue panoramique du clocher de Saint-Hilaire

Dans *Du côté de chez Swann*, le curé de l'église Saint-Hilaire raconte son expérience de panorama. Situé au centre du village, le clocher de son église est le point le plus élevé de Combray, tant sur le plan spirituel que sur le plan psychologique. Voici le discours du curé :

« Mais ce qui est incontestablement le plus curieux dans notre église, c'est le point de vue qu'on a du clocher et qui est grandiose. [...] le dimanche il y a toujours des sociétés qui viennent même de très loin pour admirer la beauté du panorama et qui s'en retournent enchantées. [...] Il faut avouer du reste qu'on jouit de là d'un coup d'œil féérique, avec des sortes d'échappées sur la plaine qui ont un cachet tout particulier. [...] Surtout on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre, comme le cours de la Vivonne et les fossés de Saint-Assise-lès-Combray, dont elle est séparée par un rideau de grands arbres, ou encore comme les différents canaux de Jouy-le-Vicomte [...]. Chaque fois que je suis allé à Jouy-le-Vicomte, j'ai bien vu au 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, c'est tout un réseau où la localité est prise » [*Nous soulignons.*] (I, 104-105).

Le « coup d'œil » du sommet du clocher est chargé d'une haute signification symbolique : c'est lui seul qui peut guider le peuple. Selon le curé, le point le plus caractéristique de ces vues est qu'« on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre »<sup>1</sup>. Le paysage est étendu sans solution de continuité, de sorte qu'on peut également saisir chacune des « échappées » sur le plan horizontal. Le panorama constitue ici un tout compact. Lorsque le curé parle de son « panorama », sa fierté transparait clairement : grâce à la vue panoptique, il règne sur le village et ses environs.

Dans la *Recherche*, il y a plusieurs scènes où le héros, face à quelques bribes de paysages,

---

<sup>1</sup> Au sujet de cette phrase du curé, Georges Poulet reconnaît l'annonciation que les deux côtés de Méséglise et de Guermantes seront unis dans le futur (Georges Poulet, *Études sur le temps humain* [1949], Plon, 1950, p. 436).

les synthétise en son for intérieur pour construire une vaste fresque de paysage<sup>1</sup>. Pourtant, le curé n'en est pas capable. Il avoue qu'il lui est impossible de se représenter les réseaux des canaux quand il est à Jouy-le-Vicomte. Alors, comment expliquer cette différence de sensibilité entre le curé et le héros ?

Tous les personnages de la *Recherche* ne bénéficient pas de la vision panoramique de l'altitude. Proust semble la réserver en particulier au héros. Dans cette description de la vue du sommet du clocher de l'église, il faut remarquer que ce ne sont ni le héros ni le narrateur qui sont témoins de cette vue. Il s'agit ici du discours direct du curé. Quand il développe sa tirade sur la vue depuis une hauteur, le héros n'a même pas connaissance du récit fait par le curé dans la chambre de la tante Léonie. Il continue à lire dans le jardin sous les marronniers (I, 99), sans savoir de quoi parle le curé. À ce moment précis, le héros est pour ainsi dire exclu psychologiquement de la position dominante. Il ne peut pas encore bénéficier de la vision panoramique. Ce qui est important, c'est que la hauteur du clocher est liée, à la fin du roman, aux « vivantes échasses » sur lesquelles on domine le temps passé au-dessous de soi. Ces échasses se manifestent en effet, « grandissant sans cesse, parfois plus hautes que les clochers » (IV, 625). Comme Luc Fraisse l'a judicieusement remarqué, tous les clochers, symboles du Temps, vont se profiler à la fin de la *Recherche*<sup>2</sup>. Avant cela, le héros est soigneusement éloigné de la véritable vue panoramique.

Dans *À la recherche du temps perdu*, la perspective depuis un lieu élevé fonctionne comme un indice symbolique : la vocation littéraire. Elle recèle une étape à la fois temporelle et spirituelle<sup>3</sup>. Cela semble certain quand nous lisons ce passage dans *Le Temps retrouvé*, une douzaine de pages avant la fin du roman : « J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux » (IV, 612). La vue sur-

---

<sup>1</sup> Georges Poulet recherche ce thème dans *L'Espace proustien*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'Architecture Médiévale*, *op. cit.*, p. 181-182. Voir aussi *L'Esthétique de Marcel Proust*, SEDES, 1995, p. 34. Remarquons en passant que dans cette partie finale du roman, le héros ressent « le vertige de voir au-dessous de [lui], en [lui] pourtant, comme s' [il a] des lieues de hauteur, tant d'années » (IV, 624).

<sup>3</sup> On pourrait comparer cette image de la position surplombante du temps passé à la fin de « La Mort de Baldassare Silvande ». Le héros de cette nouvelle est un raté qui n'a jamais réalisé sa vocation musicale (*PJ*, 27-28). En revanche, le héros d'*À la recherche du temps perdu* s'engagera dans la nouvelle vie de la vocation littéraire, à la fin du roman.

plombante et panoramique est donc le point de vue accordé à l'artiste qui se décide enfin à créer des œuvres, suivant sa propre vocation.

Or, à La Raspelière, dans *Sodome et Gomorrhe*, où le héros se trouve désillusionné de la société mondaine, il essaie, en tâtonnant, de commencer sa vie dédiée à la vocation artistique. Autrement dit, les scènes de la promenade dans la campagne s'offrent comme une épreuve pour ce héros à la recherche de la création littéraire. Au stade de *Sodome et Gomorrhe* pourtant, cet élément perd peu à peu sa puissance et l'éloigne de la bonne voie. Dans la *Recherche*, tous les épisodes peuvent donc être reliés pour constituer le roman d'une vocation.

À l'époque de *Jean Santeuil*, Proust n'a pu inventer une structure qui lierait les différents passages. Ils ont été rédigés indépendamment les uns des autres et laissés à l'état de fragments. La notion du panorama chez Proust à cette époque le reflète. Ainsi les épisodes autour du panorama montrent-ils l'évolution de la conscience de l'auteur pour la structure du roman. Ses perspectives sur la nature au stade de *Jean Santeuil* ne sont pourtant pas négligeables. Comme nous l'avons envisagé dans la première partie de cette étude, Proust avait déjà établi une esthétique de la nature à ce moment. Sa préférence pour la vision panoramique renvoie à sa croyance en la vision de l'enfant qui s'imagine se trouver devant l'entrée du pays mystérieux. Cette croyance semble augmenter l'imagination qui sera le fondement de la création littéraire.

Le narrateur de la *Recherche* adopte encore les métaphores de la hauteur pour montrer les longues années qui sont déjà passées. Lui-même semble être « juché à [un] sommet vertigineux » à la fin du roman (IV, 624). Il déclare : « J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années » (IV, 624).

## § 2. Le Paysage statique : sensation d'altitude

Nous avons vu quelques exemples qui illustrent l'effet psychologique suscité par la vue panoramique. Néanmoins, dans l'entière structure d'*À la recherche du temps perdu*, il semble qu'on puisse mesurer l'échelle spirituelle de la vie du héros du point de vue de l'altitude où il se trouve à tel ou tel moment de sa vie. Dans ce chapitre, nous examinerons donc une source littéraire du « sentiment d'altitude » chez Proust. Nous commençons par analyser le passage concernant la vue panoramique dans *La Chartreuse de Parme*, qui aurait intéressé Marcel Proust quant au schéma de la thématique du « lieu élevé ». Il s'agit des premiers jours de Fabrice en prison qui se situe au sommet de la tour de Farnèse à Parme. Le narrateur commence par la description de la chambre qui s'appelle « Obéissance passive ».

Le narrateur relate chronologiquement la vie de Fabrice en prison. Le soir du premier jour, le héros est ravi du paysage panoramique. À droite, c'est-à-dire à l'est, on aperçoit la lune et l'horizon « au-dessus de la chaîne des Alpes, vers Trévisé ». En revanche, à gauche, c'est-à-dire à l'ouest, « un brillant crépuscule rouge orangé » ainsi que « les contours du mont Viso et des autres pics des Alpes qui remontent de Nice vers Mont-Cenis et Turin ». Cette sorte de paysage invoque un sentiment sublime chez le héros stendhalien. Dès son arrivée en prison, Fabrice remarque cette magnificence du paysage. Nous citons un extrait essentiel de cette description de vue de la prison :

Des fenêtres de ce petit palais, isolé sur le dos de l'énorme tour comme la bosse d'un chameau, Fabrice découvrait la campagne et les Alpes fort loin ; il suivait de l'œil, au pied de la citadelle, le cours de la Parma, sorte de torrent, qui, tournant à droite à quatre lieues de la ville va se jeter dans le Pô. Par-delà la rive gauche de ce fleuve, qui formait comme une suite d'immenses taches blanches au milieu des campagnes verdoyantes, son œil ravi apercevait distinctement chacun des sommets de l'immense mur que les Alpes forment au nord de l'Italie. Ces sommets, toujours couverts de neige, même au moins d'août où l'on était alors, donnent comme une sorte de fraîcheur par souvenir au milieu de ces campagnes brûlantes ; l'œil en peut suivre les moindres détails, et pourtant ils sont à plus de trente lieues de la citadelle de Parme<sup>1</sup>.

En fait, Fabrice est un héros romantique qui a tendance à être impressionné par la beauté

---

<sup>1</sup> Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], texte revu sur l'édition originale, annoté et présenté par Michel Crouzet, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 2000, p. 402.

du paysage véritablement panoramique qui s'étend devant lui sans solution de continuité. Il va même jusqu'à oublier qu'il est en prison. Il se dit : « “ Mais ceci est-il une prison ? Est-ce là ce que j'ai tant redouté ? ” »<sup>1</sup>. Le narrateur reprend la parole : « Au lieu d'apercevoir à chaque pas des désagréments et des motifs d'aigreur, notre héros se laissa charmer par les douceurs de la prison »<sup>2</sup>.

Proust s'intéresse fortement au lieu élevé comme lieu sublime où le sentiment euphorique de surplomber le monde peut gagner. Nous avons déjà vu que dans le poème en prose « La Présence réelle », le narrateur voyageant seul dans les Alpes essaie de retrouver son amie perdue en inscrivant son nom à côté du sien dans le registre de l'hôtel. Visible-ment, son affection pour elle augmente à mesure de l'altitude (*PJ*, 136). Nous avons également observé que l'« écrivain C. », dans la préface de *Jean Santeuil*, se concentre sur son écriture dans le phare sur la falaise, qualifié de « lieu sublime ». Ajoutons que dans *Sodome et Gomorrhe I*, lors d'un petit épisode, le vice d'un inverti disparaît momentanément sur les pics des montagnes (III, 26).

Dans *La Prisonnière* (III, 879)<sup>3</sup> ainsi que dans sa préface à *Tendres Stocks* de Paul Morand (*EA*, 611)<sup>4</sup>, Proust développe sa propre théorie sur « le sentiment de l'altitude » en empruntant des exemples aux œuvres de Stendhal. Selon Proust, les héros du *Rouge et le Noir* et de *La Chartreuse de Parme* se tiennent dans « un lieu élevé », comme la prison au sommet de la tour ou l'observatoire de l'abbé Blanès, quand ils décident finalement de s'adonner à « la vie spirituelle » ou à « une vie désintéressée et voluptueuse ».

En fait, ces réflexions ont déjà été esquissées dans un passage inédit intitulé « Notes sur

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 406-407.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>3</sup> « Je ne peux pas vous parler comme cela en une minute des plus grands, mais vous verriez dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle, le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l'abbé Blanès s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil ».

<sup>4</sup> « Pour un ami (remarque sur le style) », *La Revue de Paris*, 27<sup>e</sup> année, t. 6, n° 2, 15 novembre 1920, p. 275. Cet article sera repris en préface de Paul Morand, *Tendres Stocks*, Nouvelle Revue française, 1921, p. 9-33. « Quel plaisir j'aurais à montrer que, chaque fois que Julien Sorel ou Fabrice quittent les vains soucis pour vivre d'une vie désintéressée et voluptueuse, ils se trouvent toujours dans un lieu élevé (que ce soit la prison de Fabrice ou celle de Julien, dans l'observatoire de l'abbé Blanès) » (*EA*, 611).

Stendhal »<sup>1</sup>. Proust y décrit le même sujet de façon plus abrupt :

Goût exclusif des sensations de l'âme, reviviscence du passé, détachement des ambitions et ennui de l'intrigue, soit près de la mort (Julien en prison : plus d'ambition. Amour pour Mme de Rênal, pour la nature, pour la rêverie), soit par suite du détachement causé par l'amour (Fabrice en prison, mais ici la prison ne signifie pas la mort, mais l'amour pour Clélia). Cette élévation de l'âme liée à l'élévation en hauteur physique (prison de Julien très élevée, d'où belle vue, prison de Fabrice très élevée, d'où belle vue) (*EA*, 654).

Ces notes fragmentaires seront reprises dans un passage de *La Prisonnière* et dans son article sur le style. L'amour pour la femme et pour la nature est donc complémentaire chez Stendhal. Il s'intéresse à cet état d'esprit de « détachement » qui est décrit dans le roman stendhalien par l'absorption du héros à l'amour et à la nature, deux éléments pris parallèlement, tandis que pour Proust les exaltations quant à la nature et quant à l'amour seront désormais incompatibles. Ainsi l'écrivain prête-t-il attention au lien intime entre l'altitude géographique et l'état psychologique des personnages.

### **La Topographie de La Raspelière et son origine maritime**

Pour saisir la fonction du paysage du lieu élevé dans la *Recherche*, il convient d'analyser les fonctions du site de La Raspelière, une villa entourée d'un jardin situé sur la colline dominant sur la Baie de Balbec et la Manche.

Nous commençons par examiner ses origines topographiques. Dans le poème en prose « Marine » (*PJ*, 144) recueilli dans *Les Plaisirs et les jours*, la mer vue d'une position lointaine et haute a l'air d'être figée ; l'agilité des vagues est imaginée seulement par le narrateur. Cette vue de la mer solidifiée avec des voiles immobiles annonce la mer dans la *Recherche* contemplée du haut de la falaise de La Raspelière. Or, dans un poème intitulé « Versailles » dans le même recueil, Proust signale l'affinité entre les végétaux et les eaux dans le paysage : « Certes, depuis que j'ai respiré le vent du large et le sel dans les chemins creux de Normandie, depuis que j'ai vu briller la mer à travers les branches de rhododendrons en fleurs, je sais tout ce que le voisinage des eaux peut ajouter aux grâces végétales » (*PJ*, 106). Dans ce poème, le paysage de Versailles rappelle au narrateur celui de Normandie. On comprend

---

<sup>1</sup> « Notes sur Stendhal » (titre par Proust), transcription du texte est de Pierre Clarac et Yves Sandre, Proust 45 (N. a. fr. 16636. f° 99 sq) [Antérieur à 1908].



comment le paysage normand lui fournit la matière nécessaire aux descriptions grâce à la proximité des eaux. La mer encadrée par les branches de rhododendrons en fleurs est une préfiguration des paysages aperçus entre les feuillages de La Raspelière, bien que le mot « rhododendron » ne figure pas dans la description de ceux-ci.

Ce chemin orné de rhododendrons réapparaît dans le pastiche du journal de Goncourt inséré dans *Le Temps retrouvé*, mais sous une forme réduite, saisi par le regard d'Edmond de Goncourt. En fait, celui-ci évoque « une Normandie qui serait absolument insoupçonnée des Parisiens en vacances et que protège la barrière de chacun de ses *clos*, barrières que les Verdurin me confessent ne s'être pas fait faute de lever toutes » (IV, 291). Et un peu plus loin apparaît le motif des rhododendrons : « ils rentraient [de la promenade], à travers les vraies forêts en fleurs de tulle rose que faisaient les rhododendrons » (IV, 291).

Il n'en reste pas moins que la description du paysage panoramique en Normandie se trouve dans la grande partie développée dans *Sodome et Gomorrhe*. Ne peut-on pas dire que les paysages décrits dans ce volume sont au niveau le plus élevé de rédaction ? Le texte proustien est un « palimpseste », comme le remarque Gérard Genette<sup>1</sup>, où plusieurs versions se superposent et se lisent en filigrane. Inutile de rappeler que Proust n'a jamais cessé de décrire le pays maritime, dès sa jeunesse et jusqu'aux rédactions tardives. Autant dire qu'il « façonne et raffine par le langage » selon les termes de Jean-Yves Tadié<sup>2</sup>, le paysage de la Normandie. Pour les raisons mentionnées ci-dessus, le site topographique de La Raspelière mérite un examen particulier qui nous permettrait de déchiffrer la signification du paysage panoramique.

Il faut signaler tout d'abord que le héros semble s'intéresser à ce nom. Il dit : « [...] comme le nom [de La Raspelière] est joli. [...] On aimerait savoir l'origine de tous ces noms-là » (III, 204). Bien entendu, il s'agit d'un nom fictif, mais dans le roman, il est censé provenir du nom de famille *Arrachepel* ou *Rachepel*, qui signifie étymologiquement « arracher les pieux », comme le raconte la vieille Mme de Cambremer (III, 204, 353). Dans la géographie réelle, il existe un hameau qui s'appelle *La Rachepelière* près d'Illiers<sup>3</sup>. Ajoutons en pas-

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, « Proust palimpseste », *Tel Quel*, n° 12, hiver 1963, p. 60-72.

<sup>2</sup> Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie, op. cit.*, p. 152.

<sup>3</sup> Selon André Ferré, quelques-uns des noms de pays des environs de Balbec viennent de ceux qui se trouvent aux environs d'Illiers. Les autres sont de Normandie, mais ils peuvent être classés en trois

sant que dans l'Esquisse XXI (Cahier 50), le site de Tansonville où se trouve le château de Mme Saint-Loup *Fraspelière* et *La Raspepelière* (IV, 741, 742)<sup>1</sup>.

La Raspelière est en fait présente, sans être nommée, dès *Du côté de chez Swann*. Legrandin, voisin du héros à Combray, a une sœur mariée à un fils des Cambremer, hobereau de Normandie et propriétaire de La Raspelière. Le père du héros torture Legrandin de questions en espérant qu'il présentera le héros à sa sœur, du moment que celui-ci a le projet d'aller faire une cure à Balbec. Pourtant, son espoir est voué à l'échec. Legrandin ne cesse d'étaler ses connaissances pédantes et poétiques pour éviter une telle démarche : « M. Legrandin, si nous avons insisté encore, aurait fini par édifier toute une éthique de paysage et une géographie céleste de la basse Normandie, plutôt que de nous avouer qu'à deux kilomètres de Balbec habitait sa propre sœur » (I, 131). C'est seulement longtemps après qu'on apprendra que La Raspelière se trouve « à deux kilomètres » de Balbec.

Or, La Raspelière est l'une des deux propriétés de la famille Cambremer en Normandie : l'autre s'appelle « Féterne ». Les Cambremer qui habitaient La Raspelière avant que leur château ne soit loué aux Verdurin ont ensuite déménagé à Féterne. Cependant, ce sont les Verdurin qui connaissent beaucoup mieux ce site que les propres propriétaires. L'intérêt qu'ils y trouvent est parfois ironiquement raconté par le narrateur. Celui-ci est scandalisé de voir les Verdurin indifférents au merveilleux coucher du soleil visible de la terrasse de La Raspelière (III, 297). Ils avaient toutefois la « prétention de s'arroger un droit unique sur les promenades » autour de ce site, « de contraindre les paysage à faire partie du petit clan », et d'apprendre au propriétaire son propre pays (III, 387). En tout cas, l'intérêt qu'ils y trouvent révèle au lecteur quantité d'aspects topographiques de La Raspelière et de ses environs. Le narrateur voit « avec quelle intelligence ils avaient appris à connaître ce pays, faisant faire à leurs hôtes des promenades aussi “ inédites ” que la musique qu'ils leur faisaient écouter » (III, 297) :

Le rôle que les fleurs de La Raspelière, les chemins le long de la mer, les vieilles

---

groupes : les noms qui existent réellement aux environs de Cabourg, de Cherbourg et de Granville (André Ferré, *op. cit.*, p. 108).

<sup>1</sup> Pour ce qui est de la position géographique et la signification poétique du site de La Raspelière, voir les études suivantes : Louis Bolle, ch. « Le Jardin de La Raspelière ou la villa d'Hadrien » dans *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, Bernard Grasset, 1967, p. 43-67 ; Thierry Cordelier, « Autour de la Raspelière », *Le Pays d'Auge*, 32<sup>e</sup> année, n° 9, septembre 1982, p. 9-12.

maisons, les églises inconnues, jouaient dans la vie de M. Verdurin était si grand que ceux qui ne le voyaient qu'à Paris et qui, eux, remplaçaient la vie au bord de la mer et à la campagne par des luxes citadins, pouvaient à peine comprendre l'idée que lui-même se faisait de sa propre vie, et l'importance que ses joies lui donnaient à ses propres yeux (III, 297).

Étant parisiens, les Verdurin porte un regard d'étranger sur le paysage de La Raspelière, un ensemble de beautés rustiques et pittoresques. En revanche, les Cambremer, originaires de cet endroit, restent indifférents au charme de ce pays. L'indifférence ne signifie pas pour autant la rupture : les particularités de cette région s'incarnent profondément dans leurs corps, à leur insu. M. de Cambremer a un teint normand à la rougeur de pommes et ses yeux gardent dans « leurs paupières un peu de ce ciel du Cotentin, si doux par les beaux jours ensoleillés où le promeneur s'amuse à voir, [...] et à compter par centaines les ombres par des peupliers » (III, 304).

Les descriptions de ce pays sont ainsi motivées par les différences de sensibilité des personnages dans la *Recherche*. Pour préciser le contour de cette localité, il faut mesurer à sa juste valeur la transformation que subit son modèle par la plume de Proust. On sait que La Raspelière est inspirée en grande partie par la villa « Les Frémonts » située à Trouville et propriété des Baignères, dont le fils Jacques fut camarade de Marcel au Lycée Condorcet<sup>1</sup>. Il y a été invité en octobre 1891. Par l'intermédiaire de Proust lui-même, Les Frémonts seront vendus en 1892 aux Finaly, dont le fils Horace fut également son camarade<sup>2</sup>. Cela nous rappelle que, dans le roman, La Raspelière des Cambremer est louée aux Verdurin qui ont de plus l'intention de l'acheter (III, 297-298).

D'autre part, Féterne<sup>3</sup> s'inspire vraisemblablement de la villa « Bassaraba » qui se trouve à Amphion, en Haute-Savoie, entre Évian et Thonon, sur le rivage sud du Léman. Cette villa était la propriété des Brancovan, famille natale d'Anna de Noailles. Marcel Proust a logé au Splendide Hôtel d'Évian l'été 1899 malgré l'invitation des Brancovan qui lui avaient

---

<sup>1</sup> En plus des Frémonts, la maison de campagne « Cœur-Volant » à Louveciennes et le manoir de la Cour Brûlée à Trouville possédées par Mme Aubernon, la villa « le Clos des Mûriers » à Trouville de Mme Straus sont des modèles pour La Raspelière. Le château de Réveillon de Mme Lemaire peut être considéré comme un modèle pour La Raspelière en ce qui concerne le décor intérieur.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. V, p. 166 (lettre à Louisa de Mornand datée du [dimanche matin 21 mai 1905]).

<sup>3</sup> À la différence de La Raspelière, Féterne est le nom d'un hameau comme l'indique le nom de la station de chemin de fer d'intérêt local : Douville-Féterne. Ce nom de pays prend sa source dans le nom d'un bourg situé au-dessus de Thonon : Féternes (avec un « s »).

proposé de séjourner avec eux à Bassaraba. De même, le héros de la *Recherche* décline la proposition des Cambremer de l'héberger à Féterne, et choisit de séjourner au Grand-Hôtel de Balbec. Voici la description des Cambremer à Féterne qui évoque très vraisemblablement la topographie du site de Bassaraba ainsi que les habitudes des Brancovan en villégiature :

[...] c'eût été un vrai plaisir pour moi que de [...] goûter [la vie mondaine] transplantée dans ces jardins où poussaient en pleine terre, grâce à l'exposition de Féterne, les figuiers, les palmiers, les plants de rosiers, jusque dans la mer souvent d'un calme et d'un bleu méditerranéens et sur laquelle le petit yacht des propriétaires allait, avant le commencement de la fête, chercher dans les plages de l'autre côté de la baie, les invités les plus importants, servait, avec ses velums tendus contre le soleil, quand tout le monde était arrivé, de salle à manger pour goûter, et repartait le soir reconduire ceux qu'il avait amenés. Luxe charmant, mais si coûteux que c'était en partie afin de parer aux dépenses qu'il entraînait que Mme de Cambremer avait cherché à augmenter ses revenus de différentes façons, et notamment en louant, pour la première fois, une de ses propriétés, fort différente de Féterne : La Raspelière [*Nous soulignons.*] (III, 164).

Grâce à sa bonne « exposition », villa Féterne est comparée à la côte méditerranéenne, et de ce fait, Féterne est très différente de La Raspelière. On y sent bien, la présence de la mer où « le flot assoupi d'une petite baie vient mourir au milieu des fleurs » (III, 163). Ainsi la description du paysage par Proust est-elle souvent motivée et caractérisée par la comparaison avec d'autres lieux. Ici, les images de la côte du Midi et du bord du Lac Léman enrichissent la couleur du paysage.

Afin de construire l'espace fictif, Proust a décomposé plusieurs régions en éléments et les a fusionnés selon des exigences esthétiques. La région de Balbec et ses environs est composée de plusieurs images topographiques, réelles ou imaginaires, non seulement de Normandie mais aussi de Bretagne, de Savoie, etc. Dans la *Recherche*, un pays, même s'il suit un modèle capital, est le résultat d'une transformation soignée et d'un montage complexe. Autant dire que la géographie fictive est, chez Proust, fondée sur sa subjectivité<sup>1</sup>. On ne saurait trop souligner le fait que, dans le texte de Proust, chaque pays inventé est constitué d'éléments d'autres sites, tout comme les personnages sont composés de plusieurs modèles.

---

<sup>1</sup> D'où vient la contradiction cartographique de pays de Balbec entre André Ferré (*op. cit.*, p. 119) et Willy Hachez (« Balbec et ses environs dans la *Recherche* ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 28, 1978, p. 677-684).

La Raspelière représente bien cette technique de montage à partir de quelques pays réels.

Et voici la première description du site de La Raspelière. C'est devant la propriété que le héros exprime l'envie de visiter cet emplacement :

J'avais toujours entendu célébrer le coup d'œil unique de La Raspelière, située au faite de la colline et où, dans un grand salon à deux cheminées, toute une rangée de fenêtres regarde au bout des jardins, entre les feuillages, la mer jusqu'au-delà de Balbec, et l'autre rangée, la vallée. « Comme vous êtes aimable et comme c'est bien dit : la mer entre les feuillages. C'est ravissant, on dirait... un éventail [parole de la marquise de Cambremer] » [*Nous soulignons.*] (III, 204).

Cette première esquisse de La Raspelière consiste en une vue dominant un vaste paysage. Cette villa est située sur la colline d'où l'on embrasse deux types de vues différentes, celle de « la mer jusqu'au-delà de Balbec » et de « la vallée ». Les rangées de fenêtres correspondent à l'étendue de la vue sous la forme d'un « éventail », selon la marquise de Cambremer, quoique la mer soit interrompue par les feuillages. De ce site, raconte le narrateur plus tard, on ne peut regarder la mer « que d'en haut et comme dans un panorama » (III, 205).

Plus tard, le héros se promène en automobile avec Albertine jusqu'à La Raspelière. Pourtant, dès qu'ils y arrivent, le récit de leur visite est remplacé par celui de la scène itérative des fêtes données par les Verdurin en villégiature. La description du paysage est insérée dans le récit des fêtes comme si la beauté de ce site augmentait le charme de la réunion mondaine. Ici, le narrateur analyse de manière plus détaillée la vue panoramique de ce château. Il est à noter que le narrateur n'hésite pas à répéter ce même motif, au moyen de la métaphore du microcosme :

Disons du reste que le jardin de La Raspelière était en quelque sorte un abrégé de toutes les promenades qu'on pouvait faire à bien des kilomètres alentour. D'abord à cause de sa position dominante, regardant d'un côté la vallée, de l'autre la mer, et puis parce que, même d'un seul côté, de celui de la mer par exemple, des percées avaient été faites au milieu des arbres de telle façon que d'ici on embrassait tel horizon, de là tel autre. Il y avait à chacun de ces points de vue un banc ; on venait s'asseoir tour à tour sur celui d'où on découvrait Balbec, ou Parville, ou Douville [*Nous soulignons.*] (III, 387-388).

De nouveau apparaît ici, à partir de la « position dominante » la mer et la vallée<sup>1</sup>. On y re-

---

<sup>1</sup> Proust s'inspire-t-il de la villa « dans l'esprit » imaginé par Jules Michelet ? L'historien souhaite qu'« elle ait deux lignes de chambres, un appartement sur la mer et un autre vers la terre ». Jules Michelet, *La Mer* [1861], édition présentée, établie et annotée par Jean Borie, Gallimard, « Folio »,

trouve la mer découpée, aperçue à travers « des percées » faites « au milieu des arbres ». Joan Térésa Rosasco compare cette étendue du paysage à de « la limaille de fer autour d'un aimant »<sup>1</sup>. Dans ce site, chaque percée des arbres se trouve devant un banc d'où l'on peut voir telle ou telle ville, sous forme d'« abrégé de toutes les promenades ». L'idée d'« abrégé » caractérise souvent les scènes maritimes de Normandie. Dès son premier séjour à Balbec, le narrateur trouve que « la baie de Balbec [est] un petit univers à part au milieu du grand, une corbeille des saisons où [sont] rassemblés en cercle les jours variés et les mois successifs » (II, 36). Métaphore d'un microcosme non seulement spatial mais aussi temporel : y sont intégrés les saisons et les mois.

La baie est l'un des indices topographiques préférés de Proust. Il décrit plusieurs fois la baie de Concarneau dans *Jean Santeuil*. La baie de Balbec occupe une place privilégiée dans la *Recherche*. Il n'est cependant pas aisé d'identifier la baie de Balbec dans la géographie réelle de la Normandie, comme l'a remarqué André Ferré<sup>2</sup>. La topographie de cette baie ressemble à celle du lac de Genève. Le climat du rivage nord de ce lac est plus tempéré que celui d'Évian ou de Thonon, de même qu'il fait plus doux à Rivebelle et à Costedor qu'à Balbec (II, 36). Proust a forgé la région dominant la baie pour exposer, dans la perspective, plusieurs éléments variés.

Autour de la baie de Balbec sont disposées sur l'horizon de petites villes (« Balbec, Parville, Douville » qui sont des éléments du microcosme). On pourrait trouver leur équivalent dans « les miniatures du lointain » comme l'a remarqué Bachelard dans *La Poétique de l'espace*<sup>3</sup>. Cette vision rappelle l'effet de « télescope » qui supprime la sensation d'éloignement. Contre la critique qui qualifie son écriture pour « microscopique », le narrateur du *Temps retrouvé* se défend en l'appelant « télescopique » (IV, 618)<sup>4</sup> (On peut considérer que la percée

---

1983, p. 299 (information fournie par M<sup>me</sup> Sayaka Sakamoto).

<sup>1</sup> Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Nizet, 1980, p. 50-51. Le point central localise « l'essieu » du cycle d'action dans le roman comme par exemple le clocher de Combray et montre « l'unité de lieu » chez Proust.

<sup>2</sup> André Ferré, *op. cit.*, p. 102-112.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957, p. 159. Les miniatures du lointain sont comparées dans cet ouvrage à « autant de nids de solitude où il rêve de vivre ». Ensuite, les choses disparates viennent « se composer », et elles seraient enfin « possédées » par nous.

<sup>4</sup> Voir l'article de Marcel Proust en 1922 : « Réponses à une enquête des *Annales* », *Annales politiques*

des arbres fonctionne comme le cadre d'une image télescopique) :

Ces lieux de repos portaient à La Raspelière, pour les maîtres de maison, le nom de « vues ». Et en effet ils réunissaient autour du château les plus belles « vues » des pays avoisinants, des plages et des forêts, aperçues fort diminuées par l'éloignement, comme Hadrien avait assemblé dans sa villa des réductions des monuments les plus célèbres des diverses contrées. Le nom qui suivait le mot « vue » n'était pas forcément celui d'un lieu de la côte, mais souvent de la rive opposée de la baie et qu'on découvrait, gardant un certain relief malgré l'étendue du panorama [*Nous soulignons.*] (III, 388).

Le concept d'« abrégé » apparaît de nouveau ici avec les vues de pays « diminuées » comme par la loi de la perspective. Proust évoque ici le cas historique des monuments en « réduction » que l'empereur Hadrien a rassemblé, dans sa villa de Tivoli (Villa Adriana), en souvenir de ses excursions militaires et de ses brillants exploits dans les contrées lointaines. Les Verdurin, eux aussi, ont consciencieusement réuni les plus belles vues à leur manière, ce qui ne manque pas de séduire les invités.

Or, chacune de ces « vues » revêt deux aspects contradictoires : le « relief » et « l'étendue du panorama » comme le mot « malgré » le montre. Cependant, pourquoi la profondeur du paysage est-elle alors considérée comme un facteur incompatible avec l'étendue du paysage ?

Pour répondre à cette question, examinons tout d'abord comment ce paysage panoramique s'est formé au cours de la vie littéraire de Proust. Le contraste des vues de la mer et de la vallée, saisies depuis un lieu élevé, a toujours été un motif favori de Proust. La perspective hybride de la mer et de la vallée constitue une partie importante de sa vision : elle se répète à maintes reprises dans son écriture. Son origine remonte aux Frémonts qui donnent en réalité sur la mer et la vallée. Fernand Gregh se souvient de la vue des Frémonts :

La situation des Frémonts est fort belle. Par les grandes baies du salon on aperçoit trois horizons également admirables : la mer, la côte jusqu'à Lion-sur-Mer, et la campagne normande. [...] <sup>1</sup>.

Selon Christian Péchenard, les Frémonts présentent trois vues différentes : « la campagne,

---

*et littéraires*, 26 février 1922 (EA, 640-641).

<sup>1</sup> Fernand Gregh, *L'Âge d'or : souvenirs d'enfance et de jeunesse*, *op. cit.*, p. 165.

les bois et la mer »<sup>1</sup>. La vue de la terre est ici doublée selon l'orientation. Proust était surtout fasciné par le contraste entre l'eau et la terre. Dans une lettre à Louisa de Mornand, il s'intéresse à l'exposition de la villa de cette actrice à Trouville : « Je suppose qu'elle [*i. e.* la villa] est sur la hauteur entre Trouville et Hennequeville mais je ne sais pas si elle regarde la mer ou la vallée ». Et Proust imagine le paysage de deux façons. Voilà la première possibilité : « Si elle regarde la mer elle doit l'apercevoir entre les feuillages, ce qui est si doux, et le soir vous devez avoir des vues du Havre admirables ». Ensuite la seconde possibilité : « Si vous donnez sur la vallée je vous envie des clairs de lune qui opalisent le fond de la vallée à faire croire que c'est un lac »<sup>2</sup>. On voit Proust construire dans sa tête, à sa propre manière, une vue panoramique imaginaire en Normandie.

Quant au contraste mer/terre, nous avons déjà analysé une variation dans « La Mort de Baldassare Silvande » dans *Les Plaisirs et les jours* (PJ, 11, 25-27). Le contraste des vues de la mer et de la terre est accentué dans le paysage réel. Pourtant, dans le paysage représenté dans le tableau d'Elstir, le narrateur se trouve face à ces deux termes fusionnés dans un cadre : « Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer » (II, 192). Certes, la plupart des marines prennent pour cadre la région de Balbec. Mais le narrateur s'aperçoit qu'il s'agit de la métamorphose des « choses représentées » (II, 191). Ce qui est remarquable dans ces peintures, c'est que les illusions d'optique y sont fixées telles quelles, c'est-à-dire « poétiquement », suivant la théorie impressionniste d'Elstir (II, 192). Sa théorie est magnifiquement représentée dans le tableau intitulé « le Port de Carquethuit ». Sa vision originale se résume en ce regard qui compare « la terre à la mer, supprimant entre elles toute démarcation » (II, 192).

Ainsi les tableaux admirés dans la *Recherche* sont-ils tout autre chose que la représentation exacte d'une géographie fictive. Car la peinture d'Elstir existe d'abord pour approfondir la sensibilité esthétique du héros. En effet, le peintre n'a pas l'intention de représenter réellement le pays, à la différence du genre des « *vedute* » qui consiste à représenter correctement et minutieusement l'apparence d'un site. La technique d'Elstir, dit le narrateur, essaye d'abolir l'intelligence. Le héros s'intéresse non pas au pays décrit mais à la vision du peintre

---

<sup>1</sup> Christian Péchenard, *Proust à Cabourg*, Quai Voltaire, 1992, p. 197.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. V, p. 299-300 (lettre à Louisa de Mornand datée du [14 juillet 1905]).



affranchie de l'influence de l'intelligence.

Il arrive cependant qu'on prête attention aux paysages topographiques chez Proust. Dans *Jean Santeuil*, un tableau de Harrison représentant « un ravissant effet de soleil [à Penmarch] », « montr[e] ce pays à celui qui ne le conna[ît] pas » (JS, 374). Selon André Ferré, l'art présente une phase de la nature dans son changement, alors que la géographie traite l'éternité de la nature. Cependant, l'art et la géographie ne sont pas, d'après le critique, incompatibles<sup>1</sup>. Car, l'artiste découvre dans la nature un aspect esthétique qu'il prélève et fixe dans le cadre, tandis qu'il est possible, comme nous l'avons vu, qu'une peinture en montre l'aspect concret. Toujours est-il qu'il subsiste une contradiction entre la peinture et la géographie. Une peinture est un fragment découpé de la nature. En revanche, la géographie a pour objet tous les phénomènes sans aucune restriction. Or, le « panorama » supprime le cadre qui découpe la vue et tente de représenter la vue globale d'un lieu en imitant le paysage réel. La description de la vue autour de La Raspelière bénéficie de cette situation privilégiée : la position d'où l'on embrasse la vaste étendue de la mer et de la vallée. De surcroît, on a vu que le paysage de La Raspelière était presque toujours divisé en morceaux par les feuillages comme s'il était encadré de la même manière qu'un tableau exposé<sup>2</sup>. C'est l'effet d'encadrement qui donne au héros la jouissance esthétique face à l'« étendue du panorama » car les feuillages fonctionnent comme un « repoussoir » pour produire la profondeur du paysage.

---

<sup>1</sup> André Ferré, *op. cit.*, p. 64-67.

<sup>2</sup> Une exception subsiste : assis sur un de ces bancs aménagés dans le jardin de La Raspelière, « l'on embrass[e] tout le cirque de la mer » (III, 388). Mme Verdurin s'enorgueillit de cette vue au bout du parc en l'appelant « Vue de la baie » d'où l'on embrasse « tout le panorama » (III, 297). Mais le héros ne semble pas vouloir contempler le fameux coucher du soleil de La Raspelière, malgré la recommandation de Mme Verdurin qui aimerait le conduire à cette « Vue ».

### § 3. Le Paysage dynamique : l'esthétique du déplacement

Nous avons analysé jusqu'ici la description de la contrée d'un point de vue statique. Abordons maintenant le problème d'un point de vue dynamique. Il existe deux scènes importantes où le héros monte la pente de La Raspelière : d'abord en voiture à cheval (III, 287-291), puis en automobile (III, 386). Dans le trajet en voiture, le narrateur décrit le changement graduel du paysage alentour au moyen d'une vision topographique.

Délimitons maintenant l'étendue de ce parcours en voiture. Le deuxième chapitre de *Sodome et Gomorrhe II* présente le petit train qui part de Balbec (III, 259). En rassemblant les invités de la soirée Verdurin, il arrive à la gare de Douville-Féterne, station la plus proche de La Raspelière, la villa loué par les Verdurin<sup>1</sup>. Ils partent ensuite pour cette villa dans deux landaus envoyés par les Verdurin. Le trajet s'achève lorsque ces landaus entrent dans l'allée d'honneur de La Raspelière<sup>2</sup>. Cette scène en voiture occupe environ quatre pages dans l'édition de la Pléiade.

Or, ce récit se compose de description du paysage et de conversations entre Brichtot, Cottard<sup>3</sup> et la Princesse de Sherbatoff, qui alternent au fil du trajet. Le narrateur dessine la vulgarité des fidèles réunis chez les Verdurin, tandis que le héros, ravi par le paysage pittoresque aperçu à travers la vitre de la voiture, s'en réjouit de plus en plus à mesure que le véhicule monte la pente raide. Il se détache ainsi de l'atmosphère fêtarde qui règne dans la voiture.

Après avoir traversé le hameau de Douville, la voiture passe le point où « des mamelons herbus [...] descen[dent] jusqu'à la mer en amples pâtis, auxquels la saturation de l'humidité et du sel donn[e] une épaisseur, un moelleux, une vivacité de tons extrêmes. Les îlots et les découpures de Rivebelle, beaucoup plus rapprochés ici qu'à Balbec, donn[ent] à cette partie de la mer l'aspect nouveau pour [lui] d'un plan en relief » (III, 288). Ce paysage est fondé

---

<sup>1</sup> « Enfin le train s'arrêta à la station de Douville-Féterne, laquelle étant située à peu près à égale distance du village de Féterne et de celui de Douville, portait à cause de cette particularité leurs deux noms » (III, 287).

<sup>2</sup> « La voiture s'arrêta un instant. Elle repartit, mais le bruit que faisaient les roues dans le village avait cessé. Nous étions entrés dans l'allée d'honneur de La Raspelière où M. Verdurin nous attendait au perron » (III, 291).

<sup>3</sup> L'auteur se contredit : Cottard devait être dans l'autre landau avec Saniette et Ski (III, 287).

sur la loi de la perspective : le premier plan est décrit avec épaisseur ; les indices topographiques comme « les îlots » et « les découpures » sont diminués par la distance et qualifiés de « plan en relief ». Cependant, la vue est encore restreinte : le narrateur ne remarque qu'une « partie de la mer ». Avec « des mamelons herbus » au premier plan et les « pâtis » descendant jusqu'à la mer au deuxième plan, ce paysage forme un fragment pittoresque<sup>1</sup>.

Un peu plus loin, on s'engage dans « la route de la corniche » (*id.*). C'est la route surplombante collée au flanc de la falaise. La perspective devient de plus en plus vaste. Le héros ne cesse de manifester son ravissement :

De la hauteur où nous étions déjà, la mer n'apparaissait plus, ainsi que de Balbec, pareille aux ondulations de montagnes soulevées, mais au contraire, comme apparaît d'un pic, ou d'une route qui contourne la montagne, un glacier bleuâtre, ou une plaine éblouissante, situés à une moindre altitude. Le déchiquetage des remous y semblait immobilisé et avoir dessiné pour toujours leurs cercles concentriques ; l'émail même de la mer, qui changeait insensiblement de couleur, prenait vers le fond de la baie, où se creusait un estuaire, la blancheur bleue d'un lait où de petits bacs noirs qui n'avançaient pas semblaient empêtrés comme des mouches. Il ne me semblait pas qu'on pût découvrir de nulle part un tableau plus vaste [*Nous soulignons.*] (III, 289-290).

On sait bien que les « marines » vues des fenêtres du Grand-Hôtel de Balbec sont souvent comparées à des configurations accidentées, à savoir à des sommets neigeux (II, 33) ou à des cimes bleues (II, 34), etc. De même, dans la scène de la tempête de *Jean Santeuil*, les grosses vagues de la ponte de Penmarch sont comparées aux montagnes abruptes des Alpes (*JS*, 376).

Maintenant que le point de vue du héros a gagné en altitude, il subit inévitablement des changements fondamentaux. La surface de la mer est déjà très éloignée : elle se situe « à une moindre altitude » au-dessous de ses pieds. Elle a un aspect transparent et dur comme l'« émail »<sup>2</sup>, au point que le narrateur la compare à « un glacier bleuâtre » ou à « une plaine éblouissante ». Un peu plus loin, la mer est comparée au « gouffre bleuâtre » (III, 290). Grâce à sa position exceptionnellement élevée, le narrateur saisit le côté sublime de ce paysage. Certes, comme le note Jean-Pierre Richard, l'espace marin revêt parfois un caractère

---

<sup>1</sup> Selon André Ferré, ce passage « allie la valeur picturale à la notation et même à l'explication géographique » (André Ferré, *op. cit.*, p. 65).

<sup>2</sup> La surface livide de la mer est souvent comparée à l'émail, mais c'est seulement un effet de l'altitude. Du château de La Raspelière, le paquebot vers Jersey passe « sur la mer d'émail » (III, 386).

dynamique dans la *Recherche*<sup>1</sup>. Or, on est en face d'une situation différente ici : à cause de la distance, le « déchetage des remous » paraît immobile, et les « petits bacs noirs » ne semblent plus être en mouvement. Aux yeux du héros, le paysage apparaît complètement statique, bien qu'il s'agisse d'objets mobiles<sup>2</sup>.

Il n'y a donc plus de métaphore montagnarde ou rurale valorisée par Elstir. Sans doute existe-t-il encore plus d'un extrait où l'illusion d'optique donne un plaisir privilégié. Voici un bon exemple de l'image vertigineuse dans *Le Côté de Guermantes* : « Que de fois en voiture ne découvrons-nous pas une longue rue claire qui commence à quelques mètres de nous, alors que seul devant nous un pan de mur violemment éclairé nous a donné le mirage de la profondeur ! » (II, 712). Ce mirage de la profondeur s'offre comme la matière de l'écriture chez Proust. Pourtant ce n'est pas que, devant un paysage sans mirage ni illusion d'optique, le héros n'éprouve aucun sentiment esthétique. Le chemin vers La Raspelière offre à coup sûr un certain sentiment euphorique émanant du paysage.

À y regarder de plus près, c'est la vue panoramique qui réserve des surprises au héros :

[...] à chaque tournant une partie nouvelle s'y ajoutait et quand nous arrivâmes à l'octroi de Douville, l'éperon de falaise qui nous avait caché jusque-là une moitié de la baie, rentra, et je vis tout à coup à ma gauche un golfe aussi profond que celui que j'avais eu jusque-là devant moi, mais dont il changeait les proportions et doublait la beauté. L'air à ce point si élevé devenait d'une vivacité et d'une pureté qui m'enivraient (III, 290).

Il importe de remarquer dans cet extrait le mouvement du point de vue. À chaque tournant, au paysage qui lui est déjà familier s'ajoute un nouveau fragment de paysage. Georges Poulet signale, dans *L'Espace proustien*, que la sinuosité de la route fait que le héros juxtapose les divers paysages pour en reconstituer intérieurement toute la géographie<sup>3</sup>. Même s'il lui semble être devant un vaste paysage, tout n'est qu'une série de morceaux de la fresque générale de cette région. Il peut synthétiser chaque morceau du paysage par l'imagination.

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, 1974, p. 104-105.

<sup>2</sup> De même, le jet d'eau d'Hubert Robert semble « arrêter la vie » et donne « l'impression de l'art » quand on le voit de loin (III, 56). La sensation de l'éloignement augmente l'effet plastique du paysage.

<sup>3</sup> Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963, p. 101-102. L'exemple typique en est la série de vues des clochers de Martinville et de Vieuxvicq qui présentent divers aspects selon la position où se trouve le héros en voiture.

Voilà la particularité de l'observation faite pendant le déplacement relativement lent de la voiture à cheval. Nous verrons ensuite comment cette sorte de vision va se transformer lorsque l'on gravit la même pente en automobile.

### Le Paysage en mouvement

L'entrée en scène de l'automobile est l'un des événements d'actualité dans *Sodome et Gomorrhe*. Comme en témoigne William C. Carter, le rythme de production des automobiles en France a extraordinairement augmenté en dix ans, vers le tournant du siècle (de deux cents automobiles en 1894 à quatorze mille en 1905)<sup>1</sup>. Nous pensons que le récit concernant cette machine ne se limite pas à un simple épisode. Dans le troisième chapitre de *Sodome et Gomorrhe*, le héros commandera, « pour [son] malheur » (III, 384)<sup>2</sup>, une automobile pour faire plaisir à Albertine : celle-ci regrettait qu'on ne puisse aller en un jour dans les différents endroits se situant tout autour de Balbec. Aussi décident-ils à aller en automobile à La Raspelière en passant par Saint-Jean-de-la-Haise (III, 385). Quand l'automobile s'engage sur la route longeant la falaise, le narrateur décrit le paysage comme suit :

Arrivée au bas de la route de la corniche, l'auto monta d'un seul trait, avec un bruit continu comme un couteau qu'on repasse, tandis que la mer abaissée s'élargissait au-dessous de nous. Les maisons anciennes et rustiques de Montsurvent accoururent en tenant serrés contre elles leur vigne ou leur rosier ; les sapins de La Raspelière, plus agités que quand s'élevait le vent du soir, coururent dans tous les sens pour nous éviter, et un domestique nouveau que je n'avais encore jamais vu vint nous ouvrir au perron, pendant que le fils du jardinier, trahissant des dispositions précoces, dévorait des yeux la place du moteur [*Nous soulignons.*] (III, 386).

Il est évident que l'auteur a l'intention d'opposer ce trajet en automobile à celui en voiture à cheval. L'automobile suit exactement la même route bordant la « corniche » que le landau avait prise auparavant. Ce contraste est soigneusement calculé par l'auteur. Au terme du parcours en landau, M. Verdurin attendait au perron (III, 291), alors qu'ici, ce rôle d'accueil est dévolu à « un domestique nouveau que [le héros] n'avai[t] encore jamais vu ». C'est en effet ce domestique qui vient leur ouvrir au perron avec précipitation.

---

<sup>1</sup> William C. Carter, *The Proustian Quest*, p. 3. Le deuxième séjour à Balbec serait daté de l'été 1900 selon Gérard Genette (Voir Gérard Genette, *Figures III*, p. 126).

<sup>2</sup> On verra dans la section suivante pourquoi cela est un malheur pour le héros.

Or, rappelons que la scène de la voiture à cheval nous offre une description minutieuse du paysage grâce à l'avancée relativement lente. En revanche, l'automobile passe « d'un seul trait » sur la route de la corniche. Le lecteur doit ainsi prendre conscience de la puissance et de la vitesse de cette invention moderne. Le paysage n'est décrit que très sommairement : « la mer abaissée s'élargissait au-dessous de nous ».

Il est à noter que la mer paraît « abaissée » pour mieux souligner l'élévation du point de vue. Cette sorte de style subjectif envahit la scène de l'automobile : « Les maisons anciennes et rustiques de Montsurvent accoururent en tenant serrés contre elles leur vigne ou leur rosier » ; « les sapins de La Raspelière, [...] coururent dans tous les sens pour nous éviter ». Plus loin, quand ils repartent de La Raspelière : « Nous repartîmes escortés un moment par les petites maisons accourues avec leurs fleurs » (III, 392). Dans la vision à partir de l'automobile, c'est l'illusoire mobilité des objets qu'on croyait immobiles tels que les arbres, les maisons, etc. qui est privilégiée.

Ce caractère stylistique semble avoir un rapport avec le subjectivisme de Flaubert analysé par Proust dans son essai intitulé : « A propos du “ style ” de Flaubert »<sup>1</sup>. Dans *L'Éducation sentimentale* est décrit un paysage vu d'un bateau. Proust le cite dans son essai sur la phrase de Flaubert : « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée » (EA, 589). On dirait que c'est la colline d'une rive qui se déplace.

Dans la vie réelle, Proust a connu une impression identique pendant une promenade en automobile. En 1907, l'écrivain publie dans *Le Figaro* un article sur sa propre expérience de promenade en automobile sous le titre : « Les Impressions de route en automobile »<sup>2</sup>. On sait qu'il a plusieurs fois voyagé dans la région normande l'été 1907, au moyen d'un taxi automobile conduit par Alfred Agostinelli. Lisons juste une phrase de cet article :

Du plus loin qu'elles nous apercevaient, sur la route où elles se tenaient courbées,

---

<sup>1</sup> « À propos du “ style ” de Flaubert », *Nouvelle Revue française*, t. 14, n° 76, 1<sup>er</sup> janvier 1920, p. 72-90.

<sup>2</sup> « Impressions de route en automobile », *Le Figaro*, 53<sup>e</sup> année (3<sup>e</sup> série), n° 323, mardi 19 novembre 1907, p. 1. L'article est repris dans *Pastiche et mélanges* (Gallimard, 1919) un peu modifié, sous le titre : « En mémoire des églises assassinées I. Les églises sauvées. Les Clochers de Caen. La Cathédrale de Lisieux. Journée en automobile » (p. 91-99). Voir sur cet article l'étude suivante : Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « “ Impressions de route en automobile ” : variations sur l'esthétique chez Proust et Octave Mirbeau autour de 1907 », *Cahiers Octave Mirbeau*, n° 11, 2004, p. 138-153.

de vieilles maisons bancales couraient prestement au-devant de nous en nous tendant quelques roses fraîches ou nous montraient avec fierté la jeune rose trémière qu'elles avaient élevée et qui déjà les dépassait de la taille (*PM*, 63).

Ici, les maisons elles-mêmes (le sujet de la phrase) se transforment en êtres vivants suivant la technique de personnification. Ce sont elles qui « courent » vers le narrateur et lui « montrent » la jeune rose trémière.

L'automobile entraîne un changement radical dans notre reconnaissance de l'espace. Le but de Proust consiste à exprimer son embarras devant cette nouvelle perception de l'extérieur. C'est le côté moderniste ou futuriste de Proust, certes. Mais l'essentiel est que l'invention moderne est avant tout chargée de présenter telle quelle la perspective de la réalité dans l'œuvre d'art<sup>1</sup>.

Or, selon Antoine Compagnon, le passage concernant l'automobile est un pastiche du texte sur l'automobile dans *Le Double Jardin* (1904) de Maurice Maeterlinck (III, 1556). Dans le chapitre intitulé « En automobile », apparaît le passage suivant : « À présent, le chemin tombe à pic dans l'abîme, et l'appareil magique l'y précède. Les arbres qui bordent avec sérénité depuis tant d'années lentes redoutent un cataclysme. On croirait qu'ils accourent, rapprochent leurs têtes vertes, se massent, se concertent devant le phénomène qui surgit, pour lui barrer la voie »<sup>2</sup>. L'auteur belge représente son embarras face à la vitesse de l'automobile. En conférant un mouvement aux choses immobiles, Maeterlinck exprime une vision subjectiviste et devient, en ce sens, un précurseur de Proust.

Maeterlinck déclare que l'Espace est vaincu par la Vitesse de l'automobile. L'Espace est, selon lui, assimilable aux hommes et devient un être humain. L'automobile qui passe « au ras de la terre »<sup>3</sup> nous fait ressentir l'attrait de « la route tout entière », qui « n'est plus qu'une arrivée sans nombre »<sup>4</sup>. Il apprécie la beauté de tous les points de la route en les considérant comme les équivalents du but. L'Espace est ainsi affranchi de la contrainte du Temps grâce à la Vitesse. Révélation heureuse par trop optimiste. En effet, Maeterlinck

---

<sup>1</sup> William C. Carter, *op. cit.*, p. 15. Il relie ce concept à la différence entre Proust et les futuristes.

<sup>2</sup> Maeterlinck, *Le Double Jardin*, Fasquelle, 1904, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 65.

finit par aimer inconditionnellement les voyages en automobile<sup>1</sup>. Quel est alors le rapport entre l'Espace et la Vitesse chez Proust ?

Proust ébauche en fait vers 1908 un pastiche de Maeterlinck, qui n'a pas été publié du vivant de l'auteur. Dans ce brouillon inachevé, Proust reprend les idées développées par Maeterlinck dans *Le Double jardin* en exprimant ce qu'est « la mort » et en la comparant à « la vitesse » de l'automobile :

En ce temps où la mort sort de chaque caillou de la route, de chaque fissure de l'essieu, et est forcée de marcher derrière nous pour embellir notre triomphe, [où,] cachée derrière la vitesse, [elle] épuise devant nous le mirage innombrable, terrible, inutile et incessant de ses tentations, [...] fait paraître droite la route au coude de laquelle elle s'est embusquée, dérobe dans un nuage de poussière l'autre automobile à bord de laquelle elle est montée, nous fait paraître assez grand pour y faire passer deux voitures, un chemin où une seule ne peut se déplacer d'une ligne sans tomber dans l'abîme au-dessus duquel elle est suspendue, raccourcit le temps qu'il faut à l'une pour nous rejoindre, allonge celui que nous mettrons à l'éviter, elle est en réalité impuissante à arrêter sur la route où, salués au passage par les gueules-de-loup qui laissent échapper de leurs lèvres de safran la goutte de rosée que l'aurore leur confia comme un secret qu'elles devaient garder jusqu'à midi, nous nous avançons avec une vitesse effrayante, et paisible [...] [*Nous soulignons.*] (PM, 201)<sup>2</sup>.

Proust exprime de quelle manière la vitesse change notre vision du monde. Si la vitesse ébranle notre perception telle que « la mort », c'est parce que toutes ces deux choses anéantissent « le temps ». La distance entre le sujet et l'objet est vaincue pendant le déplacement de la vitesse récemment réalisé par cette invention technique. Cependant, ce qui est essentiel, c'est que cette vitesse rend possible le changement de la perspective : la distribution des topographies dans le paysage encadré par le vitrage (au début de l'article « Impressions de route en automobile », Proust précise qu'il ne peut regarder l'extérieur qu'à travers le vitrage). Les clochers de Caen (Saint-Étienne, Saint-Pierre, Trinité et Saint-Sauveur) changent

---

<sup>1</sup> Voici la dernière phrase de Maeterlinck : « Les joies du but se multiplient puisque tout prend la forme adorable du but ; les yeux oublient enfin leur indifférente paresse, et la bonne mémoire des beautés de la terre maternelle, la plus simple des fées qui président au bonheur, en songeant en silence aux journées moins heureuses qui attendent tout homme, range dans nos souvenirs, parmi les biens acquis qu'on ne nous reprend pas, les trésors imprévus que lui versent à flots les routes déchaînées et les heures délivrées » (*id.*).

<sup>2</sup> « [L'Affaire Lemoine par Maurice Maeterlinck] ». Cahier 3 (N. a. fr. 16643), f° 50 v°-45 v° [vers 1908].



de place en faisant des voltes hardies<sup>1</sup>. De plus, les brumes, évoquant les tableaux de Turner, ajoutent des effets particuliers en faisant les rendant surgissant et en supprimant la perspective.

### **La Métamorphose de l'image des pays**

L'effet de la vitesse de l'automobile ne peut pas ne pas exercer une influence sur l'esprit des personnages. Albertine est extrêmement étonnée de la puissance de l'automobile tandis que le narrateur analyse la manière dont sa propre image du pays est modifiée par cette vision innovatrice :

En tout cas, apprendre qu'il existe peut-être un univers où 2 et 2 font 5 et où la ligne droite n'est pas le chemin le plus court d'un point à un autre, eût beaucoup moins étonné Albertine que d'entendre le mécanicien lui dire qu'il était facile d'aller dans une même après-midi à Saint-Jean et à La Raspelière. Douville et Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux et Saint-Mars-le-Vêtu, Gourville et Balbec-le-Vieux, Tourville et Féterne, prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes, et sur lesquels les mêmes yeux ne pouvaient se poser dans un seul après-midi, délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins que le bois avoisinant s'empressait de découvrir (III, 385-386).

Avant l'expérience de la promenade en automobile, les localités citées ci-dessus lui semblaient subsister à leur endroit primordial, sans communication aucune avec les autres, comme le montre le terme : « la cellule ». Les sites sont « hermétiquement » fermés dans ses lieux, de la même façon que la vallée d'une digitale qui impressionne Jean Santeuil : « un endroit de la terre où l'on passe, mais qui reste là au pied de son rocher ou au bord de son torrent, qui n'a jamais rien vu du reste du monde » (JS, 470). Chaque couple de lieux comme Saint-Jean et La Raspelière, Douville et Quetteholme, etc. signifie la combinaison des deux sites séparés l'un de l'autre. L'exposition symétrique des deux sites montre donc qu'ils se tiennent dans des directions diamétralement opposées autour d'un pivot qu'est l'hôtel de Balbec. Cependant, l'automobile leur permet de prendre position sur le même plan géographique.

Il faut évoquer ici la révélation géographique concernant les deux « côtés » de Combray.

---

<sup>1</sup> « Impressions de route en automobile », *Le Figaro*, 19 novembre 1907, p. 1.

Il s'agit de la remarque de Gilberte à la fin d'*Albertine disparue*, lors du séjour du héros à Tansonville. Il apprendra à ce moment qu'on peut visiter le côté de Méséglise et le côté de Guermantes dans un même après-midi (IV, 268). Au commencement du roman, ces deux côtés appartenaient à des dimensions diamétralement opposées. Cette découverte apporte au héros un certain sentiment de nostalgie.

Or, Proust s'intéresse, on le sait déjà, au problème de l'individualité des lieux<sup>1</sup>. L'écrivain est sensible, selon Gérard Genette, à la fois à l'atmosphère du pays isolé et à la relation réciproque des pays. Dans la préface de *La Bible d'Amiens* de Ruskin, Proust note que les gravures du paysage d'Amiens (*Amiens, le jour des Trépassés*) insérées dans ce livre illustrent le solide lien entre la cathédrale et la région. Ruskin pense sans aucun doute que le plaisir du pèlerinage littéraire est augmenté par le charme particulier de la contrée (PM, 122-123).

Ici, à la place de Ruskin, Proust affirme que le train nous empêche de goûter « une harmonie graduée » de la campagne. Selon Ruskin, le train envahit et détruit brutalement les pays et de surcroît, ne nous permet pas de jeter un regard attentif sur un paysage. Ruskin lui-même n'aimait pas les voyages en chemin de fer<sup>2</sup>. Ces « bottes de sept lieues » sont une merveille de la civilisation moderne, mais en même temps quelque chose qui détruit la nature.

Dans la *Recherche*, la comparaison avec un « [géant aux] bottes de sept lieues » est transposée à l'automobile afin de légitimer le caractère mobile de l'invention moderne. Proust remarque que l'attribut de l'automobile n'est pas seulement la rapidité. De même que l'ogre du *Petit Poucet* de Charles Perrault qui va et vient avec mobilité dans la forêt pour capturer les petits enfants, l'automobile parcourt cette région pour s'emparer de chaque destination.

## L'Épisode de Beaumont

Après être reparti en automobile de La Raspelière, le héros conçoit une impression curieuse envers le paysage. Déçu par la métamorphose de l'image du pays, il ressent la nostalgie

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, « Combray-Venise-Combray », *Figures IV*, Le Seuil, 1999, p. 269.

<sup>2</sup> Gérard Genette note dans son article « Combray-Venise-Combray » que Ruskin n'a jamais accepté de prendre le chemin de fer. Mais le critique suppose que Ruskin tolère le voyage en automobile parce que l'automobile favoriserait une approche « mitoyenne et citoyenne » des pays (Gérard Genette, « Combray-Venise-Combray », *Figures IV*, article cité, p. 272).

gie du temps où chaque lieu conservait un air mystique. Ce regret se manifeste surtout dans un épisode du site appelé Beaumont<sup>1</sup>. Bien qu'il soit inséré dans *Sodome et Gomorrhe II*, c'est en fait un récit analeptique. En effet, chronologiquement, il devrait faire partie de la scène de la promenade en calèche avec Mme de Villeparisis, lors du premier séjour à Balbec. Pourtant, dans la deuxième section d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ce nom de lieu n'est pas mentionné une seule fois. Voici l'ancienne image de Beaumont :

La première année de mon séjour à Balbec, il y avait une hauteur où Mme de Villeparisis aimait à nous conduire parce que de là on ne voyait que l'eau et les bois, et qui s'appelait Beaumont. Comme le chemin qu'elle faisait prendre pour y aller et qu'elle trouvait le plus joli à cause de ses vieux arbres, montait tout le temps, sa voiture était obligée d'aller au pas et mettait très longtemps. Une fois arrivés en haut nous descendions, nous nous promenions un peu, remontions en voiture, revenions par le même chemin, sans avoir rencontré aucun village, aucun château. Je savais que Beaumont était quelque chose de très curieux, de très loin, de très haut, je n'avais aucune idée de la direction où cela se trouvait n'ayant jamais pris le chemin de Beaumont pour aller ailleurs ; on mettait du reste beaucoup plus de temps en voiture pour y arriver (III, 393).

« Une hauteur [...] [d'où] on ne voyait que l'eau et les bois », c'est l'unique topographie de Beaumont. Le paysage de ce site est conforme au goût antérieur du héros qui aimait voir le paysage sans les « détails contemporains » (II, 67). À cause de la difficulté et de la longueur de la route qu'il faut prendre pour y parvenir, ce site conserve longtemps cet air mystique qui attire le héros.

Pendant la promenade en automobile, il s'aperçoit soudain qu'il est en train de traverser Beaumont. Maintenant que l'ensemble de la région peut être parcourue aisément, ce site est localisé précisément dans une partie du même département que celui où se trouve Balbec. Ainsi localisée dans la géographie, l'image de Beaumont subit inévitablement une métamorphose. Voici l'effet psychologique de cette expérience, exprimé avec les comparaisons empruntées aux romans du XIX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>1</sup> Il existe en réalité un bourg qui s'appelle Beaumont-en-Auge en Basse-Normandie. Proust note dans sa lettre à Louisa de Mornand : « Beaumont est aussi une admirable promenade » (*Corr.*, t. V, p. 300. Lettre datée du [14 juillet 1905]). Dans ses lettres à Mme Straus, il écrit qu'il a visité ce site à pied, en voiture et en automobile : « Quant à la beauté de Beaumont, je la connais et n'ai jamais oublié une promenade que j'ai fait[e] là avec vous, un matin (!) en voiture et à pies » (*Corr.*, t. VI, p. 172. Lettre datée du [1<sup>er</sup> août 1906]) ; « [...] toutes les routes, où nous nous sommes promenés ensemble, en voiture et à pied, car c'était toute une affaire d'aller à Beaumont en automobile, [...] » (*Corr.*, t. XVI, p. 205. Lettre datée du [10 août 1917]).

[...] ainsi Beaumont, relié tout d'un coup à des endroits dont je le croyais si distinct, perdit son mystère et prit sa place dans la région, me faisant penser avec terreur que Mme Bovary et la Sanseverina m'eusse peut-être semblé des êtres pareils aux autres si je les eusse rencontrées ailleurs que dans l'atmosphère close d'un roman [*Nous soulignons.*] (III, 393-394).

Ici s'effectue une démythification de l'image du pays : l'« atmosphère close de roman » est violée par l'invasion de l'automobile. Le Beaumont d'autrefois, comparé aux personnages fictifs de Flaubert et de Stendhal, fait l'objet d'une nostalgie de l'époque où chaque site revêtait un charme interdit aux étrangers. Le cloisonnement de chaque lieu équivalait au cadre romanesque. Le terme : « un privilège spécial d'exterritorialité » symbolise cette inviolabilité (III, 393). Le narrateur exprime sa déception en recourant à la personnification du site : « Beaumont, [...] prit sa place dans sa région ». Malgré son caractère immobile, le lieu est animé et « prend sa place » comme si c'était la première fois qu'il se positionnait dans notre univers<sup>1</sup>.

Le narrateur analyse ainsi ce changement de la reconnaissance géographique : « Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui. Nous exprimons la difficulté que nous avons à nous rendre à un endroit, dans un système de lieues, de kilomètres qui devient faux dès que cette difficulté diminue » (III, 385). Les distances n'ont plus de sens, du moment que la vitesse supprime la difficulté du déplacement. Cependant, ce phénomène amène une altération fatale dans le domaine esthétique : « L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées » (III, 385). Ce qui est important, c'est qu'on reconnaisse la continuité de la terre. Un pays est transporté de la dimension artistique à la dimension géographique. Selon le narrateur, avant l'expérience de la promenade en automobile, chaque lieu était isolé et n'avait de « commune mesure avec le reste », il se trouvait « presque hors du monde » (III, 393). Le narrateur saisit à son insu les relations réciproques des pays. On voit s'anéantir la démarcation entre l'univers fictif et l'univers réel.

---

<sup>1</sup> En fait, les prosopopées du lieu abondent chez Proust. Quand le héros de *Jean Santeuil* se souvient à Réveillon de son séjour en Bretagne, il lui vient à l'idée que chaque lieu a sa propre personnalité, solide et interchangeable, tandis que les hommes changent facilement. Le narrateur de ce roman répète trois fois la phrase : « Les lieux sont des personnes » (*JS*, 534). Les lieux sont comparés aux hommes et même s'ils sont personnifiés, ils restent immuables, à leur propre endroit, avec la même physionomie. Mais dans la *Recherche*, quand les lieux obtiennent une personnalité, ils deviennent mobiles.

## La Sensation de la surface de la terre

Le premier séjour à Balbec donne au narrateur l'occasion de réfléchir sur la signification du voyage. Est-ce qu'il est encore possible de goûter la beauté du paysage pendant la promenade en automobile ? Avant le départ du héros pour Balbec, le narrateur analyse l'utilité du voyage en automobile, en reconnaissant sa récente popularité :

Ce voyage, on le ferait sans doute aujourd'hui en automobile, croyant le rendre ainsi plus agréable. On verra qu'accompli de cette façon, il serait même en un sens plus vrai puisqu'on y suivrait de plus près, dans une intimité plus étroite, les diverses gradations par lesquelles change la surface de la terre (II, 5).

L'avantage de l'automobile consiste dans la proximité de la surface de la terre par rapport au voyage en train qui rend sensible la différence entre le départ et l'arrivée (II, 5).

En effet, l'auteur ne peut pas ne pas ressentir le milieu intermédiaire des pays. La voiture à cheval nous montre la gradation de la campagne grâce à la lenteur de la marche, alors que le train supprime la vue graduée de la campagne à cause de la vitesse. Cependant, l'automobile nous permet de voir la gradation de la terre malgré sa vitesse. Dans *Sodome et Gomorrhe*, le narrateur apprécie les mérites du chemin de fer : il dit que le train procure aux gares « les illusions du spectateur dans la salle » (III, 394). Cependant, il reconnaît aussi la qualité du voyage en automobile. Ce véhicule modeste est susceptible de nous faire pénétrer dans « la coulisse des rues » en nous accordant faire un petit détour (III, 394). À la différence du voyage en train qui a un aspect théâtral et luxueux, l'automobile nous permet de contacter familièrement les habitants. Voici la dernière phrase expliquant la vision de l'automobile :

Mais comme compensation d'une progression si familière, on a les tâtonnements mêmes du chauffeur incertain de sa route et revenant sur ses pas, les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer, pendant qu'on se rapproche de lui, bien qu'il se blottisse vainement sous sa feuillée séculaire ; ces cercles de plus en plus rapprochés que décrit l'automobile autour d'une ville fascinée qui fuyait dans tous les sens pour lui échapper et sur laquelle finalement il fonce tout droit, à pic, au fond de la vallée, où elle reste gisante à terre ; de sorte que cet emplacement, point unique que l'automobile semble avoir dépouillé du mystère des trains express, il donne par contre l'impression de le découvrir, de le déterminer nous-mêmes comme avec un compas, de nous aider à sentir d'une main plus amoureusement exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle « mesure de la terre » (III,

Ce passage se compose de trois parties, articulées par deux points-virgules. Dans la première partie, l'automobile roule librement de telle sorte que « la perspective » change brusquement comme si le château jouait aux « quatre coins » avec les trois topographies : la colline, l'église et la mer ; le cinquième joueur, c'est bien sûr l'automobile. Le jeu des quatre coins est relié à un plaisir vertigineux<sup>1</sup>.

Dans la deuxième partie du passage cité, l'automobile part en chasse à travers les topographies, évoquant une image érotique. Ce mot « automobile » n'était pas toujours du genre féminin à cette époque : vers le début du XX<sup>e</sup> siècle, on hésitait encore sur le genre de ce mot, en l'utilisant parfois au masculin, selon le Grand Larousse<sup>2</sup>. Donc, l'automobile-homme pourchasse la ville-femme en tant que destination, et enfin captive cette victime « au fond de la vallée » comme s'il voulait la violer<sup>3</sup>. William. C. Carter remarque que cette scène évidemment voluptueuse évoque l'expérience réelle de l'écrivain au cours de son voyage ferroviaire de Paris à Évian-les-Bains ; en 1903, il écrit dans une lettre à Georges de Lauris qu'il avait « au matin un désir fou de violer des petites villes endormies (lisez bien villes et non des petites filles endormies !) »<sup>4</sup>. Il est donc certain qu'il avait l'intention de considérer la ville comme une femme, et dans la *Recherche* l'auteur fait passer le rôle de l'homme sauvage poursuivant la femme, du train de nuit à l'automobile. C'est la marche de

---

<sup>1</sup> Rappelons que dans « Autour de Mme Swann », quand le héros reçoit la première lettre de Gilberte, il voit sa signature à elle jouer aux quatre coins avec le lit, la cheminée et le mur (I, 491)

<sup>2</sup> Antoine Compagnon remarque aussi ce fait dans la note de l'édition de la Pléiade (III, 1568-1569). Toutefois, dans la scène où le héros de *La Prisonnière* se souvient de la promenade en automobile par l'odeur du pétrole, l'auteur considère le mot « automobile » comme féminin : « J'entendis avec joie une automobile ... » (III, 912). C'est la même chose dans la scène équivalente dans *Contre Sainte-Beuve* : « Parfois l'odeur fétide d'une automobile entrainait ... » (Cahier 4, f<sup>os</sup> 21 r<sup>o</sup>-22 r<sup>o</sup>) (*Contre Sainte-Beuve* suivi de *Nouveaux Mélanges*, édition établie par Bernard de Fallois, Gallimard, 1954, p. 83). Il se peut que Proust ait été conscient du genre de ce mot qu'il s'agisse ou non de l'analogie avec le rapport sexuel. Ajoutons en passant que Maeterlinck considère ce mot comme masculin. Il compare cette machine à un « hippogriffe » (Maurice Maeterlinck, *op. cit.*, p. 53, 60).

<sup>3</sup> Dans *Albertine disparue*, quand Andrée avoue au héros qu'Albertine aimait aller se promener dans « la vallée de Chevreuse » avec ses amies, il soupçonne sérieusement le lesbianisme de l'héroïne. Il la compare alors à un animal « autour duquel un cercle progressivement resserré est lentement décrit par l'oiseau fascinateur [le héros] » (IV, 128). Le cercle qu'il imagine est donc le symbole de l'acte de faire le siège d'une femme pour la conquérir.

<sup>4</sup> *Corr.*, t. III, p. 418 (lettre à Georges de Lauris datée [vers le 8 ou le 9 ? Septembre 1903]). Voir William C. Carter, *op. cit.*, p. 32.

l'automobile qui met à nu la sensualité du héros dans *Sodome et Gomorrhe*.

La connotation sensuelle se poursuit dans la troisième partie, en ce sens que ce véhicule qui court en rasant la surface de la terre et trace sa marque « comme avec un compas » possède une « main amoureusement exploratrice ». Le parcours en automobile a ceci de particulier qu'il fait éprouver « la véritable géométrie » ou « la belle “ mesure de la terre ” » : le mot *géométrie* signifie étymologiquement la « mesure de la terre » (*géo* en grec a pour signification la « terre », et *métrie* « mesure »). Or, dans *La Prisonnière*, le héros explique à Albertine la « géométrie du tailleur de pierre dans les romans de Thomas Hardy » (III, 878) ; le parallélisme des choses, thématique chère à cet auteur anglais d'après Proust, représente les « phrases-types » comme celles de Vinteuil. Le processus de la compréhension de l'espace renvoie chez Proust au tâtonnement vers la destination qui se situe au centre du cercle.

Ces métaphores nous conduisent à une nouvelle valorisation de l'automobile. Le narrateur ne reste pas désillusionné quant au voyage en automobile. La sensation tactile de la terre démontre sa joie de découvrir et de repérer toutes les coordonnées dans l'espace. La topographie nous rappelle souvent le corps d'une femme. Le géographe est un aventurier voluptueux. Il nous semble que Proust nous propose ici une nouvelle façon de reconnaître les pays et de déchiffrer la géographie.

Le goût de Proust pour le chemin de fer est déjà déclaré dans *Jean Santeuil*. Il est intéressé par des impressions liées au déplacement en train : « quand nous nous réveillons après quelques heures de sommeil en chemin de fer, nous avons, en présence des lieux nouveaux qui nous entourent, sinon comme la fatigue, presque comme le vertige des distances que la machine à vapeur a parcourues pour nous » (*JS*, 244).

Dans *À la recherche du temps perdu*, le héros part en voyage avec sa mère, de la gare Saint-Lazare à Balbec. Dans cette scène, le narrateur se met à comparer le voyage en chemin de fer avec le voyage en automobile. Entre ces deux moyens de transport, c'est le chemin de fer qui séduit le plus le narrateur :

[...] le plaisir spécifique du voyage [...], c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était dans notre pensée quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom, et que schématise [...] l'opération mystérieuse qui

s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom (II, 5).

À la différence de Ruskin qui détestait le chemin de fer, le narrateur souligne ici longuement son avantage. Pour le héros des *Jeunes Filles*, il est préférable de demeurer ignorant sur la continuité entre les points de départ et d'arrivée. Il s'agissait ici de la « différence » entre deux points (départ et arrivée). Les gares sont donc censées représenter des « individualités » et contiennent « l'essence » de ces deux localités. Ainsi sont-elles personnifiées et dotées des sources de la poésie. Le chemin de fer est dès lors considéré comme l'origine de « féeriques voyages ». Le narrateur se rappellera dans *Sodome et Gomorrhe* qu'il avait autrefois un « amour pour les féeriques voyages en chemin de fer » (III, 394).

Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur décrit son impression du paysage matinal vu des fenêtres du train pendant le voyage du héros à Balbec. Au petit matin, il aperçoit, « dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir », « des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changea plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre » (II, 15). Le narrateur décrit en détail son impression du paysage qui se modifie graduellement, passant d'une atmosphère nocturne à matinale :

Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'avisa, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne de chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux trois bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu [*Nous soulignons.*](II, 15-16).

L'« existence profonde de la nature » motive la contemplation de ce paysage par le héros. Cette volonté pour parvenir d'arriver à la profondeur se concrétise par les actions « rapprocher », « rentoiler » les fragments du paysage pour les intégrer à un paysage « total » et « continu ». Cette tentation de pénétrer chaque fragment pour arriver au-delà coïncide avec la lecture au sens proustien conçue dans son essai de 1905 « Sur la lecture ». Les fragments



paysagers à travers les fenêtres ne représentent alors que l'« incitation » qui conduit à une « conclusion ». L'auteur profite de cette mise en scène du petit matin en chemin de fer pour montrer une certaine esthétique du panorama immanent et temporalisé.

Nous ne sommes donc pas éloignés du « panorama ». Face à la vision de l'altitude, le héros ressent du plaisir sans en connaître la raison précise. Cependant, la signification du paysage panoramique doit être révélée quand il s'agit de concevoir l'influence du paysage sur l'esprit. La perception géographique consiste à apprendre que la vue panoramique préside à l'apprentissage artistique.

La vue panoramique du point de vue statique ne suffit pourtant pas, chez Proust, pour faire état de la géographie. Le paysage panoramique de La Raspelière n'était constitué que de divers morceaux de pays isolés. Il faut ainsi éclaircir la relation entre chaque espace microcosmique.

La vision pendant le trajet en calèche ou en landau ne change pas la notion du pays chez le héros. De même, la voiture à cheval n'offre, comme nous l'avons constaté, le paysage que comme sous forme de fragment du panorama. Seul le protagoniste sait juxtaposer ces morceaux en son for intérieur.

Dans la *Recherche*, c'est l'entrée en scène de l'automobile qui dirige le héros vers la compréhension générale de la géographie. Gérard Genette remarque dans *Figures II* que les promenades en automobile font justice à l'unité et l'individualité du lieu. En effet, l'automobile nous fait sentir la continuité du paysage ainsi que la solidité du pays<sup>1</sup>. Le héros saisit la géographie non seulement par la perspective visuelle, mais aussi par la conscience que chaque endroit forme successivement notre univers réel. Il ne s'agit pas nécessairement de la vision d'un point de vue élevé. Mais par l'image horizontale et mobile, le héros vit l'expérience cinématique de l'extérieur en relation directe avec le désir sensuel : la vitesse érotise le paysage chez Proust. L'essentiel, c'est qu'au panorama spatial s'ajoute la dimension temporelle à travers le dynamisme du point de vue. C'est le paysage en mouvement qui procure au héros un panorama à quatre dimensions.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, « Proust et le langage indirect », *Figures II*, Le Seuil, 1969, p. 242.

## La Géographie magique

On peut considérer l'image du panorama fragmenté de La Raspelière comme le symbole de la notion géographique à révéler dans le futur. C'est la raison pour laquelle nous traitons, à un même niveau, la vision statique propre au panorama et la vision dynamique propre à l'automobile. Ces deux sortes de vision suscitent chez le héros le désir d'apprendre la géographie de manière complémentaire. Alors, quel est le statut du narrateur qui sait analyser l'influence du paysage sur l'esprit ?

Dans *Le Voyage en Orient*, Gérard de Nerval parle de « la géographie magique d'une planète inconnue ». On ne se rend d'abord pas compte de l'écart entre la géographie réelle et la géographie idéale construite intérieurement. Cette géographie de l'imagination est pourtant destinée à s'écrouler lors de la confrontation avec le réel. On est déçu que le pays soit moins attrayant qu'on ne l'ait imaginé<sup>1</sup>.

Proust relate un tel mécanisme de déception : « On peut, de la déception inévitable de notre rencontre avec des choses dont nous connaissions les noms, par exemple avec le porteur d'un grand nom territorial et historique, ou mieux de tout voyage, conclure que ce charme imaginaire ne correspondant pas à la réalité est une poésie de convention »<sup>2</sup>. Il pénètre dans ce problème pour donner naissance à son propre roman. Il propose comme le procédé de l'écriture « le réalisme psychologique », qui révèle « la réalité » au moyen de la description de la rêverie et de la déception provoquée par les pays réels. Proust explique la qualité de cette nouvelle manière en invoquant les raisons de cette description :

[...] puisqu'il [le réalisme psychologique] a pour objet une réalité qui est bien plus vivace que l'autre, qui tend perpétuellement à se reformer chez nous, qui désertant les pays que nous avons visités s'étend encore sur les autres, et recouvre de nouveau ceux que nous avons connus dès qu'ils sont un peu oubliés et qu'ils sont re-devenus pour nous des *noms*, puisqu'elle nous hante même en rêve, et y donne alors

---

<sup>1</sup> Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* [1851], in *Œuvres complètes II*, édition établie sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 189. Proust s'intéressa à ce phénomène de la géographie « subjective ». Dans une lettre à Léon Yeatman datée de [peu avant le 3 mai 1900], Proust se réjouit d'écrire : « On me dit – je sais peu ma géographie et fais de temps en temps des découvertes de ce genre – que Venise n'est pas plus loin de Florence que Florence ne l'est de Milan » (*Corr.*, II, 396. Lettre à Marie Nordlinger datée de [le 25 ou le 26 avril ? 1900]).

<sup>2</sup> *Contre Sainte-Beuve*, suivi de Nouveaux mélanges, édition de Bernard de Fallois, 1954, p. 279. Manuscrit perdu.

aux pays, aux églises de notre enfance, aux châteaux de nos rêves l'apparence de même *nature que les noms* [...] ; puisqu'elle nous cause infiniment plus de plaisir que l'autre qui nous ennuie et nous déçoit, et est un principe d'action et met toujours en mouvement le voyageur, cet amoureux toujours déçu et toujours reparti de plus belle ; puisque ce sont seulement les pages qui arrivent à nous en donner l'impression qui nous donnent l'impression du génie<sup>1</sup>.

La dernière raison semble indirectement manifester la résolution de Proust d'écrire un roman où il représentera le souvenir du pays à travers la psychologie du personnage. Pour le narrateur qui s'est enfin décidé à se consacrer à la création littéraire, son œuvre contiendra forcément le plaisir du souvenir des pays et de leur mystère. La géographie des environs de Balbec se révèle seulement dans *Sodome et Gomorrhe*. C'est là que l'auteur explique comment se métamorphose l'image du pays. Son objectif consiste à réveiller et activer l'atmosphère enfouie du pays depuis « Combray », et à préparer l'utile révélation du *Temps retrouvé*. Le paysage autour de Balbec est donc un champ d'expérience où le romancier démontre la vision géographique de l'espace fictif, en profitant du concept du panorama.

---

<sup>1</sup> *Id.*

## CHAPITRE VIII

### Les Fonctions des paysages proustiens

Dans ce chapitre, nous allons mettre en exergue les diverses fonctions du paysage dans *À la recherche du temps perdu*. Nous allons voir la manière dont le paysage est traité dans les thèmes tels que la peinture, l'art du jardin, l'architecture et la philosophie. Il est vrai que le paysage lui-même est un sujet qui touche divers domaines. Mais nous verrons que le principe de la description du paysage ne diffère pas selon les disciplines. La peinture du paysage est le plus fidèle à la signification originelle du paysage. Le cadre est déjà fixe et nous n'avons qu'à contempler les phénomènes représentés dans cet espace virtuel. Pour ce qui est de l'art du jardin, Proust profite de la notion de cet espace clos pour faire apparaître avec les efforts une minute profonde des choses imitées de la nature. Le romancier témoigne d'un esprit plus libre et dynamique lorsqu'il rencontre le paysage de l'architecture. L'architecture est un lieu, comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie de la présente étude, de la circulation du point de vue : l'architecture dans le paysage est une résonance la plus affinée du paysage dans l'architecture.

Or, toutes ces conceptions sont basées sur la pensée fondamentale de notre écrivain. Pour mettre en scène l'espace littéraire, il semble s'efforcer d'atteindre la limite du visible qu'est l'horizon dans le paysage. Et il fixe cette démarcation pour révéler ce qui se cache au-delà. Les choses visibles portent en elles quelque chose qui ne se signale que potentiellement. Le regard de Proust sur la peinture, le jardin, l'architecture est la variété la plus raffinée de la perception du paysage. Comme nous le verrons au terme de notre étude, la conscience du paysage est une mesure de la distance du héros avec sa vocation comme romancier. Nous pourrions ainsi réévaluer le sujet principal mais usité de ce roman, à savoir la vocation de l'écrivain, à travers le concept du paysage.

## § 1. Proust et la peinture du paysage

Le terme paysage, comme nous l'avons déjà observé au début de notre étude, a son origine dans l'argot des peintres au XV<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas. Le paysage en genre pictural a donc plus d'histoire que la notion de paysage la plus courante aujourd'hui : étendue du pays qu'on perçoit d'un coup d'œil. La littérature française ne prête attention à la représentation de la nature que tardivement, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle comme Saint-Amant et La Fontaine mais c'était avec des paysages représentés en vers. Pour la prose, on devra attendre le siècle suivant : à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec la poursuite du « sentiment de la nature », le paysage préfigure l'inspiration romantique. C'est également à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle que la littérature commence à parler du paysage pictural, d'abord en tant que critiques des paysages représentés dans la peinture : les salons de Diderot, de Baudelaire et des Goncourt pour ne citer qu'eux. Il est à noter que Baudelaire au Salon de 1846 explique ainsi les divers genres de peinture du paysage<sup>1</sup>.

Dans *À la recherche du temps perdu*, le rôle du paysage comme genre pictural est représenté par Elstir, qui est en même temps un peintre portraitiste, mythologique et de la nature morte, mais également paysagiste. Les peintures d'Elstir rassemblent en elles les traces de paysages de Turner, Whistler, Monet, etc. Le héros voit les tableaux d'Elstir pour la première fois dans l'atelier du peintre à Balbec. Dès lors, il assimilera peu à peu l'esthétique d'Elstir et ce fait va faire évoluer sa manière de voir le monde. La première fois que le héros est invité dans l'atelier d'Elstir, le narrateur interprète l'esthétique de l'artiste en ces termes :

[...] j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore et que si le Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion (II, 191).

Ici, si « les choses représentées » se réfèrent au pays, la « métamorphose des choses représentées » produit le paysage. Si l'on devrait ôter leur nom aux pays, on perdrait le moyen de localiser le paysage dans l'espace géographique réel. Ceci est une manière impressionniste.

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvre complètes II*, *op. cit.*, p. 479-486.

Si l'on devrait donner aux pays un autre nom, cette manière fantaisiste, selon Vincent Descombes, représenterait un élément ne se rapportant pas forcément à une notion de l'intelligence<sup>1</sup>. De plus, ces manières de créer l'œuvre d'Elstir consistent à voir le pays tel qu'il est, « poétiquement » (II, 192). Voir le pays poétiquement, c'est par exemple supprimer les démarcations entre deux choses distinctes et présenter des états de confusion. Il s'agit de produire une métamorphose, équivalente à une métaphore :

Une de ces métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparait la terre à la mer, supprimant entre elles toute démarcation. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir (II, 192).

Il en dégage une loi de « ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions optiques dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de perspective, plus frappantes alors, car l'art était le premier à les dévoiler » (II, 194). Elstir est un peintre « en train de rendre un effet de perspective sans tenir compte des notions de physique qu'il pouvait par ailleurs posséder » (II, 856). Sa manière de créer le paysage, présentée beaucoup plus tard dans *La Prisonnière*, permet de reproduire une « zone imaginaire » du paysage dans l'atelier, devant ses yeux :

J'étais pareil en cela à Elstir qui, obligé de rester enfermé dans son atelier, certains jours de printemps où savoir que les bois étaient pleins de violettes lui donnait une fringale d'en regarder, envoyait sa concierge lui en acheter un bouquet ; alors attendri, halluciné, ce n'est pas la table sur laquelle il avait posé le petit modèle végétal, mais tout le tapis des sous-bois où il avait vu autrefois, par milliers, les tiges serpentine, fléchissant sous leur bec bleu, qu'Elstir croyait avoir sous les yeux comme une zone imaginaire qu'enclavait dans son atelier la limpide odeur de la fleur évocatrice (III, 645-646).

C'est l'époque où le héros est claustré dans son appartement avec Albertine, comme Elstir l'était dans son atelier pour faire une œuvre. La création du paysage chez Elstir comprend la représentation de « tout le tapis des sous-bois » dans un cadre limité qu'est son atelier. Le héros interprète que la théorie du paysage pictural consiste à croire qu'un coin visible de la

---

<sup>1</sup> Vincent Descombes constate : « Elstir ôtant les noms est un peintre impressionniste. Mais Elstir donnant à une chose le nom d'une autre chose est un peintre fantastique ». Vincent Descombes, *Proust : philosophie du roman*, Minuit, 1987, p. 282.

nature fait évoquer une totalité du pays.

Nous allons nous pencher maintenant sur les œuvres représentées dans le roman. Premièrement, le fameux tableau nommé « Port de Carquethuit ». Il s'agit de la vision composite du port, qui inclut dans le cadre d'une toile, la mer, les bateaux, la terre et la ville avec son église et l'arsenal. Ce paysage marin n'est donc pas purement naturel mais comprend des éléments artificiels et même des personnages. Il est à remarquer que c'est à travers le point de vue du héros, le spectateur devant une peinture que ce tableau est décrit. Voici la transposition par écrit d'une image picturale (*Ekephrasis*) :

Soit que les maisons cachassent une partie du port, un bassin de calfatage ou peut-être la mer même s'enfonçant en golfe dans les terres ainsi que cela arrivait constamment dans ce pays de Balbec, de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés (comme ils l'eussent été par des cheminées ou par des clochers) par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, et ainsi cette flotille de pêche avait moins l'air d'appartenir à la mer que, par exemple, les églises de Criquebec qui, au loin, entourées d'eau de tous côtés parce qu'on les voyait sans la ville, dans un poudrolement de soleil et de vagues, semblaient sortir des eaux, soufflées en albâtre ou en écumes et, enfermées dans la ceinture d'un arc-en-ciel versicolore, former un tableau irréel et mystique (II, 192).

Le héros représente ici chaque détail de la toile d'Elstir. Ce qui est remarquable, c'est qu'il ne décrit que les choses invisibles : « une partie » cachée du port, « un bassin de calfatage » ou « la mer » ne sont pas des éléments apparaissant tels quels sur la toile. Disons que le héros déchiffre le potentiel du paysage d'Elstir. Il montre également la démarcation entre le visible et l'invisible. Il prête attention à des maisons cachant une partie du port. Cette partie du port est alors repliée dans cette ligne qui divise la maison et la partie visible du port. De plus, le héros produit des métaphores à partir de ces choses invisibles : les mâts qui dépassent des toits laissent imaginer les vaisseaux, qui sont comparés à une ville (« quelque chose citadin »). La ligne qui sépare les mâts et les toits produit également un effet du pli dans lequel se trouvent la partie des vaisseaux autre que les mâts.

La technique picturale d'Elstir consiste à « habituer » les yeux des spectateurs à des fusions et des confusions entre la mer et la terre :

Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas re-

connaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan. Des hommes qui poussaient des bateaux à la mer couraient aussi bien dans les flots que sur le sable, lequel, mouillé, réfléchissait déjà les coques comme s'il avait été de l'eau. La mer elle-même ne montait pas régulièrement, mais suivait les accidents de la grève, que la perspective déchiquetait encore davantage, si bien qu'un navire en pleine mer, à demi caché par les ouvrages avancés de l'arsenal, semblait voguer au milieu de la ville ; [*Nous soulignons.*] [...].

De même, les frontières entre la mer et la terre s'estompent et produisent un effet de gradation. Le regard habitué aux choses de la mer se déplace au territoire de la terre sans le savoir. Le narrateur présente le mouvement des points de vue du spectateur surpris par le dépassement inconscient de la frontière.

C'était une belle matinée malgré l'orage qu'il avait fait. Et même on sentait encore les puissantes actions qu'avait à neutraliser le bel équilibre des barques immobiles, jouissant du soleil et de la fraîcheur, dans les parties où la mer était si calme que les reflets avaient plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres. Ou plutôt on n'aurait pas dit d'autres parties de la mer. Car entre ces parties, il y avait autant de différence qu'entre l'une d'elle et l'église sortant des eaux, et les bateaux derrière la ville. L'intelligence faisait ensuite un même élément de ce qui était, ici noir dans un effet d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel et aussi verni que lui, et là si blanc de soleil, de brume et d'écume, si compact, si terrien, si circonvenu de maisons, qu'on pensait à quelque chaussée de pierres ou à un champ de neige, sur lequel on était effrayé de voir un navire s'élever en pente raide et à sec comme une voiture qui s'ébroue en sortant d'un gué, mais qu'au bout d'un moment, en y voyant sur l'étendue haute et inégale du plateau solide des bateaux titubants, on comprenait, identique en tous ses aspects divers, être encore la mer (II, 192-193).

Le narrateur remarque « la solidité » et « la réalité » que portent les reflets de la lumière plutôt que les matières elles-mêmes. Il montre comment l'intelligence devine à retardement les éléments matériels. La supériorité de l'effet du soleil sur les matériaux est la raison pour laquelle les différences des éléments sont moins repérables que celles que produit la lumière. Le décalage des perceptions : la mer vue par des yeux innocents s'oppose à la mer vue par des yeux intelligents. Voici la description d'un autre tableau paysagiste d'Elstir :

Dans un tableau pris de Balbec par une torride journée d'été, un rentrant de la mer semblait, enfermé dans des murailles de granit rose, n'être pas la mer, laquelle commençait plus loin. La continuité de l'océan n'était suggérée que par des mouettes qui, tournoyant sur ce qui semblait au spectateur de la pierre, humaient au contraire l'humidité du flot. D'autres lois se dégageaient de cette même toile comme, au pied des immenses falaises, la grâce lilliputienne des voiles blanches sur le miroir bleu où elles semblaient des papillons endormis, et certains contrastes



entre la profondeur des ombres et la pâleur de la lumière (II, 195).

Le héros comprend la manière d'Elstir de laisser transparaître la « continuité », invisible sur la toile. Cette continuité est volontairement effacée pour laisser imaginer l'unité de l'« océans » au spectateur. Le spectateur devine l'unité de ce paysage marin (entre l'océan et la mer de la partie enfermée) par des indices comme les « mouettes ». L'unité du paysage est ainsi réalisée malgré les obstacles qui sont des immenses falaises.

### **Le Monde mystérieux d'Elstir**

Le désir du héros de regarder les œuvres d'Elstir dans la collection des Guermantes n'est qu'un prétexte pour être invité chez les Guermantes. Pourtant, son enthousiasme pour Elstir augmente face à ces tableaux exposés dans la galerie :

Il me semblait d'ailleurs que ses moindres tableaux, à lui, étaient quelque chose d'autre que les chefs-d'œuvre de peintres même plus grands. Son œuvre était comme un royaume clos, aux frontières infranchissables, à la matière sans seconde. (II, 424).

Les œuvres d'Elstir sont ainsi « un royaume clos » dont les cadres sont des « frontières infranchissables ». Ces toiles sont dispersées dans différents musées et galeries. D'où le désir d'effectuer un pèlerinage afin de voir ce royaume fragmenté dans les cadres :

Certaines œuvres les plus caractéristiques de ses diverses matières se trouvaient en province. Telle maison des Andelys où était un de ses plus beaux paysages m'apparaissait aussi précieuse, me donnait un aussi vif désir du voyage, qu'un village chartrain dans la pierre meulière duquel est enchâssé un glorieux vitrail (II, 424).

On devine facilement le monde des œuvre d'Elstir rappelle « le monde mystérieux de Gustave Moreau » dont les œuvres sont dispersés sur la surface du monde<sup>1</sup>. Ce fait nous invite au pèlerinage à « un des plus beaux paysages ». Les tableaux d'Elstir possédés par les Guermantes ne représentent que quelques fragments du monde appartenant à ce peintre. Ils montrent au spectateur des « manières de voir particulières ». Ces manières de voir sont caractérisées par les « illusions d'optique », des erreurs de perception. « Tout le prix est dans

---

<sup>1</sup> « [Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau] ». Nous l'avons analysé dans notre première partie.

les regards de peintre » (II, 714). Nous prenons pour exemple typique du style d'Elstir un tableau à la galerie des Guermantes, contemplé par le héros juste avant qu'il ne se déplace au salon pour la soirée avec le duc et la duchesse de Guermantes :

Dans plus d'une autre [aquarelle], l'immense paysage (où la scène mythique, les héros fabuleux tiennent une place minuscule et sont comme perdus) et 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).

Il s'agit d'un tableau de la deuxième catégorie d'Elstir : une œuvre mythologique. Les critiques ayant consulté les avant-textes conjecturent que ce paysage est inspiré de Gustave Moreau<sup>1</sup>. Les tableaux d'Elstir dessinent précisément les phénomènes naturels, éternisent un moment du passé en un « instantané ». Pourtant, ce qui diffère des tableaux de Moreau, c'est que dans ce paysage mythologique, les personnages sont presque « comme perdus » et que ce sont plutôt les observations de la nature qui prennent une place plus dominante, enseignant au spectateur jusqu'à « la minute qu'il est ». Proust profite du tableau symbolique de Moreau pour exprimer un effet de soleil et d'ombre.

L'identification du paysage réel au paysage peint par les peintres procure un impact stimulant pour le héros. Pendant sa promenade à cheval aux environs de Balbec, dans *Sodome et Gomorrhe*, il passe par hasard dans un endroit où l'on a la même vue que celle qui a été peinte par Elstir :

J'éprouvai notamment ce désir d'évasion un jour qu'ayant laissé Albertine chez sa

---

<sup>1</sup> *Poète mort porté par un centaure* ou des dessins intitulés *Procris et Cépable*, *Aesaque et Hespérie* ou *Jason*. Voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust et Moreau : nouvelles approches », article cité, p. 111 ; J. Theodore Johnson, Jr., « Marcel Proust et Gustave Moreau », article cité, p. 637. Dans *Contre Sainte-Beuve*, pour mettre en valeur le monde baudelairien fragmenté en différents poèmes que le lecteur peut apercevoir en lisant chaque pièce, Proust se réfère à nouveau aux tableaux de Gustave Moreau : « Mais peu à peu, en négligeant celles qui sont trop connues (et qui sont peut-être les plus essentielles), il me semble que je pourrais commencer, forme par forme, à t'évoquer ce monde de la pensée de Baudelaire, ce pays de son génie, dont chaque poème n'est qu'un fragment et qui, dès qu'on le lit, se rejoint aux autres fragments que nous en connaissons, comme dans un salon, dans un cadre que nous n'y avons pas encore vu, certaine montagne antique où le soir rougeoie et où passe un poète à figure de femme suivi de deux ou trois Muses, c'est-à-dire un tableau de la vie antique conçue d'une façon naturelle, ces Muses étant des personnes qui ont existé, qui se promenaient le soir à deux ou trois avec un poète, etc., tout cela, dans un moment, à une certaine heure, dans l'éphémère qui donne quelque chose de réel à la légende immortelle, vous sentez un fragment du pays de Gustave Moreau » [Cahier 7] (*CSB*, 254).

tante, j'étais allé à cheval voir les Verdurin et que j'avais pris dans les bois une route sauvage dont ils m'avaient vanté la beauté. Épousant les formes de la falaise, tour à tour elle montait, puis resserrée entre les bouquets d'arbres épais, elle s'enfonçait en gorges sauvages. Un instant, les rochers dénudés dont j'étais entouré, la mer qu'on apercevait par leurs déchirures, flottèrent devant mes yeux comme des fragments d'un autre univers : j'avais reconnu le paysage montagneux et marin qu'Elstir a donné pour cadre à ces deux admirables aquarelles, " Poète rencontrant une Muse ", " Jeune homme rencontrant un Centaure ", que j'avais vues chez la duchesse de Guermantes. Leur souvenir remplaçait les lieux où je me trouvais tellement en dehors du monde actuel que je n'aurais pas été étonné si, comme le jeune homme de l'âge antéhistorique que peint Elstir, j'avais au cours de ma promenade croisé un personnage mythologique (III, 416-417).

Voilà déclarée l'admiration du héros pour ce paysage qu'il a jadis vu en peinture. Cette superposition du paysage au tableau est un instant privilégié. Dans une lettre à Maxime Dethomas datant de 1903, Proust parle d'une « profonde initiation à comprendre la nature ». Il lui avoue son désir irréalisable d'aller voir le paysage que ce peintre a peint dans son œuvre. Ainsi, il a envie de voir « ces lointaines éclaircies de ciel bleu » après avoir vu l'*Homme de la Campagne*. Proust écrit ensuite : « il semble qu'on ait reçu de vous des yeux nouveaux pour regarder la vie et les hommes et jusqu'à ces petites fenêtres sur le Grand Canal que j'aimerais confronter avec les vôtres ».

Et quand les conditions de l'existence empêchent d'assouvir ce grand désir de réalité qu'un artiste nous a inoculé en revêtant la réalité d'une beauté particulière (qu'il n'a fait qu'extraire d'elle, la forçant pour ainsi dire à lever son masque et à arborer son pavillon) on souffre d'autant plus d'être si en dehors de la vie<sup>1</sup>.

Ce « grand désir » de voir « la réalité » consiste en la conviction de Proust que la beauté existe dans la réalité en dehors de nous, et que l'artiste est chargé de l'en extraire.

Le narrateur se réfère au paysage mythologique. Les critiques et les annotateurs postulent que ses modèles sont *Hésiode et la muse* et le *Poète mort porté par un centaure* de Gustave Moreau. Elstir a donc adopté le paysage réel comme le cadre de la scène mythologique. Le narrateur adopte le mot « paysage » pour désigner un tableau d'Elstir. « Paysage montagneux et marin » se superposent sur le paysage réel devant ses propres yeux. La superposition du lieu réel à l'ambiance fabuleuse provoque un vertige. C'est ce paysage doublé qui suscite un effet esthétique. La fonction du paysage de la peinture est donc de transformer un site réel

---

<sup>1</sup> *Corr.*, t. III, p. 306 (lettre à Maxime Dethomas datée de la [seconde quinzaine d'avril 1903]).

en « fragment d'un autre univers », le monde de l'artiste, autrement dit, sa « patrie » par exemple le monde de Moreau ou celui de Vinteuil. Le héros transforme sa façon de percevoir le monde grâce à contemplation des œuvres d'Elstir. Pierre-Louis Rey remarque que la « mer rurale », « reverdie » est le point de vue obtenu par la leçon de ce peintre<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pierre-Louis Rey, « Paysages de *Sodome et Gomorrhe* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 51, 2001, p. 103-112.

## § 2. Proust et l'art du jardin et de l'architecture

Il semble, à la première vue, que l'art du jardin soit un facteur indispensable pour parler du paysage. Pourtant, dans son étude sur les « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », Baldine Saint Giron met en opposition le paysage et le jardin<sup>1</sup>. Au Moyen Âge, le jardin était un lieu « idéal », où la nature était interprétée par le symbolisme chrétien. Les arbres, les fleurs, les animaux n'ont pour seul rôle que de participer au décor. Le jardin Renaissance et le jardin français sont les lieux qui symbolisent la puissance politique et économique du souverain. Le jardin n'est donc pas nécessairement l'équivalent de la nature fabriquée par l'être humain avant l'invention du jardin à l'anglaise qui a pour le motif la représentation imitative de la véritable nature.

Selon Michel Baridon, les jardins apparaissent dans le texte à trois niveaux différents. Premièrement, celui des traités écrits par les architectes et les paysagistes. Deuxièmement, celui des critiques et des historiens. Et troisièmement, au niveau du texte décrit par les amateurs des jardins et les visiteurs<sup>2</sup>. Les discours des grands écrivains appartiennent à ce troisième niveau. La Fontaine a décrit le Vaux-le-Vicomte dans ses vers. Ermenonville suscita l'intérêt de Jean-Jacques Rousseau avec notamment ses pensées sur le jardin dans *La Nouvelle Héloïse*. Quelle est donc la relation de Marcel Proust avec l'art du jardin ? Est-il considéré comme un amateur de jardins ?

Nous avons déjà analysé le parc et le jardin qui figurent dans *Les Plaisirs et les jours* et *Jean Santeuil*. Dans l'essai de Proust de 1905 intitulé « Sur la lecture », repris comme préface de son traduction de *Sésame et les lys*, nous avons un passage concret sur le parc qui se trouve à un kilomètre du village et qui est au bord de la rivière :

Un peu plus loin, dans certains fonds assez incultes et assez mystérieux du parc, la rivière cessait d'être une eau rectiligne et artificielle, couverte de cygnes et bordées d'allées où souriaient des statues, et, par moment sautillante de carpes, se précipitait, passait à une allure rapide la clôture du parc, devenait une rivière dans le sens géographique du mot – une rivière qui devait avoir un nom – et ne tardait pas à s'épandre (la même vraiment qu'entre les statues et sous les cygnes ?) entre les her-

---

<sup>1</sup> Baldine Saint Giron, « Jardins et paysages : une opposition catégorielle », *Histoires des jardins : lieux et imaginaire*, Presses universitaires de France, 2001, p. 49-83.

<sup>2</sup> Michel Baridon, *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*, Robert Laffont, « Bouquins », p. 8.

bages où dormaient des bœufs et dont elle noyait des boutons d'or, sortes de prairies rendues par elle assez marécageuses et qui, tenant d'un côté au village par des tours informes, restes, disait-on du moyen âge, joignaient de l'autre, par des chemins montants d'églantiers et d'aubépines, la « nature » qui s'étendait à l'infini, des villages qui avaient d'autres noms, l'inconnu (*PM*, 168)<sup>1</sup>.

Proust met en cause ici la démarcation ambiguë du parc et de la vraie nature, ce qui révèle le caractère du parc qui est confondu avec la nature. La rivière « rectiligne et artificielle » dans du parc devient celle qui se trouve dans la géographie réelle. D'un côté, le paysage du parc devient graduellement celui de la nature d'Illiers (qui sera du côté de Guermantes dans la *Recherche*) au bord de la rivière parsemé des boutons d'or. De l'autre (qui sera du côté de Méséglise), voici un lieu inconnu dans la véritable nature :

Je laissais les autres finir le goûter dans le bas du parc, au bord des cygnes, et je montais en courant dans le labyrinthe jusqu'à telle charmille où je m'asseyais, introuvable, adossé aux noisetiers taillés, apercevant le plant d'asperges, les bordures de fraisiers, le bassin où, certains jours, les chevaux faisaient monter l'eau en tournant, la porte blanche qui était la « fin du parc » en haut, et au-delà, les champs de bleuets et de coquelicots (*PM*, 168)<sup>2</sup>.

C'est ainsi que s'explique la configuration d'une partie du parc qui ressemble au labyrinthe. Le « plant d'asperge », le bassin où les chevaux font monter l'eau, les champs de bleuets et de coquelicots évoquent le parc décrit dans *Jean Santenil*.

Nous avons déjà remarqué que Proust avait le projet d'écrire un ouvrage intitulé *Six Jardins du paradis* en 1907. Ce projet semble en partie réalisé quand nous lisons la description du parc de Swann. C'est pendant la promenade du côté de Méséglise que le héros s'installe dans le parc de Swann. On l'appelle « parc » car c'est un espace clos de verdure. Or il est temps de distinguer plus précisément le « parc » du « jardin ». C'est Pückler-Muskau (1785-1871), théoricien du jardin germanique, qui déférencie le « parc » du « jardin » parce que ce sont deux entités différentes. Selon lui, « le parc se doit posséder le caractère de la nature sauvage et du paysage, aussi la main de l'homme ne doit-il pas être trop visible et ne se faire remarquer que par des chemins bien entretenus et de bâtiments adéquatement répartis ». En revanche, la notion de jardin est plus diversifiée. En effet, ce mot est employé pour désigner aussi bien le jardin de fleurs, le jardin d'hiver, le verger, le vignoble, le potager, etc.

---

<sup>1</sup> « Sur la lecture », *La Renaissance latine*, 15 juin 1905, p. 386 ; *SL*, 20-21.

<sup>2</sup> « Sur la lecture », *La Renaissance latine*, p. 386-387 ; *SL*, 21.

Pückler-Muskau donne une définition du jardin par rapport au parc : « si le *parc* est une nature idéalisée en miniature, le jardin est une demeure agrandie »<sup>1</sup>.

Le « parc » de Swann a presque les mêmes caractéristiques que le parc d'Éteuilles décrit dans *Jean Santeuil* et le « parc » dans l'article de 1905 intitulé « Sur la lecture », et qui convient parfaitement à la définition de ce mot par Pücker-Muskau. Il s'agit toujours d'un lieu où l'on imite la nature, endroit de la création pseudo-naturelle, parfois factice, qui gagne ensuite en autonomie, délivré des influences des êtres humains :

Devant nous, une allée bordée de capucines montait en plein soleil vers le château. À droite, au contraire, le parc s'étendait en terrain plat. Obscurcie par l'ombre des grands arbres qui l'entouraient, une pièce d'eau avait été creusée par les parents de Swann ; [...] (I, 134).

Voici la configuration du parc qui monte vers le château appartenant à Swann. Cette distribution topographique correspond à celle du Pré Catelan à Illiers-Combray. Le narrateur explique ici l'impression que donne le parc sur l'esprit du héros :

[...] mais dans ses créations les plus factices, c'est sur la nature que l'homme travaille ; certains lieux font toujours régner autour d'eux leur empire particulier, arborent leurs insignes immémoriaux au milieu d'un parc comme ils auraient fait loin de toute intervention humaine. C'est ainsi qu'au pied de l'allée qui dominait l'étang artificiel, s'était composée sur deux rangs, tressés de fleurs de myosotis et de pervenches, la couronne naturelle, délicate et bleue qui ceint le front clair-obscur des eaux, et que le glaïeul, laissant fléchir ses glaives avec un abandon royal, étendait sur l'eupatoire et la grenouillette au pied mouillé, les fleurs de lis en lambeaux, violettes et jaunes, de son sceptre lacustre (I, 134-135).

Le caractère artificiel du parc est mis en doute par le narrateur, nous comprenons donc que le parc, créé pour ressembler à la nature, devient à son tour la nature qui fait régner les choses autour de lui. L'aménagement des plantes évoque la nature aux yeux du héros. Ce passage sur le parc, le jardin paysager, est un lieu où Proust développe l'apprentissage du héros à l'égard de la nature. La haie des aubépines, au bord du parc, sert du lieu marquant l'essai d'approfondissement de son esprit, mais aussi de sa rencontre avec Mlle Swann.

Le « jardin » de chez Tante Léonie est décrit à travers le goût pour « le naturel » de la

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Le Dantec, *Jardins et paysages, textes critiques de l'antiquité à nos jours*, Larousse, « Textes essentiels », 1996, p. 271-272. Herman Louis Henri von Pückler-Muskau, Introduction à propos du jardinage paysagiste [1834], texte recueilli par Jean-Pierre Le Dantec, traduit de l'allemand par Fabien Le Dantec.

grand-mère du héros. Dès « Combray I », chaque fois qu'il pleut, elle marche dans le jardin vide, « fouettée par l'averse » en croyant en la « salubrité du vent et de la pluie ». Elle se méfie toutefois de son nouveau jardinier « dépourvu du sentiment de la nature » : ce jardin est ainsi strictement symétrique et les allées sont trop systématiquement alignées (I, 11). De plus elle n'aime pas dans ce jardin qu'il y eût « de plates-bandes trop régulières » (II, 93). Par conséquent, ce jardin français ne convient ni à l'idée de la nature de la grand-mère ni au héros qui, pendant la lecture dans ce jardin, reste indifférent à son paysage (I, 85).

Proust met frontière entre le parc qui évoque la nature et son paysage et le jardin auquel les personnages restent indifférents. Cette frontière ne coïncide-elle pas avec la frontière entre le paysage et un lieu non-paysager ?

### **Proust et le paysage de l'architecture**

Le thème de l'architecture nous fournit des référents beaucoup plus riches. L'architecture est un élément principal du paysage comme nous l'avons déjà remarqué dans nos analyses sur *Jean Santeuil* et les travaux sur John Ruskin. Dans *À la recherche du temps perdu*, l'architecture gothique continue à occuper une place importante dans la structure proustienne du paysage.

Examinons ici comment les réflexions sur l'architecture interviendront dans l'écriture romanesque de Proust. Ce sujet est déjà largement traité par Richard Bales, Kay Bourlier et Luc Fraisse<sup>1</sup>. Nous allons donc analyser les références architecturales en nous limitant au thème du paysage. C'est à travers les réflexions sur les œuvres de Ruskin, d'Émile Mâle et de Viollet-le-Duc que Proust se cultiva, notamment dans le domaine de l'architecture médiévale. Ainsi, il réussit à présenter aussi bien l'architecture dans le paysage que le paysage dans l'architecture.

Dans « Combray », si l'Église Saint-Hilaire est le lieu d'inscription de l'architecture dans

---

<sup>1</sup> Richard Bales, *Proust and the Middle Ages*, Droz, 1975 ; Kay Bourlier, *Marcel Proust et l'architecture*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980 ; Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, José Corti, 1990. Voir aussi les ouvrages suivants : Marie-Magdeleine Chirol, *L'Imaginaire de la ruine dans "À la recherche du temps perdu" de Marcel Proust*, Summa Publications, 2001 ; Marcel Muller, *Préfiguration et structure romanesque dans "À la recherche du temps perdu"*, avec un inédit de Marcel Proust, French Forum, 1979.



le paysage, l'église Saint-André-des-Champs est le lieu d'incarnation du paysage dans les statues du portail. Vue de loin, l'église Saint-Hilaire, dit le narrateur de *Du côté de chez Swann*, « n'était encore qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains » (I, 47)<sup>1</sup>. Il s'agit bien ici du paysage qui s'organise autour de l'église. Cependant, si l'on s'en approche, une vue différente est dépeinte :

[...] quand on approchait, tenant serrés autour de sa haute mante sombre, en plein champ, contre le vent, comme une pastoure ses brebis, les dos laineux et gris des maisons rassemblées qu'un reste de remparts du Moyen Âge cernait ça et là d'un trait aussi parfaitement circulaire qu'une petite ville dans un tableau de primitif (I, 47).

Comme dans l'article de 1900 : « John Ruskin (deuxième et dernier article) », Proust recourt au tableau du primitif italien pour décrire la petite ville circulaire au centre de laquelle se trouve l'église. Le motif de l'église vue de loin se répète, par le moyen d'une synecdoque, en empruntant le terme « clocher », dans toute la section de « Combray II ». Le narrateur reprend l'image de l'arrivée à Combray en chemin de fer la semaine de Pâques : « On reconnaissait le clocher de Sant-Hilaire de bien loin, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray n'apparaissait pas encore » (I, 62). Dans ce passage, le point de vue du narrateur s'approche graduellement de l'église :

[...] dans une promenade 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 ce paysage, à ce tableau rien que de nature, cette petite marque d'art, cette unique indication humaine (I, 62).

Le narrateur présente divers aspects du clocher de l'église Saint-Hilaire : « par un matin brumeux d'automne, on aurait dit, s'élevant au-dessus du violet orageux des vignobles, une ruine de pourpre de la couleur de la vigne vierge » (I, 62). Rappelons que Gérard Genette y remarque la métonymie église-vignobles<sup>2</sup>. Ajoutons qu'au moment où l'on demande à Théodore d'apporter la brioche, le clocher est « comme une plus grande brioche bénie, avec des écailles et des égouttements gommeux de soleil, piquait sa pointe aiguë dans le ciel

---

<sup>1</sup> Voir aussi « L'Église du village », *Le Figaro*, 3 septembre 1912, p. 1.

<sup>2</sup> Gérard Genette, « Métonymie chez Proust, ou la naissance du récit », *Poétique*, n° 2, 1970, p. 156-173.

bleu » (I, 64). Le soir, lorsque le héros est obligé d'aller se coucher, le clocher semble être « un coussin de velours brun sur le ciel pâli qui avait cédé sous sa pression, s'était creusé légèrement pour lui faire sa place et refluaît sur ses bord ; [...] » (I, 64).

Il s'agit bien de la perspective selon laquelle l'église est en harmonie avec son environnement comme la cathédrale d'Amiens l'est avec la ville et la rivière<sup>1</sup>. Les réflexions au sujet de la cathédrale d'Amiens auraient enrichi l'anecdote autour de la photographie dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

Depuis le début d'Elstir, nous avons connu ce qu'on appelle « d'admirables » photographies de paysages et de villes. [...] Par exemple, telle de ces photographies « magnifiques » illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons et faisant éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante (II, 194).

La cathédrale est un édifice qui procure plusieurs paysages selon le point de vue duquel est pris la photographie<sup>2</sup>. Pourquoi ne pas nous rappeler ici l'épisode de la gravure de Ruskin *Amiens, le jour des Trépassés*, maintenant transposé en technique moderne ?

Cependant, le paysage proustien de la cathédrale s'intériorise dans le regard du narrateur quand le personnage romanesque s'y engage : « [...] toujours le charme de toutes les idées que faisaient naître en moi les cathédrales, le charme des coteaux de l'Île-de-France et des plaines de la Normandie faisait refluer ses reflets sur l'image que je me formais de Mlle Swann : [...] » (I, 99). C'est le « charme » de la cathédrale qui fait naître le paysage, en impliquant les images du personnage qu'est Gilberte Swann. Ainsi, dans la *Recherche*, les personnages seront chargés du paysage, c'est-à-dire de l'image portant sur le pays. Proust tisse ces associations du personnage et du pays à partir de celles de la statue de l'église et du pays

---

<sup>1</sup> Voir notre chapitre V, § 4 : « Amies : le paysage de la cathédrale et la rivière ».

<sup>2</sup> Ou quand il s'agit du baiser à Albertine dans *Le Côté de Guermantes*, c'est la photographie de la cathédrale et des monuments vénitiens qui sont adoptés comme exemple du changement de perspective : « Les dernières applications de la photographies – qui couchent aux pieds d'une cathédrale toutes les maisons qui nous parurent si souvent, de près, presque aussi hautes que les tours, font successivement manœuvrer comme un régiment, par files, en ordre dispersé, en masses serrées, les mêmes monuments, rapprochent l'une contre l'autre les deux colonnes de la Piazzetta tout à l'heure si distantes, éloignent la proche Salute et dans un fond pâle et dégradé réussissent à faire tenir un horizon immense sous l'arche d'un pont, dans l'embrasement d'une fenêtre, entre les feuilles d'un arbre situé au premier plan et d'un ton plus vigoureux, donnent successivement pour cadre à une même église les arcades de toutes les autres » (II, 660).

qui l'entoure. Pendant la promenade du côté de Méséglise, le narrateur découvre la ressemblance des statues de « saintes » de l'église Saint-André-des-Champs avec les « paysannes de la contrée » (I, 150). Ces filles des champs qui viennent se mettre à couvert sous le porche de Saint-André-des-Champs sont identifiées par le narrateur aux « feuillages pariétaux qui ont poussé à côté des feuillages sculptés »<sup>1</sup>. Ces filles sont donc aux statues des saintes ce que les feuilles pariétales sont aux feuillages sculptés. À propos des filles des champs, le narrateur se dit : « la terre et les êtres je ne les séparais pas », parce que la femme est « le produit nécessaire et naturel de ce sol » (I, 155). Or, selon Luc Fraisse, la description de la flore sculptée est presque absente dans la *Recherche*. Pourtant, une des rares références relative à l'ornementation florale est capitale. Cette scène montre la flore sculptée comme le décor entourant les être humains : la fille de campagne est « criblée de feuillage », « comme une plante locale », imagine le héros. C'est uniquement sous cet aspect que le héros désire la rencontrer<sup>2</sup>. Au moyen de son assimilation des leçons architecturales des *Sept Lampes* qui proposent les œuvres de Milsand et de La Sizeranne, Proust a transposé la fonction de l'ornementation sculptée du gothique au plan du paysage prolongeant les personnages. Dans l'écriture proustienne, le paysage fonctionne donc comme une vision par laquelle communiquent le pays et le personnage à travers l'architecture et ses décorations florales.

### Les petites Églises autour de Balbec

Nous rencontrons quelques petites églises dans la scène où le héros se promène dans les environs de Balbec, en voiture ou en automobile. Ces églises sont toujours discrètes, se confondent avec la nature. En ce qui concerne ces constructions camouflées dans le paysage, nous avons déjà vu les églises abandonnées dans la campagne de Réveillon, décrites dans *Jean Santeuil*. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* est décrite l'église Carqueville, qui est en parfaite harmonie avec les environnements, si bien qu'on ne peut plus distinguer l'église du paysage :

Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près l'idée d'église ; en effet, [...] cette idée d'église dont je n'avais guère besoin d'habitude devant des clochers qui se

---

<sup>1</sup> *Id.*

<sup>2</sup> *Id.* Voir Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990, p. 275-276.

faisaient reconnaître d'eux-mêmes, j'étais obligé d'y faire perpétuellement appel pour ne pas oublier, ici que le cintre de cette touffe de lierre était celui d'une verrière ogivale, là, que la saillie des feuilles était due au relief d'un chapiteau. Mais alors un peu de vent soufflait, faisait frémir le porche mobile que parcouraient des remous propagés et tremblants comme une clarté ; les feuilles déferlaient les une contre les autres ; et frissonnante, la façade végétale entraînait avec elle les piliers onduleux, caressés et fuyants (II, 75).

Le « bloc de verdure » se révèle être, à la fin de ce passage, une église avec les éléments architecturaux à l'origine de l' « idée d'église ». Le héros se délecte de ce va-et-vient autour de la frontière séparant le paysage naturel et le paysage architectural.

Dans *Sodome et Gomorrhe*, le héros revient en automobile chercher Albertine qui peint devant l'église Saint-Jean-de-la-Haise, « l'église toute en clochetons, épineuse et rouge, fleurant comme un rosier. Le tympan seul était uni » (III, 401). Puis ils prennent l'automobile et arrivent devant l'église Marcouville-l'Orgueilleuse.

Sur son église, moitié neuve, moitié restaurée, le soleil déclinant étendait sa patine aussi belle que celle des siècles. À travers elle les grands bas-reliefs semblaient n'être vus que sous une couche fluide, moitié liquide, moitié lumineuse ; la Sainte Vierge, sainte Élisabeth, saint Joachim, nageaient encore dans l'impalpable remous, presque à sec, à fleur d'eau ou fleur de soleil. Surgissant dans une chaude poussière, les nombreuses statues modernes se dressaient sur des colonnes jusqu'à mi-hauteur des voiles dorés du couchant. Devant l'église un grand cyprès semblait dans une sorte d'enclos consacré (III, 402).

Au début, le héros porte une certaine « idée d'église » mais cette idée va se désagréger. Sous l'effet de la lumière du soleil couchant, la distinction entre les statues anciennes et les modernes se perd, les matières ne sont donc plus solides et deviennent fluides et liquides. Nous nous intéressons maintenant à la question de la restauration de l'église chez Proust. À l'époque où il suivait la traduction des œuvres de Ruskin, il était plutôt strict sur l'étude intellectuelle de la conservation de l'architecture gothique. Pourtant dans ce passage de *Sodome et Gomorrhe*, la vision individuelle l'emporte sur la valeur universelle de l'architecture. Albertine est encore ignorante de cette évolution d'idée chez le héros :

[...] « Elle [l'église Marcouville-l'Orgueilleuse] ne me plaît pas, elle est restaurée », me dit [Albertine] en me montrant l'église et se souvenant de ce qu'Elstir lui avait dit sur la précieuse, sur l'inimitable beauté des vieilles pierres. Albertine savait reconnaître tout de suite une restauration. On ne pouvait que s'étonner de la sûreté de goût qu'elle avait déjà en architecture, au lieu du déplorable qu'elle gardait en musique. Pas plus qu'Elstir, je n'aimais cette église, c'est sans me faire plaisir que sa façade ensoleillée était venue se poser devant mes yeux, et je n'étais descendu la re-

garder que pour être agréable à Albertine (III, 402).

Albertine est un personnage instruit quant à l'architecture grâce à l'enseignement du héros alors que le héros ne s'intéresse plus à la précision intellectuelle de l'architecture. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Elstir a une opinion négative envers la restauration des églises. C'est sur ce point que le narrateur pose une question au sujet de l'esthétique selon Elstir :

Et pourtant je trouvais que le grand impressionniste était en contradiction avec lui-même ; pourquoi ce fétichisme attaché à la valeur architecturale objective, sans tenir compte de la transfiguration de l'église dans le couchant ? (III, 402).

Ce décalage entre la croyance en une « valeur architecturale objective » et le spectacle de la « transfiguration de l'église » sous l'effet du soleil couchant, mènera à un débat : l'architecture est-elle un sujet intellectuel à dépasser par une découverte de la nouvelle vision ? Le narrateur tente de contempler le paysage individuel au-delà du paysage architectural, intellectuel.

Elstir ne considère pas la matière de l'objet comme essentielle à Balbec. Voici ce que le narrateur a deviné chez Elstir : « Comme, dans un des tableaux que j'avais vus à Balbec, l'hôpital, aussi beau sous son ciel de lapis que la cathédrale elle-même, semblait, plus hardi qu'Elstir théoricien, qu'Elstir homme de goût et amoureux du Moyen Âge, chanter : “ Il n'y a pas de gothique, il n'y a pas de chef-d'œuvre, l'hôpital sans style vaut le glorieux portail », [...] » (II, 714). Ou alors : « le grand peintre que j'avais connu à Balbec, Elstir, avait trouvé le motif de deux tableaux qui se valent, dans un bâtiment scolaire sans caractère et dans une cathédrale qui est par elle-même, un chef-d'œuvre » (II, 351).

Dans *La Prisonnière*, le héros explique de nouveau l'architecture à Albertine. Il critique la contradiction dans l'esthétique d'Elstir : son goût intellectuel pour les détails architecturaux et sa croyance aux valeurs esthétiques de l'impressionnisme :

« [...] vous vous rappelez l'église de Marcouville-l'Orgueilleuse qu'[Elstir] n'aimait pas parce qu'elle était neuve ? Est-ce qu'il n'est pas un peu en contradiction avec son propre impressionnisme quand il retire ainsi ces monuments de l'impression globale où ils sont compris, les amène hors de la lumière où ils sont dissous et examine en archéologue leur valeur intrinsèque ? Quand il peint, est-ce qu'un hôpital, une école, une affiche sur un mur ne sont pas de la même valeur qu'une cathédrale inestimable qui est à côté, dans une image indivisible ? Rappelez-vous comme la façade était cuite par le soleil, comme le relief de ces saints de Marcouville surnageait dans la lumière. Qu'importe qu'un monument paraît neuf s'il paraît vieux ; et même s'il ne le paraît pas ! Ce que les vieux quartiers contiennent de poésie a été

extrait jusqu'à la dernière goutte, mais certaines maisons nouvellement bâties pour de petits bourgeois cossus, dans des quartiers neufs, où la pierre trop blanche est fraîchement sciée, ne déchirent-elles pas l'air torride de midi en juillet, à l'heure où les commerçants reviennent déjeuner dans la banlieue, d'un cri aussi acide que l'odeur des cerises attendant que le déjeuner soit servi dans la salle à manger obscure, où les prismes de verre pour poser les couteaux projettent des feux multicolores et aussi beaux que les verrières de Chartres ? » (III, 673).

Cette tirade du héros à propos de la contradiction d'Elstir révèle que la valeur architecturale n'est pas supérieure à l'esthétique des objets, dépourvus de valeur archéologique propre. C'est ainsi que le narrateur décrit la vue sur les objets transformée en une vision unique et individuelle. Par exemple, l'église Saint-Mars-le-Vêtu, si elle est vue « par ces temps ardents où on ne pensait qu'au bain », devient une chose unique : « les deux antiques clochers d'un rose saumon, aux tuiles en losange, légèrement infléchis et comme palpitants, avaient l'air de vieux poissons aigus, imbriqués d'écailles, moussus et roux, qui sans avoir l'air de bouger s'élevaient dans une eau transparente et bleue » (III, 403). Le narrateur ne prête pas attention à la valeur architecturale de l'église et crée un paysage sous-marin en arrière-plan du paysage réel.

C'est Elstir qui apprend au héros comment apprécier les détails archéologiques dans de l'architecture et cela permet de rectifier la vision du héros. Rappelons qu'Elstir est un grand amateur d'architecture gothique. Il développe sa propre lecture iconographique des portails de l'église de Balbec. Il donne également au héros une leçon afin de voir l'église sous un autre angle, c'est-à-dire en métamorphosant les visions conçues normalement avec l'intelligence. D'une part, l'église est ainsi décrite avec les termes de la nature et d'autre part, la nature avec les termes de l'église :

« Je vous ai parlé l'autre jour de l'église de Balbec comme d'une grande falaise, une grande levée des pierres du pays, mais inversement, [...], regardez ces falaises (c'est une esquisse prise tout près d'ici, aux Creuniers), regardez comme ces rochers puissamment et délicatement découpés font penser à une cathédrale » (II, 254)<sup>1</sup>.

Alors le héros se rappelle plus loin de ce qu'Elstir lui a dit :

[...] un jour leur [*i. e.* de Creuniers] vue pourrait m'inspirer une telle soif de la beauté, non pas précisément naturelle comme celle que j'avais cherchée jusqu'ici dans les falaises de Balbec, mais plutôt architecturale (II, 255).

---

<sup>1</sup> C'est de façon analeptique que nous apprenons qu'Elstir conseille au héros de voir l'église comme une falaise. Dans le texte publié, il n'y a pas de passage à ce sujet auparavant.

Le site Les Creuniers, peint par Elstir, ne pourrait être reconnu par le héros s'il ne connaissait pas la façon de regarder du peintre impressionniste chez Proust. Le paysage de l'architecture peut-être apprécié seulement quand la vue du monument est transfigurée tandis que la valeur de l'architecture est ressentie uniquement au niveau de la métaphore.

#### § 4. La Philosophie du paysage proustien

Nous commençons par redéfinir le paysage au sens philosophique en nous référant encore une fois à la « Philosophie du paysage » de Georg Simmel. Rappelons qu'un paysage n'existe que dans la vision unitaire de l'observateur qui ressent la *Stimmung* (l'atmosphère ou l'ambiance) qui se transmet entre les éléments matériels de la nature. Dans le passage conclusif de « Combray II », le narrateur se donne les réflexions sur les images recueillies pendant les promenades autour de Combray. Il se dit : « Les fleurs qui jouaient alors sur l'herbe, l'eau qui passait au soleil, tout le paysage qui environna leur apparition continue à accompagner leur souvenir de son visage inconscient ou distrait » (I, 181). Ces morceaux mêmes de la nature ne sont pas encore considérés comme un paysage. Le paysage est une harmonie de l'ensemble des éléments sensibles qui composent la nature. En lui donnant un « visage », le narrateur personnifie « le paysage », qui devient le témoin de l'apparition de ces choses inanimées dont l'unité offre au héros « la vérité ». Il poursuit cette réflexion :

[...] certes quand ils étaient longuement contemplés par cet humble passant [*i. e.* le héros], par cet enfant qui rêvait – comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule –, ce coin de la nature, ce bout de jardin n'eussent pu penser que ce serait grâce à lui qu'ils seraient appelés à suivre en leurs particularités les plus éphémères ; et pourtant ce parfum d'aubépine qui butine le long de la haie où les églantiers le remplaceront bientôt, un bruit de pas sans écho sur le gravier d'une allée, une bulle formée contre une plante aquatique par l'eau de la rivière et qui crève aussitôt, mon exaltation les a portés et a réussi à leur faire traverser tant d'années successives, tandis qu'alentour les chemins se sont effacés et que sont morts ceux qui les foulèrent (I, 181-182).

Il est clair que « ce coin de la nature », « ce bout de jardin » sont des éléments qui vont former « le paysage ». Ce paysage, personnalisé, devient un sujet qui « pense ». Ainsi devient-il « un roi » tandis que le héros qui le contemple est comparé au « mémorialiste ». Ces métaphores soutiennent que c'est le héros qui fait exister le paysage. Ontologiquement, le paysage est composé des choses dont le héros reconnaît l'existence. Le paysage est ici l'être existant extérieurement, inscrit dans les choses inanimées alors qu'il est censé survivre uniquement grâce au souvenir du héros. « Parfois ce morceau de paysage amené ainsi jusqu'à aujourd'hui se détache si isolé de tout, qu'il flotte incertain dans ma pensée comme une Délos fleurie, sans que je puisse dire de quels pays, de quel temps – peut-être tout simplement de quel rêve – il vient » (I, 182). Selon le narrateur, le paysage n'a donc plus



d'autonomie à partir du moment où il est reçu avec l'exaltation par le spectateur. Le paysage dépend désormais de l'esprit de celui qui le porte. Il ne peut être fixé dans un site, il en est détaché. Aussi, un « morceau de paysage » est comparé à « une Délos fleurie »<sup>1</sup> à cause de son caractère mobile comme le conçoit le narrateur. Ainsi Proust dénie-t-il la fonction du paysage *in situ*. Lui qui porte le paysage dans sa « pensée » doit l'identifier, sinon il continue à flotter en lui comme « une Délos fleurie ».

Par contre, les paysages des deux côtés sont affublés de caractère privilégiés :

[...] 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 Guermites. 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).

Le paysage de Guermites réapparaît comme ci-dessous :

[...] ce que je veux revoir, c'est le côté de Guermites que j'ai connu, avec la ferme qui est peu éloignée des deux suivantes serrées l'une contre l'autre, à l'entrée de l'allée des chênes ; ce sont ces prairies où, quand le soleil les rend réfléchissantes comme une mare, se dessinent les feuilles des pommiers, c'est ce paysage dont parfois, la nuit dans mes rêves, l'individualité m'étreint avec une puissance presque fantastique et que je ne peux plus retrouver au réveil (I, 183).

Le narrateur reprend encore le terme « paysage » pour annoncer la résurrection des images des deux côtés. La naïveté de l'enfant juge qu'il s'agit d' « un charme, une signification qui n'est que pour [lui] » (I, 183). Cela signifie que le paysage est conçu comme une vision fortement subjective. Le paysage de Guermites est considéré comme équivalent à celui qu'on rencontre dans le rêve. Nous avons déjà éclairci que le paysage dans le rêve est caractérisé par son hyper-subjectivité. Alors le paysage proustien, une fois inscrit au fond du cœur, ne peut plus se retrouver tel quel dans le monde réel. Le paysage attrapé par l' « archet » est assimilé et conservé en son for intérieur.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> En ce qui concerne « l'île flottante de Délos », Marie Miguet-Ollagnier la considère comme les images ressuscitées par la réminiscence. Voir M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, p. 26. « L'émerveillement devant le souvenir flottant tout à coup retrouvé ».

<sup>2</sup> Le terme est utilisé par Stendhal pour résumer une caractéristique du paysage dans la *Vie de Henry Brulard* : « Les paysages étaient comme un archet qui jouait sur mon âme ». Cité par Michel Collot, *Le Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 43.

## Les Problématiques autour du paysage

Autour du paysage proustien, il y a plusieurs hypothèses qui s'opposent l'une à l'autre. Premièrement, penchons-nous sur l'alternative de l'intériorité et de l'extériorité. Le narrateur du *Temps retrouvé* se dit « Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit » (IV, 491). Le mécanisme de la perception du paysage se déroule, selon ce que déclare le narrateur, à l'intérieur de l'esprit. Raffaele Milani résume le processus de création d'une œuvre d'art en une « incorporation » et en une « introjection » qui correspondent à « un changement entre sujet et objet, entre intériorité et extériorité »<sup>1</sup>.

Pourtant, rappelons que la sensibilité envers la nature est réalisée par l'extase, c'est-à-dire une sortie de soi selon Michel Collot<sup>2</sup>. Quand il affirme que « toute impression est double, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié » (IV, 470), nous ne pouvons que croire à l'origine extérieure de l'impression paysagère. Comme le note Edward Bizub en se référant à la relation avec la pensée d'Emerson, Proust aurait été inspiré par le philosophe américain pour qui la tâche de l'artiste est de déchiffrer les signes dans le monde extérieur<sup>3</sup>. Le narrateur d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dit : « La meilleure partie de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, [...] » (II, 4). Les sources d'exaltation face au paysage proviennent de la nature, en dehors de l'être humain. Ne pourrions-nous pas remarquer à ce point la croyance ontologique dans Proust ? Si le paysage existe à l'extérieur du sujet, c'est à travers le culte des lieux ou celui des matières qu'on pourrait l'expliquer. Les lieux habités par le génie, la divinité motivent le narrateur à saisir le paysage. Certains sites comme Hudimesnil appellent le sentiment de la nature qui provoque la représentation paysagiste, destinée à avorter, même s'il s'agit d'une tentation échouée. Dans la catégorisation d'Alain Roger, il s'agit de la reconnaissance du paysage par l'artialisation *in situ*. Ces paysages se basent sur les images incarnées par un site. Dans l'écriture proustienne, les sites sont préparés comme des lieux éventuels de l'« Incitation »,

---

<sup>1</sup> Raffaele Milani, *Esthétiques du paysage : art et contemplation* [2001], traduit de l'italien par Gilles A. Tiberghien, Arles, Actes Sud, 2005, p. 26.

<sup>2</sup> Michel Collot, *Le Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 46.

<sup>3</sup> Edward Bizub, *La Venise intérieure, op. cit.*, p. 59.

comme Proust le constate dans son essai « Sur la lecture » (1905). Si ces sites anciens évoquent leur passé par l'architecture, la ruine ou le jardin consacrés à la divinité, ils portent en eux-mêmes la mémoire.

Pour ce qui est des objets matériels qui composeront le paysage, Proust s'inspire sans doute de la « croyance celtique » tel qu'il l'explique à la fin de « Combray I » : « Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vinrent jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous. » (I, 43-44)<sup>1</sup>.

À propos de cette croyance celtique, nous pouvons remarquer un souvenir des leçons de Ruskin présentées par Robert de La Sizeranne dans *Ruskin et la religion de la beauté*. Nous devons, selon lui, chercher la Beauté dans la Nature : « C'est dans la plus éphémère feuille que l'arbre donne au vent qui passe, dans le moindre caillou qui roule de la montagne, dans le plus frêle roseau qui se penche sur l'étang... ». Les morceaux du paysage composé de ces éléments enferment « la signature de l'Artiste suprême »<sup>2</sup>. Les choses inanimées, préfigurant l'amorce de la vocation artistique, sont soutenues autant par Ruskin que par Proust.

Cette croyance existentielle ne peut être niée chez Proust quand le narrateur de « L'Amour de Swann » dit : « les notions de lumière, du son, du relief, [...] sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur » (I, 344)<sup>3</sup>. Citons un passage de la même page de « L'Amour de Swann » quoiqu'il ne s'agisse pas du paysage :

---

<sup>1</sup> Pour les sources supposées de cette croyance celtique, voir les articles suivants : Barbara Bucknall, « Quelle est cette croyance celtique ? », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 39, 1989, p. 90-91 ; Richard Bales, « Une nouvelle source pour la “ croyance celtique ” », *Bulletin Marcel Proust*, n° 46, 1996, p. 133-135.

<sup>2</sup> Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p. 214-215.

<sup>3</sup> Merleau-Ponty cite ce passage pour témoigner du fait que l'idée et le sensible ne sont pas contraires mais que celle-là est « la doublure », « la profondeur » de celui-ci. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, p. 195-196. Sur ce point, nous devons faire référence à l'article de Michel Collot : « La Notion de paysage dans la critique thématique », *Les Enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot, Bruxelles, Éditions Ousia, « Recueil », n° 8, 1997, p. 191-205. Repris dans *Paysage et poésie*, p. 183.

[...] tant que nous vivons, nous ne pouvons pas plus faire que nous ne les [*i. e.* les notions de lumière, etc.] ayons connues que nous ne le pouvons pour quelque objet réel, que nous ne pouvons par exemple douter de la lumière de la lampe qu'on allume devant les objets métamorphosés de notre chambre d'où s'est échappé jusqu'au souvenir de l'obscurité (I, 344).

Pourtant, dans l'écriture proustienne, les images du pays se métamorphosent le plus souvent car les impressions sur les pays, comme celles sur les personnages, ne cessent de se transformer au cours du temps. Prenons comme exemple une ville bien que celle-ci ne tienne pas une place importante : Trieste, ville portuaire italienne, où Albertine compte aller afin d'y passer du temps avec son amie. Avant que le héros ne soupçonne ses penchants lesbiens, Trieste était affublée des images poétiques : « un pays délicieux où la race est pensive, les couchants dorés, les carillons tristes » (III, 505). Pourtant, dès qu'il lui vient l'idée qu'Albertine puisse partir pour Trieste, à cause de sa jalousie, cette ville devient « une cité maudite qu'[il] aurai[t] voulu faire brûler sur-le-champ et supprimer du monde réel » (III, 505)<sup>1</sup>.

Nous pouvons accumuler les exemples sur cette sorte de métamorphose de l'image du pays : le paysage parisien de la fin d'après-midi, au moment où la grand-mère est attaquée par une crise urémique, devient sinistre et chimérique : « Le soleil déclinait ; il enflammait un interminable mur que notre fiacre avait à longer [...], mur sur lequel l'ombre, projetée par le couchant, du cheval et de la voiture, se détachait en noir du fond rougeâtre, comme un char funèbre dans une terre cuite de Pompéi » (III, 614).

Lors de son séjour à Tansonville, le héros trouve que le paysage perd de son charme. Il suit le même raidillon qu'il prenait dans son enfance mais, maintenant, pendant ses promenades avec Gilberte, il n'éprouve plus la même joie qu'avant. Il regrette de ne pas avoir la capacité d'écrire et est conscient que son imagination et sa sensibilité s'affaiblissent. Cet état d'esprit modifie la vision de ce pays jadis lyrique et enchanteur : « Je trouvais la Vivonne mince et laide au bord du chemin de halage. Non pas que je relevasse d'inexactitudes matérielles bien grandes dans ce que je me rappelais » (IV, 267).

---

<sup>1</sup> Sur les connotations littéraire de cette ville italienne, voir les articles suivants de Didier Conejo : « Note sur Trieste dans *À la recherche du temps perdu* », *Quaderni Utinensi*, 3<sup>e</sup> année, n° 5-6, 1985, p. 152-157 ; « Proust et Trieste : allitération », *Quaderni Utinensi*, 4<sup>e</sup> année, n° 7-8, 1986, p. 154-158 ; « L'Autriche selon Proust », *Il Confronto letterario*, 9<sup>e</sup> année, n° 17, mai 1992, p. 141-147.

En revanche, Proust semble avoir la conviction qu'un lieu, qui implique un paysage, est en partie individuel : n'a-t-il pas dit : « Il y a quelque chose d'individuel dans les lieux » (I, 182). Pour lui, ces lieux qu'il contemple sont indépendants des autres êtres. Même s'il s'agit d'une croyance enfantine, le héros met en valeur ce lieu qui porte une unique « individualité », à l'opposé de l'universalité. D'où viennent les variétés infiniment riches du paysage.

Le paysage change également selon la sensibilité de chaque personne à la nature. Certains personnages sont sensibles et d'autres insensibles au paysage. Ils doivent être sensibles à l'extérieur pour qu'ils ressentent le paysage. À Balbec, il relate l'épisode de trois hommes et une femme qui se rendent à la soirée élégante et luxueuse en oubliant le charme de la nature : « Pendant ce trajet la route bordée de pommiers qui part de Balbec n'était pour eux que la distance qu'il fallait franchir » (II, 42). Le narrateur remarque ainsi les gens qui ne sont pas sensible au paysage.

### **Les Rappels de la nature et les apostrophes à la nature**

Le paysage est ainsi un objet personnifié et ainsi devient-il le destinataire de l'apostrophe ou le partenaire de la conversation. À Combray, le héros implore la réalisation de son désir voluptueux au « donjon de Roussainville » (I, 156). À Paris, en espérant qu'il fera beau temps pour qu'il puisse aller jouer avec Gilberte aux Champs-Élysées, le héros implore également les plantes : « Lierre instantané, flore pariétaire et fugitive ! la plus incolore, la plus triste, au gré de beaucoup, de celles qui peuvent ramper sur le mur ou décorer la croisée » (I, 389). De plus, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il y a une scène de conversation du héros avec « les feuilles de l'arbuste » d'aubépine aux Creuniers à Balbec, pendant laquelle il se rappelle les aubépines en fleurs de Combray (II, 275). Le héros de *Sodome et Gomorrhe* entend une fois de plus l'appel des aubépines mais ne l'écoute pas (II, 182). Dans *Le Temps retrouvé*, le héros apostrophe les arbres proches du chemin de fer, mais ils ne lui répondent pas :

C'était, je me le rappelle, à un arrêt du train en pleine campagne. Le soleil éclairait jusqu'à la moitié de leur tronc une ligne d'arbres qui suivait la voie du chemin de fer. « Arbres, pensai-je, vous n'avez plus rien à me dire, mon cœur refroidi ne vous entend plus. Je suis pourtant ici en pleine nature, eh bien, c'est avec froideur, avec ennui que mes yeux constatent la ligne qui sépare votre front lumineux de votre tronc d'ombre. Si j'ai jamais pu me croire poète, je sais maintenant que je ne le suis pas. Peut-être dans la nouvelle partie de ma vie, si desséchée, qui s'ouvre, les

hommes pourraient-ils m'inspirer ce que ne me dit plus la nature. Mais les années où j'aurais peut-être été capable de la chanter ne reviendront jamais » (IV, 433-434).

Annette Kittredge a montré que ce passage de l'apostrophe à des arbres est écrit sous le souvenir de la lecture de *Praeterita* de Ruskin<sup>1</sup>. Ce motif, nommé « l'apostrophe désabusé aux arbres » par Henri Bonnet<sup>2</sup>, est d'abord ébauché dans le Carnet 1<sup>3</sup>, puis élaborée dans les Cahiers 26 et 58 et enfin dans *Le Temps retrouvé*. Ruskin compare le paysage classique chez Homère au paysage de peupliers entre Arras et Amiens dans *Les Peintres modernes*, puis dans *La Bible d'Amiens*<sup>4</sup>. Dès 1900, Proust cite dans son article nécrologique pour Ruskin du *Figaro* (EA, 441-442)<sup>5</sup> et reprend ce motif dans son pastiche de Renan dans « L'Affaire Lemoine » en 1908 (PM, 32)<sup>6</sup>.

Une autre référence est Balzac, comme le constate Annette Kittredge. Dans « Projets de préface » dans *Contre Sainte-Beuve*, le narrateur parle de son voyage d'autrefois : « Je me souviens qu'un jour de voyage, de la fenêtre du wagon, je m'efforçais d'extraire des impressions du paysage qui passait devant moi » (CSB, 213)<sup>7</sup>. Ainsi le narrateur est fort conscient qu'il est face au « paysage » en tant que catalyseur de la création car il se met ensuite à

---

<sup>1</sup> Annette Kittredge, « Des théodolites et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, p. 39-65.

<sup>2</sup> *Matinée chez la Princesse de Guermantes : cahiers du "Temps retrouvé"*, édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Gallimard, 1982, p. 90.

<sup>3</sup> *Carnet 1* (N. a. fr. 16637), f° 4 v°-5 r°. *Carnets*, édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002, p. 38.

<sup>4</sup> BA, 107. « [...] par des bois de tremble et des bouquets des peupliers ». Dans la note en bas de la même page, Proust se réfère à un passage des *Peintres modernes* : « Déjà, dans *Modern Painters*, il est question "de la simplicité sereine et de la grâce des peupliers d'Amiens". (*Modern Painters*, IV, V, 20) ». Annette Kittredge fait référence à un autre passage concernant les peupliers dans les *Peintres modernes* : John Ruskin, *Modern Painters*, vol. III, ch. 13, § 20. Ruskin écrit : « The spot which she directs him is another ideal piece of landscape, composed of a " beautiful grove of aspen poplars, a fountain, and a meadow, " near the road-side : in fact, as nearly as possible such a scene as meets the eye of the traveler every instant of the much-despised lines of road through lowland France ; for instance, on the railway between Arras and Amiens ; scenes, to my mind, quite exquisite in the various grouping and grace of their innumerable poplar avenues, casting sweet, tremulous shadows over their level meadows and labyrinthine streams ».

<sup>5</sup> « Note et souvenir. Pèlerinages ruskiniens en France », *Le Figaro*, 13 février 1900, p. 5.

<sup>6</sup> Marcel Proust, « Pastiche (suite et fin) VI. L'Affaire Lemoine par Ernest Renan », *Le Figaro*, supplément littéraire, article cité, 21 mars 1908, p. 1.

<sup>7</sup> « [Projets de préface] », Proust 45 (N. a. fr. 16636), f° 1-6. [Novembre 1908]. [Janvier 1909 selon Pugh] (CSB, p. 211-218).

écrire : « J'écrivais tout en voyant passer le petit cimetière de campagne, je notais des barres lumineuses de soleil sur les arbres, les fleurs du chemin pareilles à celles du *Lys dans la vallée* » (CSB, 213).

Depuis, souvent j'essayais, en repensant à ces arbres rayés de lumière, à ce cimetière de village, d'évoquer cette journée, j'entends cette journée elle-même, et non son froid fantôme. Jamais je n'y parvenais et je désespérais d'y réussir, quand l'autre jour, en déjeunant, je laissai tomber ma cuiller sur mon assiette. Et il se produisit alors exactement le même son que celui du marteau des aiguilleurs qui frappait ce jour-là les roues du train dans les arrêts. À la même minute, l'heure brûlante et aveuglée où ce bruit tintait revécut pour moi, et toute cette journée dans sa poésie, d'où s'exceptaient seulement, acquis par l'observation voulue et perdue pour la résurrection poétique, le cimetière de village, les arbres rayés de lumière et les fleurs balzaciennes du chemin [*Nous soulignons.*] (CSB, 213-214).

C'est ainsi que le narrateur décrit la procédure de remémoration dont le paysage balzacien a été l'une des sensations originales. Les exceptions soulignées comme le « cimetière de village », « les arbres rayés de lumières » et « les fleurs balzaciennes du chemin » prouvent que le paysage composé de ces éléments est l'annonce paradoxale de la résurrection du souvenir.

Pour ce qui est de cette « apostrophe désabusée », ajoutons le souvenir de la lecture de *La Montagne* de Michelet : « Chers arbres, vous me semblez des hommes. Votre forêt malade me rappelle la forêt humaine. Ce que vous souffrez, c'est le trait universel du siècle. Siècle ingénieux, inventif ; mais il semble aimer peu le grand »<sup>1</sup>. Michelet converse avec les arbres d'« arrolles » dans une forêt en Engadine. C'est une confession des hommes contemporains industrialisés qui font dégrader les arrolles [*sic*]. En 1908, Proust lut Michelet pour son pastiche. Il est certain qu'il lut attentivement *La Montagne*. Dans une lettre à Robert Dreyfus qui vient de perdre son frère, Proust fait allusion à Michelet en écrivant : « Michelet dit que les plus forts sont les plus tendres »<sup>2</sup>. Or Philip Kolb note qu'il s'agit d'un passage de Michelet dans *La Montagne* : « Le malheur de l'arrole [*sic*] est celui des héros. Si forts contre les coups du sort, traversant une vie si dure d'épreuves et de combats, il garde le cœur tendre »<sup>3</sup>. La pensée développée ici est nettement différente de celle de Proust, mais Michelet partage les idées de Ruskin. Proust semble profiter de ces formules d'apostrophe à

---

<sup>1</sup> Jules Michelet, *La Montagne* [1868], Éditions d'Aujourd'hui, 1983, p. 344-345.

<sup>2</sup> *Corr.*, t. X, p. 207 (lettre à Robert Dreyfus datée du [jeudi 10 novembre 1910]).

<sup>3</sup> Jules Michelet, *op. cit.*, p. 343.

des arbres.

### Les Clochers de Martinville

Le passage sur les clochers de Martinville nous montre une complexité structurelle du paysage proustien. Le héros, sur le retour de la promenade du côté de Guermantes, dans la voiture du docteur Percepied, se trouve face au paysage des deux clochers de Martinville et de celui de Vieuxvicq. Le narrateur présente la scène en précisant les situations géographiques de ces clochers aux environs de Combray : « Au tournant du chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux » (I, 177-178). Éliane Boucquey schématise ce passage comme « Deux descriptions de la même vision », « De ces deux descriptions, répétées en miroir, l'une oriente vers le passé du souvenir, l'autre vers le futur de l'écriture »<sup>1</sup>. Le narrateur témoigne, en regardant le paysage des clochers, sous le coucher du soleil et vus de la voiture en marche, de « quelque chose [...] derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois » (I, 178). À propos de cette présomption, Gaëtan Picon explique : « Nous savons seulement que l'objet de l'extase n'est pas la sensation de l'objet, mais un au-delà du sensible caché dans le sensible »<sup>2</sup>. La démarcation du sensible et de l'au-delà du sensible correspond à l'horizon au sens phénoménologique. Comme Michel Collot le montre, dans le paysage, l'horizon tel qu'il est vu fonctionne comme la démarcation du visible et l'invisible<sup>3</sup>. Les tentatives du héros tendent à saisir ce sensible et à le décrire par les mots. Cette intention d'écrire est démontrée uniquement dans cet épisode dans la *Recherche*.

Le héros, face au paysage des clochers, s'extasie bien qu'il reste passif : « [...] la ligne du toit, la nuance de la pierre qui [...] m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entrouvrir, à me

---

<sup>1</sup> Éliane Boucquey, *Un chasseur dans l'image : Proust et le temps caché*, Armand Colin, 1992, p. 35.

<sup>2</sup> Gaëtan Picon, *Lecture de Proust*, Mercure de France, 1963, p. 158.

<sup>3</sup> Michel Collot, « L'Horizon du paysage », article cité, p. 124.



livrer ce dont elles n'étaient que le couvercle ». L'assimilation de cette vision paysagère est décrite avec les figures concernant l'espace : « Bientôt, leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent ». L'« écorce » qui se déchire est comme le « couvercle », une démarcation entre le visible et l'invisible dans le paysage.

Ce poème en prose, écrit sur place par le jeune héros, et inséré dans le roman est cité entre guillemets comme le paysage dans le cadre. Pourtant, il ne s'agit ni d'une description topographique ni d'un paysage statique comme dans la peinture : c'est un paysage temporalisé par la narration vive du discours rapporté. Le héros nous montre comment et à quel moment une simple vision peut être un paysage. Voici la composition du paysage décrit :

« Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, mon-  
taient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois : ve-  
nant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de  
Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les  
trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur  
la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq  
s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par  
la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer  
et sourire. Nous avions été si longs à nous rapprocher d'eux, que je pensais au  
temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture  
ayant tourné, elle nous déposa à leurs pieds ; et ils s'étaient jetés si rudement au-  
devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche.  
[...] » (I, 179).

Voilà le véritable paysage mobile. C'est du point de vue dynamique qui s'approche d'un objet : les deux clochers de Martinville. Le héros est conscient du passage du temps faisant changer l'aspect du paysage. Son point de vue suit l'orbite en spirale. Le héros met en scène la manière dont on peut « atteindre » un objet dans le paysage. Voici la dernière moitié du poème en prose composé par le héros :

« [...] Nous poursuivîmes notre route ; nous avons déjà quitté Martinville depuis  
un peu de temps et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes  
avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui  
de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un  
s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais  
la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or  
et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de  
Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très  
loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la  
ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une lé-

gende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit » (I, 179-180).

C'est un paysage qui se transforme à la mesure du passage du temps. Ici, le héros décrit un paysage dans lequel un objet s'éloigne et s'efface dans le point de fuite. Dans ce passage, le héros semble souligner la fonction de l'« horizon » dans le paysage. Les clochers trônent à l'horizon, visibles un moment, puis ils retournent au-delà de cet horizon et redeviennent invisibles.

Cette composition du jeune héros est différente d'« une critique du narrateur ». Le texte du narrateur est « volontairement privé de tout élément de vie et de beauté », « par constat ». C'est « la vision des choses, de l'historien, du savant, [...], de l'adulte ». Par contre, la composition entre guillemets est « la vision du poète, [...], de l'enfant ». Il s'agit de la valorisation de la vision des choses immobiles en mouvement<sup>1</sup>.

On sait bien que Proust réutilise le début l'article : « Impressions de route en automobile » publié dans *L'Figaro* le 19 novembre 1907<sup>2</sup>. André Ferré constate ce « Présage qu'il réalisera la promesse contenue dans ces instants magiques en livrant à l'art l'expérience de lui-même formée au contact des êtres et des choses »<sup>3</sup>. Cette remarque se fonde sur la confiance que le paysage consiste en l'expérience du contact avec les choses mêmes. Henri Bonnet affirme que la vision de l'artiste est essentiellement orientée vers l'expression. C'est de cela que vient le plaisir de la transformation du sensible visuel qu'est un paysage en une représentation par les mots. Bonnet souligne que l'auteur connaissait ce processus tandis que le narrateur feint ne pas le connaître<sup>4</sup>. Ce dernier soutient : « Sans me dire que ce qui

---

<sup>1</sup> Bernard Guyon, « Marcel Proust : mystères de la création littéraire : essai d'explication des Clochers de Martinville », *Littérature III. Annales publiées par la faculté des lettres de Toulouse*, 4<sup>e</sup> année, fasc. 1-2, janvier 1955, p. 53.

<sup>2</sup> Voir Chizu Nakano, « L'Épisode de Martinville ou un tournant dans le thème de la vocation créatrice », *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, n° 33, 1992, p. 59-69.

<sup>3</sup> André Ferré, « La Vocation dans la vie et dans l'œuvre de Marcel Proust », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Les Belles Lettres, n° 12, juin 1960, p. 238.

<sup>4</sup> Henri Bonnet, « Réponse à Willy Hachez », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 23, 1973, p. 1714.

était caché derrière les clochers de Martinville devait être analogue à quelque jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu [...] ». Donner des expressions aux impressions obscures n'est autre chose que la naissance du paysage dans le texte<sup>1</sup>. Le paysage n'existe qu'en les mots s'enchaînant et une syntaxe unificatrice comme le paysage de la peinture a besoin de la *Stimmung* qui unifie les éléments naturels. La tentation de Proust est originalement phénoménologique dans le sens qu'il décrit le paysage à l'état naissant.

### **Le Paysage comme indice de l'évolution esthétique du héros**

*À la recherche du temps perdu* est l'histoire de la vocation de l'artiste. Il nous reste alors nous approcher de ce thème de la vocation à travers le paysage. Certes, chaque fois qu'un morceau du paysage intervient dans sa perspective, le héros se donne une occasion de réfléchir sur sa vocation. Toutefois, au début du roman, il ne sait comment y déchiffrer sa valeur artistique. L'éducation du héros s'effectue alors à travers la contemplation de divers paysages tout comme nous l'avons déjà analysé dans la première partie de la présente étude, en reconstituant le premier roman *Jean Santeuil*.

Dans ce chapitre, premièrement, nous pouvons trouver une explication dans *Du côté de chez Swann*, où le héros part en promenade du côté de Méséglise sous la pluie et le vent. Dans cette scène, nous pouvons observer comment un paysage prend forme dans l'esprit du héros. Les objets comme « les murs des maisons, la haie de Tansonville, les arbres du bois de Roussainville, les buissons auxquelles s'adosse Montjouvain » (I, 152), ne sont que les éléments matériels perçus par le héros dans les champs, mais ils provoquent chez lui une réaction qu'il qualifie d'« idées confuses qui [l]'exaltaient » (I, 153). Le narrateur apprend au lecteur que c'est le moment où il doit suivre avec patience « un lent et difficile éclaircissement » (I, 153). Cependant, le héros baigne dans « le plaisir d'une dérivation plus aisée vers une issue immédiate » (I, 153). Le paysage dans la *Recherche* est alors, comme le note le narrateur lui-même, une des « prétendues traductions » (I, 153). Le narrateur décrit concrète-

---

<sup>1</sup> Georges Pholien prête attention à représentation de ce paysage en poème en un prose : « il semble que l'œuvre de Proust [...] soit née de ce besoin de “ se débarrasser des êtres et des choses et de ce qu'ils cachent derrière eux ”, en les nommant ». Georges Pholien, « Les Clochers de Martinville ou les débuts d'une vocation », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, Falk fils, Georges van Campenhaut Succ., t. 42, n° 3, 1964, p. 907-912 : p. 908.

ment une expérience mentale du héros devant un paysage qui s'est formé :

[...] le soleil venait de reparaître, et ses dorures lavées par l'averse reluisaient à neuf dans le ciel, sur les arbres, sur le mur de la cahute, sur son toit de tuile encore mouillé, à la crête duquel se promenait une poule. Le vent qui soufflait tirait horizontalement les herbes folles qui avaient poussé dans la paroi du mur, et les plumes de duvet de la poule, qui, les unes et les autres se laissaient filer au gré de son souffle jusqu'à l'extrémité de leur longueur, avec l'abandon de choses inertes et légères. Le toit de tuile faisait dans la mare, que le soleil rendait de nouveau réfléchissante, une marbrure rose, à laquelle je n'avais encore jamais fait attention. Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondait au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « Zut, zut, zut, zut » (I, 153).

Le « soleil » éclaire le « toit de tuile », c'est une vision qui exprime un phénomène naturel. La métaphore « une marbrure rose », est une traduction effectuée par le narrateur en langage poétique. C'est justement par cette métaphore que se produit un paysage. Le « pâle sourire » qui répond au « sourire du ciel » n'est qu'un moment où il aperçoit le paysage<sup>1</sup>.

Devant ces spectacles de la nature, le héros ne peut que s'exclamer joyeusement. Il déclare que c'est sa première expérience de « désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle ». De même que Jean s'exalte devant le phénomène de la nature (« quel sale temps », *JS*, 343), le héros de la *Recherche* crie « Zut, zut, zut, zut », des « mots opaques » pour exprimer ses impressions lorsqu'il voit « sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel » (I, 153)<sup>2</sup>. À la fin de cet épisode dans « Combray », le narrateur ajoute une remarque : « Mais en même temps je sentis que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement » (I, 153). Il s'agit de l'appel de la vocation, à qui on doit être capable de répondre. Dans la *Recherche*, le héros est chargé de trouver les expressions qui puissent décrire ses impressions. Le narrateur a conscience que le paysage n'est ni un décor ni un cadre mais qu'il est une amorce de la découverte de la vocation : « Quand j'essaye de faire le compte de ce que je dois au côté de Méséglise, des humbles découvertes dont il fut le cadre fortuit ou le néces-

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski y reconnaît l'influence de la lecture de *Maîtres d'autrefois* où Fromentin évoque « un rayon qui de toute distance vient comme un sourire éclairer le disque d'un nuage » dans le *Moulin de Wijk près de Duustede* de Ruysdael. Jean Starobinski, « La Littérature et la beauté du monde », *Diogenes*, Gallimard, n° 160, octobre-décembre 1992, p. 52.

<sup>2</sup> Cette scène est une version développée d'un passage dans « Dimanche de mars » dans *Jean Santeuil*. Voir *JS*, 343-349.

saire inspirateur » (I, 153). Pour le héros, son propre esprit est le « cadre » du paysage qu'il perçoit. Il est également « le nécessaire inspirateur », c'est-à-dire que c'est son esprit qui mobilise une vision vers l'esthétique paysagiste. Autrement dit, le héros compte encadrer le monde pour le délimiter à une étendue, un paysage. Pourtant, le rassemblement des éléments découpés de la nature n'équivaut pas au paysage. L'esthétique du paysage proustien consiste à saisir ce qui se cache derrière, à savoir faire la phrase qui permette de dégager le sens.

La description du paysage serait alors une action de donner une syntaxe entre les choses en fragments. Proust pense que l'image (signifié) des objets (référents) devient une vue originale qu'est le paysage, par la fonction des mots (signifiant) qui se succède (en syntaxe). La syntaxe est l'unificateur des éléments et le style est la marque de l'individualité.

Cependant, le héros continue de douter de sa vocation d'écrivain. Les « dispositions pour les lettres » semblent lui manquer, ainsi « bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet du soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir » (I, 176). Saisir quelque chose au-delà des choses inanimées, « petits objets herméneutiques » selon Jean-Pierre Richard, est le seul moyen d'arriver à une poésie<sup>1</sup>.

### **Les Suggestions pour le chemin de la vocation**

Le jeune héros est sur la voie sinueuse de sa vocation artistique. Il est souvent rattrapé par un plaisir obscur, depuis son expérience devant les clochers de Martinville, jusqu'à la fin du roman où il se décide enfin à commencer l'écriture. Au moment où il se trouve devant le paysage particulier des trois arbres sur la route d'Hudimesnil près de Balbec, la topographie de ce site fait une annonce : « Nous descendîmes sur Hudimesnil ; [...] Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivons, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin [...] » (II, 76-77). Les critiques

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, p. 160. Selon Richard, cet objet compose « un espace à pénétrer » (p. 162).

notent que cette topographie ressemble à un passage de Fontainebleau dans *Praeterita* de Ruskin, ce qui expliquerait que Proust s'inspire de ce passage ruskinien<sup>1</sup>. Robert de La Sizeranne traduit un passage de *Praeterita* comme voici :

[...] je me trouvais gisant sur le bord d'une route, dans le sable et sans autre point de vue que ce petit tremble contre le ciel bleu... Languissamment, mais sans paresse, je commençai à le dessiner et, comme je dessinais, ma langueur passait. De belles lignes étaient tracées sans fatigue. Elles devenaient de plus en plus belles à mesure que chacune sortait du reste et prenait sa place dans l'air. Avec une admiration croissante, à chaque instant, je vis qu'elles se composaient d'elles-mêmes d'après des lois plus belles qu'aucune de celles que connaissent les hommes. À la fin, l'arbre était là, et tout ce que j'avais pensé auparavant sur les arbres n'était plus...<sup>2</sup>.

George D. Painter considère que ce passage de *Praeterita* fut déterminant pour Proust et que cette expérience chez Ruskin coïncide à celle que le narrateur vit devant les trois arbres<sup>3</sup>. Le site où se trouve l'arbre de tremble est indiqué : « le bord d'une route », le point commun entre les trois arbres d'Hudimesnil et le tremble de Fontainebleau. Pourtant, Proust détache les arbres de ce site comme suit :

[...] je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés mais je sentais qu'il m'avait été familier autrefois ; de sorte que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et 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 et trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté (II, 77).

Il y a un essai de superposition des paysages : un paysage réel devant les yeux et un autre paysage qui lui ressemble. L'identification des deux paysages ne s'achève pas dans cet épisode. Tout comme « la Délos fleurie », le paysage des trois arbres ne peut être associé à un paysage quelconque rencontré autrefois ; ni au paysage réel de Combray, ni à la station thermale en Allemagne, ni au paysage lu dans un livre, etc.<sup>4</sup>. Il ne peut reconstituer la syn-

---

<sup>1</sup> Annette Kittredge, article cité, p. 48-57.

<sup>2</sup> Robert de La Sizeranne, *op. cit.*, p. 29.

<sup>3</sup> George D., *Marcel Proust I. 1871-1903 : les années de jeunesse* [1959], traduit de l'anglais par G. Cattauti et R.-P. Vial, Mercure de France, 1963, p. 353-354.

<sup>4</sup> Le narrateur donne huit prépositions de l'origine de ce sentiment du héros devant les trois arbres. Aucune d'elles n'est correcte. Chacune des huit prépositions est composée d'une phrase interroga-

taxe (unification harmonieuse des éléments) du paysage. Devant ces arbres, il doit faire des efforts « pour atteindre le mystère qui se trouve à ce lieu derrière l'apparence duquel je le pressentais ». Si les deux termes du visible et de l'invisible ne correspondent pas, le paysage ne se forme pas dans l'esprit du héros.

Or, pour le narrateur, n'est-ce pas déjà un paysage indépendant de tous les autres moments ? L'action de la narration de la vision des trois arbres isolés de l'environnement se présentera pour le lecteur comme un paysage.

### **La Vieille route**

Après avoir rencontré les appels des trois arbres d'Hudimesnil, la voiture du héros prend une « vieille route [...] peu fréquentée, mais plantée de vieux ormes » (II, 79), qui fournit une nouvelle occasion à la vocation artistique :

[...] elle [*i. e.* la vieille route aux environs de Balbec] devint pour moi dans la suite une cause de joies en restant dans ma mémoire comme une amorce où toutes les routes semblables sur lesquelles je passerais plus tard au cours d'une promenade ou d'un voyage s'embrancheraient aussitôt sans solution de continuité et pourraient, grâce à elle, communiquer immédiatement avec mon cœur (II, 80).

Le caractère topographique de cette route devient « l'amorce » et les paysages qui se ressemblent se rattachent l'un à l'autre dans l'esprit du héros. De plus, il s'agit ici du paysage d'un point de vue mobile. Le narrateur annonce de façon proleptique que ces images seront

---

tive : « Fallait-il croire qu'ils venaient d'années déjà si lointaines de ma vie que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire et que comme ces pages qu'on est tout d'un coup ému de retrouver dans un ouvrage qu'on s'imaginait n'avoir jamais lu, ils surnageaient seuls du livre oublié de ma première enfance ? N'appartenaient-ils au contraire qu'à ces paysages du rêve, toujours les mêmes, du moins pour moi chez qui leur aspect étrange n'était que l'objectivation dans mon sommeil de l'effort que je faisais pendant la veille, soit pour atteindre le mystère dans un lieu derrière l'apparence duquel je le pressentais, comme cela m'était arrivé si souvent du côté de Guermantes, soit pour essayer de le réintroduire dans un lieu que j'avais désiré connaître et qui du jour où je l'avais connu m'avais paru tout superficiel, comme Balbec ? 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 et cachaient-ils derrière eux comme tels arbres, telle touffe d'herbe que j'avais vus du côté de Guermantes, un sens aussi obscur, aussi difficile à saisir qu'un passé lointain de sorte que, sollicité par eux d'approfondir une pensée, je croyais avoir à reconnaître un souvenir ? Ou encore ne cachaient-ils même pas de pensée 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 ? Je ne savais » (II, 78). La dernière phrase « Je ne savais » dénie tous les paysages formés par les lettres.

rappelées ultérieurement :

[...] dès que la voiture ou l'automobile s'engagerait dans une de ces routes qui auraient l'air d'être la continuation de celle que j'avais parcourue avec Mme de Villeparisis, ce à quoi ma conscience actuelle se trouverait immédiatement appuyée comme à mon passé le plus récent, ce serait (toutes les années intermédiaires se trouvant abolies) les impressions que j'avais eues par ces fins d'après-midi-là, en promenade près de Balbec, quand les feuilles sentaient bon, que la brume s'élevait et qu'au-delà du prochain village, on apercevait entre les arbres le coucher du soleil comme s'il avait été quelque localité suivante, forestière, distante et qu'on n'atteindra pas le soir même (II, 80).

Les impressions qu'il a eues sur cette route seront une source du paysage mnémonique. Les « sensations accessoires » qui sont « communes » à ces deux époques et ces deux pays (II, 80) sont « raccordées » l'une à l'autre et forment ensemble « un cadre d'existence ». Ce « cadre » est symbolique pour Proust, en ce qui concerne la genèse du paysage. Ainsi, sur cette vieille route, le héros perçoit ces sensations :

Une fois nous connûmes cette vieille route, pour changer, nous revînmes, à moins que nous ne l'eussions prise à l'aller, par une autre qui traversait les bois de Chantereine et de Canteloup. L'invisibilité des innombrables oiseaux qui s'y répondaient tout à côté de nous dans les arbres donnait la même impression de repos qu'on a les yeux fermés. Enchaîné à mon strapontin comme Prométhée sur son rocher, j'écoutais mes Océanides. Et quand, par hasard, j'apercevais l'un de ces oiseaux qui passait d'une feuille sous une autre, il y avait si peu de lien apparent entre lui et ces chants, que je ne croyais pas voir la cause de ceux-ci dans ce petit corps sautillant, étonné et sans regard [*Nous soulignons.*] (II, 79).

Des sensations communes sont retrouvées dans *Sodome et Gomorrhe*, dans le passage où le héros se promène en automobile avec Albertine sur la même route qui traverse la forêt aux environs de Balbec. Le nom de lieu « Chantereine » change en « Chantepie », mais l'identité de la topographie est évidente :

Pour avoir moins chaud nous prenions par la forêt de Chantepie. L'invisibilité des innombrables oiseaux, quelques-uns à demi marins, qui s'y répondaient à côté de nous dans les arbres, donnait la même impression de repos qu'on a les yeux fermés. A côté d'Albertine, enchaînée par ses bras au fond de la voiture, j'écoutais ces Océanides. Et quand par hasard j'apercevais l'un de ces musiciens qui passait d'une feuille sous une autre, il y avait si peu de lien apparent entre lui et ses chants que je ne croyais pas voir la cause de ceux-ci dans le petit corps sautillant, humble, étonné et sans regard. La voiture ne pouvait pas nous conduire jusqu'à l'église [*Nous soulignons.*] (III, 383).

Le narrateur répète ici la même phrase que dans le passage d'*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*



comme s'il voulait signaler la reprise. Nous ne pouvons pas dire si la reprise de ces éléments est volontaire ou involontaire de la part de l'auteur, mais pour le lecteur, elle constitue une superposition de paysages et donne un effet poétique.

### **La Solitude et la vocation**

Dans *Le Côté de Guermantes*, avant de se rendre à un dîner avec Saint-Loup, le héros réfléchit à sa vocation, ayant été provoqué par le paysage nocturne, associé au paysage de Combray dans son enfance, de Doncières et de Rivebelle dans son adolescence :

Si en descendant l'escalier je revivais les soirs de Doncières, quand nous fûmes arrivés dans la rue, brusquement, la nuit presque complète où le brouillard semblait avoir éteint les réverbères, qu'on ne distinguait, bien faibles, que de tout près, me ramena à je ne sais quelle arrivée, le soir, à Combray, quand la ville n'était encore éclairée que de loin en loin, et qu'on y tâtonnait dans une obscurité humide, tiède et sainte de crèche, à peine étoilée çà et là d'un lumignon qui ne brillait pas plus qu'un cierge. [...] J'éprouvais à les percevoir un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allai encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire (II, 691).

D'une part, à Balbec, devant la mer vue de la fenêtre de la chambre du Grand-Hôtel, la « pensée » du héros, préoccupée par le dîner à Rivebelle, est « incapable de mettre de la profondeur derrière la couleur des choses » (II, 162). D'autre part, dans *Le Côté de Guermantes*, après une soirée chez la duchesse de Guermantes à Paris, dans la voiture qui le conduit chez M. de Guermantes, le héros ressent une sorte d'exaltation, même s'il ne s'agit que du dessein de décrire ces conversations du dîner de Mme de Guermantes. Cette exaltation est identique à celle qu'il a eue « une fois à Combray, dans la carriole du Dr Percepied, d'où [il] avai[t] vu se peindre sur le couchant les clochers de Martinville ; un jour, à Balbec, dans la calèche de Mme de Villeparisis, en cherchant à démêler la réminiscence que [lui] offrait une allée d'arbres » (II, 836).

À La Raspelière, dans *Sodome et Gomorrhe II*, où le héros se trouve désillusionné par la société mondaine, il essaye de commencer en tâtonnant une vie vouée à sa vocation artistique. Autrement dit, les scènes de la promenade dans la campagne s'offrent comme une épreuve pour ce héros à la recherche de la création littéraire. Au stade de *Sodome et Gomorrhe* pourtant, cette occasion perd peu à peu de sa puissance et l'éloigne de la bonne voie.

Or, le troisième chapitre de *Sodome et Gomorrhe II* semble être une parodie, en ce sens qu'il est antithétique au roman entier<sup>1</sup>. Ce dernier débute par la scène de la nuit insomniaque et finit par la scène où le héros se décide à se mettre au travail. Ce chapitre commence en revanche par la phrase : « Je tombais de sommeil » (III, 369). Cette phrase est suivie des descriptions de la vision du sommeil sous l'effet de somnifères. Vers le début de ce chapitre, le narrateur se dit : « En pensant que leurs arbres, poiriers, pommiers, tamaris, me survivraient, il me semblait recevoir d'eux le conseil de me mettre enfin au travail pendant que n'avait pas encore sonné l'heure du repos éternel » (III, 401). Vers la fin de ce chapitre, il succombe pourtant complètement au vulgaire plaisir de la société. Il se dit en se plaignant plus ou moins, en répétant les choses inanimées qui auraient inspirées :

C'était en effet la dégradante influence, comme le charme aussi qu'avait eu ce pays de Balbec, de devenir pour moi un vrai pays de connaissance ; si leur répartition territoriale, leur ensemencement extensif tout le long de la côte, en cultures diverses, donnaient forcément aux visites que je faisais à ces différents amis la forme du voyage, ils restreignaient aussi le voyage à n'avoir plus que l'agrément social d'une suite de visites (III, 496).

Balbec sera ainsi qualifiée de « vallée trop sociale » (III, 497)<sup>2</sup>. Pour Jean-Yves Tadié, ce troisième chapitre n'est autre chose que « la traversée d'un enfer », empoisonnée par l'amour, la vie mondaine et l'inversion<sup>3</sup>.

Arrivé au quatrième chapitre de *Sodome et Gomorrhe II*, la faible amorce de vocation périt par un effroyable coup de théâtre : Albertine avoue connaître Mlle Vinteuil et son amie, avec vraisemblance de lesbianisme. La vue de la mer au lever de soleil se transforme, aux yeux du héros terrassé par cette cruelle révélation, en un paysage sinistre de Montjouvain (III, 514). Nous pouvons dire que si le troisième chapitre de *Sodome et Gomorrhe II* est une histoire de retour au monde vulgaire, un abandon de la vocation du héros malgré les appels salutaires du paysage, le quatrième chapitre est un enfer au cœur de son apprentissage moral, où le pays de Balbec ne se manifeste que comme une allégorie de l'amour vicieux.

---

<sup>1</sup> Jean Starobinski remarque l'anti-esthétisme de Proust dans les scènes lors des promenades du côté de Méséglise, scènes de l'angoisse du héros désirant la fille de paysanne qui appauvrirait sa volupté, et celle du sadisme de la fille de Vinteuil et de son amie. Nous pensons que ce phénomène peut être appliqué dans ce chapitre, où le récit se déroule à Balbec, lieu qui offre les belles images de la mer. Jean Starobinski, article cité, p. 53-55.

<sup>2</sup> L'étymologie de Balbec est un « ruisseau de la vallée » selon Brichot (III, 328-329).

<sup>3</sup> Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 274.

## Au-delà du signe

Dans *Du côté de chez Swann*, pendant les promenades autour de Combray, le héros réfléchit à sa « disposition pour les lettres ». De même que devant la mare de Montjouvain, il ressent un « plaisir particulier » devant « un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin ». Il tente de lire ce qui se cache derrière ces fragments du paysage. Il se rappelle « la ligne du toit, la nuance de la pierre », mais ces images sont là comme « un couvercle ». Le paysage n'est pas seulement ce qui est visible mais se prolonge derrière ce « couvercle », au-delà du visible. Le héros s'efforce à ce déchiffrement : « le devoir de conscience était si ardu que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleur, – de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, [...] » (I, 177). Le paysage proustien, équivalent au signe esthétique, est composé du visible et de l'invisible :

Une fois à la maison je songeais à autre chose et ainsi s'entassaient dans mon esprit (comme dans ma chambre les fleurs que j'avais cueillies dans mes promenades ou les objets qu'on m'avait donnés), une pierre où jouait un reflet, un toit, un son de cloche, une odeur de feuilles, bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir (I, 177).

C'est dans *Le Temps retrouvé* que cette vocation se manifeste dramatiquement. Après la révélation du mécanisme de mémoire involontaire, le narrateur est déjà au seuil de la création quand il est capable de percevoir l'invisible.

Dans *Le Temps retrouvé*, lorsque cette « réalité pressentie » se révèle dramatiquement, le héros devient sensible au côté invisible des choses inanimées. Le narrateur en se souvenant du paysage qui provoque des « impressions obscures » (IV, 456) jadis observé pendant sa promenade à Combray, explicite les efforts qu'il a effectués :

Je me souvins avec plaisir, parce que cela me montrait que j'étais déjà le même alors et que cela recouvrait un trait fondamental de ma nature, avec tristesse aussi en pensant que depuis lors je n'avais jamais progressé, que déjà à Combray je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels (IV, 457).

Le paysage proustien est caractérisé par l'acte de déchiffrement du rapport entre le sujet et

l'objet : entre l'esprit du héros qui observe et « l'image » ou les « objets matériels » comme « un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou ». C'est seulement lorsque la distance entre le sujet et l'objet est abolie que le sujet peut pénétrer ce qui était visible et atteindre l'invisible. Plusieurs lignes après, le narrateur identifie la remémoration du passé au déchiffrement du sens des choses inanimées : « Et déjà les conséquences se pressaient dans mon esprit : car qu'il s'agît de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était données telles quelles » (IV, 457). Ne peut-on pas induire que ces choses matérielles (fragments du paysage comme clochers, herbes folles, etc.) attendent pour être organiquement unifiées en tant que paysage. Le héros, face aux « signes » de ces choses, effectue des efforts d'interprétation pour parvenir à l'invisible. Ces signes sont prêts à renaître en tant qu'éléments du paysage dans son œuvre.



## CONCLUSION

Nous ne pouvons définir uniformément la notion du paysage proustien dans la *Recherche*. La démarcation entre le récit et la description paysagère n'est pas toujours repérable. De plus, le terme « paysage » est très polysémique. Quand Proust utilise le mot « paysage », la signification varie tellement que, jusqu'à maintenant, personne n'a pu parfaitement répertorier le thème du paysage dans ce roman. D'après l'index d'Étienne Brunet dans le *Vocabulaire de Marcel Proust*, le romancier utilise le mot « paysage » quarante-trois fois au singulier et trente-deux fois au pluriel<sup>1</sup>. Néanmoins, il faudrait faire attention car, lorsque Proust emploie le terme paysage, la signification de ce mot est parfois assez ambiguë. Il utilise souvent le mot paysage de manière paradigmatique : « les villes, les paysages et les monuments » (I, 380), « l'architecture et les paysages de Normandie et de Bretagne » (I, 381), etc. Pourtant, dans certains cas, le paysage comprend le regard porté sur les villes, notamment sur les monuments et l'architecture.

Il nous reste donc à catégoriser les paysages proustiens en nous référant au maximum de passages possibles du roman. Nous envisageons ici, au terme de notre étude, de synthétiser brièvement ces récurrents en plusieurs normes. Le paysage ne nous semble pas restreint uniquement à la description de la nature, c'est-à-dire à la description des choses inanimées. Il va de soi que le paysage porte également sur le passage où Proust théorise ses visions esthétiques, qui soutiendront la construction de cette œuvre. Philippe Hamon remarque que la description du paysage est marquée par l'apparition de « fenêtre », « porte », etc. ou encore par la montée sur les lieux élevés. Quand le paysage est décrit, l'action des personnages s'arrête<sup>2</sup>. Cependant, ce n'est pas toujours le cas chez Proust. Annick Bouillaguet examine la pertinence de cette théorie de Philippe Hamon pour l'écriture proustienne et constate que la description proustienne est dynamique et que le paysage se décrit à mesure

---

<sup>1</sup> Étienne Brunet, *Vocabulaire de Marcel Proust*, introduction de Jean-Yves Tadié, Slatkine, « Travaux de linguistique quantitative », n° 18, 1983, 3 volumes.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981, p. 182.

que le récit se poursuit<sup>1</sup>. Il nous semble donc avéré que la description du paysage chez Proust s'applique plutôt au « paysage mnémonique » comme chez les Romantiques, pour qui parfois le paysage ne se situe que dans le domaine de la mémoire<sup>2</sup>.

Il est sans doute inutile de répéter que le paysage fonctionne tout d'abord comme l'annonce faite au héros à l'égard de la vocation artistique. Il est néanmoins indispensable de suivre ce schéma du cheminement vers la vocation car il s'agit du sujet principal de ce roman. Nous pourrions ainsi apporter une nouvelle interprétation, en mettant en lumière « l'état naissant »<sup>3</sup> du paysage dans la conscience du héros qui se distingue de celle du narrateur.

Toutefois, nous pensons que le paysage a encore d'autres fonctions que nous n'avons pas encore révélées. André Ferré, dans la *Géographie de Marcel Proust*, met en valeur l'importance du thème de la géographie, thème proche de celui du paysage. Selon lui, le « cadastre » de Proust dans *À la recherche du temps perdu* est égal à l'État civil de Balzac dans *La Comédie humaine*. Pourtant, nous devons prêter attention à trois catégories proposées par Erwin Straus : d'abord, « l'espace géométrique et physique », puis, « l'espace du paysage » et enfin, « l'espace géographique » qui est l'intermédiaire de ces deux sortes d'espace. Erwin Straus précise : « l'espace géographique est l'espace du monde humain de la perception, car dans notre vie quotidienne nous vivons entre la pure physique et le pur paysage »<sup>4</sup>. Comme notre corpus est une fiction, nous pourrions suivre cette catégorisation et étudier le paysage proustien en prenant garde de ne le confondre ni avec l'espace géométrique ni avec l'espace géographique.

---

<sup>1</sup> Annick Bouillaguet, « Structures proustiennes de la description », *Marcel Proust 1*, « À la recherche du temps perdu des personnages aux structures », textes réunis par Pierre-Edmond Robert, Lettres Modernes/Minard, 1992, p. 83-99.

<sup>2</sup> Pour la notion du « paysage mnémonique », voir l'article suivant : Lucienne Frappier-Mazur, « La Description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature*, Larousse, n° 38, mai 1980, p. 3-26.

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Monty remarque que la phénoménologie est laborieuse par la volonté de saisir « le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant » tout comme l'œuvre de Proust. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. xvi.

<sup>4</sup> Erwin Straus, *Du Sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [1935], traduit de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand, Jérôme Million, « Krisis », n° 5, 2000, p. 378. Sur le thème du paysage chez le philosophe allemand, voir aussi Jacques Dewitte, « Espace du paysage et espace géographique. Examen critique de deux concepts d'Erwin Straus », *Lire l'espace*, édition par Jean-Jacques Wunenberger et Jacques Poirier, Bruxelles, Éditions Ousia, « Recueil », n° 6, 1996, p. 313-328.

Pour la classification des paysages proustiens dans *À la recherche du temps perdu*, qui nous fournit des données extrêmement riches, nous distinguons d'abord le paysage « immédiat » et le paysage « médiat », c'est-à-dire le paysage directement perçu dans la vision du héros-narrateur et celui qui ne l'est pas.

Nous traitons d'abord le paysage « immédiat », à savoir le paysage « présent ». Il s'agit du paysage contemplé par le héros. Il est vrai que pour le narrateur, le paysage est déjà l'image du passé ou, plus précisément, « mnémorique ». Pourtant, le lecteur est présent au moment où l'action de la description du paysage se déroule. La description commence toujours à partir du sensible dans les objets topographiques. Les descriptions de la nature et des topographies sont effectuées au moment des séjours du héros à Combray, Balbec, Doncières, un village en banlieue parisienne et Venise<sup>1</sup>. De plus, nous ne pouvons omettre les paysages urbains. Il est pourtant à noter que le héros-narrateur ne décrit jamais de paysages montagnards de ses propres yeux parce qu'il n'a pas l'occasion de se rendre dans ces régions.

Proust a certainement le goût pour la géographie. Il y a des passages qui prouvent son attirance pour la cartographie, qui donnera une vue panoramique qui couvre tout le territoire de France. *Tableau de la France* de Michelet et *La France – Tableau géographique* de Paul Vidal de la Blache aurait influencé les descriptions géographiques de Proust. Proust utilise parfois la métaphore géographique dans son roman. La carte de la France tient un rôle important pour montrer l'évolution psychologique du héros.

Pourtant, quand il parle du lieu fictionnel dans le cadre romanesque, il nous semble que Proust efface les indices topographiques. Vers la fin du roman, le narrateur ne peut plus localiser Combray sur la carte de France : « Combray avait pour moi une forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France » (IV, 532).

Le paysage est ainsi aux antipodes de la vue panoramique. Ce qui est en jeu ici est la notion de l'horizon développée par la phénoménologie et appliquée dans la littérature par Michel Collot, qui affirme que le paysage est « horizon » et « ne donne pas tout à voir ». L'horizon désigne la démarcation du visible et de l'invisible. Au delà de l'horizon, il y a une

---

<sup>1</sup> Dans sa lettre à Jacques Rivière en mai 1914 quand ils discutent de publier les morceaux choisis destinés à une prépublication dans la *Nouvelle Revue française*, Proust distingue le paysage marin et le paysage « terrien ». *Corr.*, t. XIII, p. 169 (lettre à Jacques Rivière datée du [30 avril ou 1<sup>er</sup> mai 1914]).



partie inaccessible à notre vue. Michel Collot récapitule : « Si le paysage a des parties cachées, c'est qu'il comporte un relief, et s'organise selon un échelonnement de plans successifs qui se masquent les uns les autres »<sup>1</sup>.

Or, après avoir vu les paysages réels, nous devons désormais traiter les paysages qui n'apparaissent pas à nos yeux. Il s'agit de paysages soit imaginés, soit remémorés. Il sera peut-être inutile d'évoquer ici le paysage ressuscité par la mémoire involontaire. Le plus souvent, le héros, devant un indice qui lui rappelle son passé, se souvient du lieu visité antérieurement sous formes d'images paysagères. Souvent, une sensation visuelle, auditive ou odorante, lui fait restituer un paysage qui se compose d'éléments topographiques. Les métaphores et les comparaisons peuvent jouer un rôle intermédiaire entre le lieu du présent et celui du passé. Pourtant, ce n'est pas seulement la ressemblance de la vue, mais aussi la contiguïté (métonymie). De même, le contraste ou la différence peut servir des analogies qui relient le paysage présent au paysage ancien. À Venise, le paysage de Combray est rappelé parce qu'ils diffèrent complètement l'un de l'autre.

Quant au paysage imaginaire, il s'agit d'abord d'un désir de voir un paysage, soit celui du Nord, soit celui de l'Italie. Ils constitueront, dans le roman, des paysages riches en éléments naturels et artistiques. Ils finiront par être les paysages ratés ou perdus mais enrichissent sans aucun doute le thème des paysages proustiens à travers le mécanisme du « réalisme psychologique ». Il ne nous faut pas oublier qu'une personne, parfois féminine chez Proust, peut faire ressusciter le paysage aux yeux du héros. On sait que l'image de Gilberte Swann est incarnée par le paysage de l'Île-de-France, pour le jeune héros. Albertine fait flotter bien souvent le paysage de Balbec derrière elle. Des personnages comme Charles Swann, Le grandin, Mme de Villeparisis évoquent par leur parole le paysage.

Pour finir cette brève liste du paysage proustien, nous ajoutons les paysages au niveau de la métaphore. Même s'il ne s'agit pas du sujet du paysage, le narrateur recourt aux images paysagères. On pourrait l'appeler le paysage virtuel.

Le paysage est en effet omniprésent dans *À la recherche du temps perdu*. Il apparaît soit au premier degré du texte, c'est-à-dire devant les yeux du narrateur, soit dans la mémoire du

---

<sup>1</sup> Michel Collot, « L'Horizon du paysage », *Lire le paysage, lires les paysages*, actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), 1984, p. 124.

héros, et également jusqu'au second degré du texte, au niveau de la métaphore : l'image paysagère contribue à enrichir l'espace de « comparant ». Les paysages proustiens consistent en une intention de donner une unité à des « éléments fragmentaires » du sensible<sup>1</sup>.

Le paysage littéraire est un système constitué par l'observateur face au monde « sensible ». Le paysage se situe donc entre la perception du sujet de l'univers extérieur et la réflexion du sujet à l'intérieur de l'esprit. Proust était surtout sensible à la frontière entre le paysage extérieur et le paysage intérieur. Dans une ébauche pour *Du côté de chez Swann*, en spéculant sur la fonction de la lecture, Proust fait dire au héros :

Que de fois je les [*i. e.* certaines fleurs décrites dans le roman] cherchais du côté de Guermantes, m'arrêtant devant quelque digitale, laissant mes parents me dépasser, disparaître à un coude de la Vivette pour que rien ne trouble ma pensée, me redisant la phrase aimée, me demandant si c'était bien cela qu'avait dépeint le romancier, cherchant à identifier au paysage lu le paysage contemplé pour lui donner la dignité que déjà la littérature conférait pour moi à la réalité en me manifestant son essence et m'enseignant sa beauté [*Nous soulignons.*]<sup>2</sup>.

Cette tentative de superposition du paysage extérieur et du paysage intérieur est une étape pour le spectateur du paysage afin de devenir un écrivain qui représente la nature en tant que paysage en biais de l'écriture artistique.

À propos des réflexions sur la nature chez A. France, Barrès et Chateaubriand, Proust note, dans une ébauche inachevée, qu'« au fond de tout cela ce que je vais chercher c'est la sensation même de paysages particuliers qui est délicieuse » (*EA*, 568)<sup>3</sup>. Le paysage consiste alors en l'action même de sentir les objets. Proust schématise la pensée et la nature comme s'il s'agissait de la relation entre le sujet et l'objet : « la vue de la nature réveille la pensée » et « la vie de la pensée peut trouver mille charmes à la vue de la nature » (*EA*, 568). La vie de la pensée est équivalente à « la vie de l'esprit » et à « la vérité intellectuelle » tandis que la

---

<sup>1</sup> André Ferré, *op. cit.*, p. 51.

<sup>2</sup> I, 832 (Esquisse LV), Cahier 26 (N. a. fr. 16666) [1909], texte établi par Jo Yoshida, relu par Eugène Nicole.

<sup>3</sup> Texte posthume rédigé après la publication d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, intitulé par l'éditeur « [Senancour, c'est moi] » (*EA*, 568-569). Voir sur ce texte l'étude suivante : Béatrice Didier, « “ Senancour, c'est moi ” : sur un inédit de Proust », *La Revue de Paris*, mai 1968, p. 108-113. Giorgetto Giorgi, « Le Sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour », *Europe*, 48<sup>e</sup> année, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 205-215.

vue de la nature est équivalente à « la beauté de la nature » et à « l'admiration de la nature ». Selon Proust existe « une relation mystérieuse » entre ces deux termes opposés.

Lors de la matinée chez la princesse de Guermantes, le héros rencontre Gilberte et lui raconte ses souvenirs de Robert de Saint-Loup. Ils parlent de l'art militaire, le sujet préféré de Saint-Loup. Vu qu'on ne peut savoir quel était le but de l'Allemagne dans son offensive à Amiens, le héros conclut que la stratégie militaire ne sert à rien pour comprendre la guerre. Au contraire, il propose de peindre la guerre « comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et à partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu, comme Dostoïevski racontait une vie » (IV, 560). Décrire le paysage à partir des illusions, c'est une façon de parvenir ensuite au fond du paysage. Le narrateur du *Temps retrouvé* décrit de cette façon le paysage parisien pendant la guerre. Il prend diverses distances par rapport à l'objet. Aussi gagne-t-il plusieurs perspectives. Les erreurs sur les choses sont les objets de description. Pourtant, il s'agit de transporter ces illusions dans l'écriture. Ce procédé de déchiffrement des signes du monde visuel est un essai de traduction des objets ou celle de la reconnaissance même qu'il se trouve devant les objets. La description du paysage se base donc sur les choses, même si ce paysage est ensuite intériorisé en soi. Le paysage constitue alors les relations de l'observateur aux choses. Le paysage proustien est ainsi à la fois subjectif et objectif.

Au moment où nous sommes pris d'une émotion devant une chose, nous devons choisir son mode d'interprétation par les moyens verbaux. Atteindre la chose en soi, c'est le souhait de Proust lorsqu'il décrit le paysage. C'est à travers la description du paysage, pense-t-il, qu'on peut arriver à l'essence de la chose. Le narrateur tente de transformer en forme verbale les impressions reçues du spectacle de l'univers extérieur. La description du paysage chez Proust n'est donc pas nécessairement la présentation de l'état d'âme mais celle du mécanisme de la perception du paysage.

# **BIBLIOGRAPHIE**

## **Sommaire de la Bibliographie**

### **I. Écrits de Marcel Proust**

I-a. Nouvelles, poèmes en prose et articles de Marcel Proust

I-b. Œuvres de Marcel Proust

### **II. Correspondance de Marcel Proust**

### **III. Études sur les écrits de jeunesse de Marcel Proust**

III-a. Ouvrages sur *Les Plaisirs et les jours* et autres écrits de jeunesse

III-b. Articles et chapitres d'un ouvrages sur *Les Plaisirs et les jours* et autres écrits de jeunesse

III-c. Ouvrages sur *Jean Santeuil*

III-d. Articles et chapitres d'un ouvrages sur *Jean Santeuil*

### **IV-a. Études sur Marcel Proust et John Ruskin**

IV-a. Ouvrages

IV-b. Articles

### **V. Études sur le thème du paysage chez Marcel Proust**

V-a. Ouvrages

V-b. Articles

### **VI. Autres études sur Marcel Proust**

VI-a. Ouvrages

VI-b. Articles

### **VII. Études sur le thème du paysage**

VII-a. Ouvrages

VII-b. Articles

### **VIII. Autres études consultées**

VIII-a. Ouvrages

VIII-b. Articles

### **IX. Autres sources consultées**

IX-a. Ouvrages

IX-b. Articles

## I. Écrits de Marcel Proust

### I-a. Nouvelles, poèmes en prose et articles de Marcel Proust

- [1890] « Galerie Georges Petit : exposition internationale de peinture ». *Le Mensuel*, n° 3, décembre 1890.
- [1891] « Impressions des Salons ». *Le Mensuel*, n° 8, mai 1891.
- [1891] « Portraits de peintres. Albert Cuyp ». *Le Gaulois*, 21 juin 1895, p. 2. 12 vers.
- [1891] « Portraits de peintres. Paulus Potter ». *Le Gaulois*, 21 juin 1895, p. 2. 12 vers.
- [1891] « Choses normandes ». *Le Mensuel*, n° 12, octobre 1891, p. 5-6.
- [1891] « Souvenir ». *Le Mensuel*, n° 12, octobre 1891, p. 7-9.
- [1892] « Études. Les Maitresses de Fabrice ». *Le Banquet*, n° 2, avril 1892, p. 41.
- [1892] « Études. Cydalise ». *Le Banquet*, n° 2, avril 1892, p. 42-43.
- [1892] « Études. Esquisse d'après Madame \*\*\* ». *Le Banquet*, n° 3, mai 1892, p. 78.
- [1892] « Choses d'Orient : À propos du *Voyage en Turquie d'Asie*, par M. le comte de Cholet ». *Littérature et critique*, n° 3, 25 mai 1892, p. 101-105.
- [1892] « Études. La Mer ». *Le Banquet*, n° 6, novembre 1892, p. 170-171.
- [1892] « Varia : *Tel qu'en songe* par Henri de Régnier ». *Le Banquet*, n° 6, novembre 1892, p. 171-172.
- [1892] « Études II. Portrait de Madame \*\*\* », *Le Banquet*, n° 6, novembre 1892, p. 191.
- [1893] « Violante ou la mondanité : conte ». *Le Banquet*, n° 7, février 1893, p. 201-208.
- [1893] « Mélancolique villégiature de Madame de Breyves ». *La Revue blanche*, t. 5, n° 23, 15 septembre 1893, p. 155-170.
- [1893] « Études. Présence réelle », *La Revue blanche*, t. 5, n° 26, décembre 1893, p. 377-380.
- [1893] « Études. Avant la nuit », *La Revue blanche*, t. 5, n° 26, décembre 1893, p. 381-385.
- [1895] « Un dimanche au Conservatoire ». *Le Gaulois*, 14 janvier 1895, p. 1.
- [1895] « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie ». *La Revue hebdomadaire*, 4<sup>e</sup> année, n° 179, 29 octobre 1895, p. 584-606.
- [1896] « Rêveries couleur du temps : Tuileries ». *Le Gaulois*, 12 juin 1896, p. 2.
- [1896] « Contre l'obscurité ». *La Revue blanche*, t. 11, n° 75, 15 juillet 1896, p. 69-72.
- [1900] « Nécrologie. John Ruskin ». *La Chronique des arts et de la curiosité*, t. 5, n° 4, 27 janvier 1900, p. 35-36.

- [1900] « Notes et souvenir. Pèlerinages ruskiniens en France ». *Le Figaro*, 13 février 1900, p. 5.
- [1900] « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens ». *Mercur de France*, série moderne, t. 34, n° 124, avril 1900, p. 56-88.
- [1900] « John Ruskin (premier article) ». *Gazette des beaux-arts*, 42<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> période, t. 23, n° 514, 1<sup>er</sup> avril 1900, p. 310-318.
- [1900] « John Ruskin (deuxième et dernier article) ». *Gazette des beaux-arts*, 42<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> période, t. 24, n° 518, 1<sup>er</sup> août 1900, p. 135-146.
- [1903] « Le Salon de la princesse Edmond de Polignac. Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois ». *Le Figaro*, 6 septembre, 1903, p. 3.
- [1904] « Le Salon de la Comtesse d'Haussonville ». *Le Figaro*, 4 janvier 1904, p. 2.
- [1904] « La Mort des Cathédrales. Une conséquence du projet Briand sur la séparation ». *Le Figaro*, 16 août 1904, p. 3-4.
- [1905] « Sur la lecture ». *La Renaissance latine*, 15 juin 1905, p. 379-410.
- [1907] « Journées de lecture ». *Le Figaro*, 20 mars 1907, p. 1.
- [1907] « Les Éblouissements ». *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, 15 juin 1907, p. 1.
- [1907] « Impressions de route en automobile ». *Le Figaro*, 19 novembre 1907, p. 1.
- [1908] « Pastiche (suite et fin) VII. L'Affaire Lemoine par Ernest Renan ». *Le Figaro*, supplément littéraire, 21 mars 1908, p. 1.
- [1908] « Pastiche (suite) V. "L'Affaire Lemoine" par Gustave Flaubert ». *Le Figaro*, supplément littéraire, 14 mars 1908, p. 1.
- [1908] « Pastiche (suite) VIII. "L'Affaire Lemoine" par H. de Régnier ». *Le Figaro*, supplément littéraire, 6 mars 1909, p. 1.
- [1912] « L'Église du village ». *Le Figaro*, 3 septembre 1912, p. 1.
- [1920] « À propos du "style" de Flaubert ». *Nouvelle Revue française*, t. 14, n° 76, 1<sup>er</sup> janvier 1920, p. 72-90.
- [1920] « Pour un ami (remarque sur le style) ». *La Revue de Paris*, 27<sup>e</sup> année, t. 6, n° 2, 15 novembre 1920, p. 270-280.

### **I-b. Œuvres de Marcel Proust**

- [1896] *Les Plaisirs et les jours* / illustration de Madeleine Lemaire, préface d'Anatole France et quatre pièces pour piano de Reynaldo Hahn.- Paris : Calmann-Lévy, 12 juin 1896.- [6]-X-276 p., 30 p. de pl.
- [1904] *John Ruskin. La Bible d'Amiens* / traduction, notes et préface par Marcel Proust.- Paris : Mercure de France, (Auteurs étrangers), 1904, 352 p.
- [1906] *John Ruskin. Sésame et les lys : des trésors des rois, des jardins des reines* / traduction, notes et préface

- par Marcel Proust.- Paris : Mercure de France, (Auteurs étrangers),1906.- 226 p.
- [1919] *Pastiches et Mélanges*.- Paris : Éditions de la Nouvelle Revue française, juin 1919.- 278 p.
- [1927] *Chroniques*.- Paris : Éditions de la Nouvelle Revue française, 1927, 244 p.
- [1954] *Contre Sainte-Beuve /* suivi de *Nouveaux Mélanges*, édition établie et préfacée par Bernard de Fallois.- Paris : Gallimard, 1954.- 456 p.
- [1970] *Pastiches de Proust /* édition critique et commentée par Jean Milly.- Paris : Armand Colin, 1970.- 376 p.
- [1971] *Textes retrouvés /* recueillis et présentés par Philip Kolb.- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 3), 1971.- 432 p.
- [1971] *Jean Santeuil /* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, n° 228), 1971.- X-1126 p.
- [1971] *Contre Sainte-Beuve /* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, n° 229), 1971.- X-1030 p.
- [1976] *Le Carnet de 1908 /* édition établie et présentée par Philip Kolb.- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 8), 1976.- 216 p., 4 p. de pl.
- [1978] *L'Indifférent /* préface de Philip Kolb.- Paris : Gallimard, 1978.- 80 p.
- [1982] *Poèmes /* présentés et annotés par Claude Francis et Fernande Gontier.- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 10), 1982.- 216 p.
- [1982] *Matinée chez la Princesse de Guermantes : cahiers du "Temps retrouvés" /* édition critique établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun.- Paris : Gallimard, 1982.- 496 p.
- [1987] *Sésame et les lys /* traduction et notes de Marcel Proust, précédé de « Sur la lecture » de Marcel Proust, édition établie par Antoine Compagnon.- Bruxelles : Éditions Complexe, (Le Regard littéraire, n° 10), 1987, 320 p.
- [1987-1989] *À la recherche du temps perdu /* édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, avec la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers, Jo Yoshida, Dharntipaya Kaotipaya, Thierry Laget, Antoine Compagnon, Pierre-Edmond Robert, Yves Baudelle, Anne Chevalier et Jacques Robichez.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, nos 100, 101, 102, 356), 1987-1989.- 4 vol., CLXXVIII-1550+2000+1952+1730 p.
- [1991] *Écrits de jeunesse 1887-1895 /* textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Anne Borrel, avec la collaboration d'Alberto Beretta Anguissola, Florence Callu, Jean-Pierre Halévy, Pierre-Edmond Robert, Marcel Troulay et Michel Bonduelle.- Illiers-Combray : Institut Marcel Proust international, 1991.- 314 p.
- [1993] *Les Plaisirs et les jours /* suivi de *L'Indifférent* et autres textes, édition établie et annotée par Thierry Laget.- Paris : Gallimard, (Folio classique, n° 2538), 1993.- 368 p.
- [1999] *Écrits sur l'art /* édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon.- Paris : Flammarion, (GF, n° 1053), 1999.- 448 p.

[2001] *Jean Santeuil* / préface de Jean-Yves Tadié, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre avec des compléments de Jean-Yves Tadié.- Paris : Gallimard, (Quarto), 2001.- 924 p.

[2002] *Carnets* / édition établie et présentée par Florence Callu et Antoine Compagnon.- Paris : Gallimard, 2002.- 448 p.

[2007] *John Ruskin. La Bible d'Amiens* / préface, traduction et notes par Marcel Proust, édition établie, présentée et annotée par Yves-Michel Ergal.- Paris : Bartillat, 2007.- XXX-384 p.

## **II. Correspondance de Marcel Proust**

[1942] *Lettres à une amie, recueil de quarante-et-une lettres inédites adressées à Marie Nordlinger 1899-1908.*- Manchester : Éditions du Calame, 1942.- XII-124 p.

[1956] *Lettres à Reynaldo Hahn* / présenté, datée et annotée par Philip Kolb, préface d'Emmanuel Berl.- Paris : Gallimard, 1956.- 264 p.

[1970-1993] *Correspondance de Marcel Proust* / édition établie et annotée par Philip Kolb.- Paris : Plon, 1970-1993.- 21 vol., 494+XXII-530+XXVI-512+XXIV-470+XXXII-420+XXXII-390+XXIV-374+XXX-368+XXVIII-274+XXXVIII-448+XXXII-376+XXXIV-446+XXVIII-450+XX-406+XXII-388+XXVI-474+XVI-618+XX-602+XX-868+XXXII-716+XVI-904 p.

[2004] *Marcel Proust. Lettres (1879-1922)* / sélection et annotation revue par Françoise Leriche avec le concours de Caroline Szylowicz à partir de l'édition de la *Correspondance de Marcel Proust* établie par Philip Kolb / Lettres inédites, sélection et annotation par Françoise Leriche / préface et postface de Catherine Kolb, Notices bibliographiques par Virginie Greene.- Paris : Plon, 2004.- 1354 p.

## **III. Études sur les écrits de jeunesse de Marcel Proust**

### **III-a. Ouvrages sur Les Plaisirs et les jours et autres écrits de jeunesse**

BONNET Henri.- *Alphonse Darlu (1849-1921) : le maître de philosophie de Marcel Proust* / suivi d'Une étude critique du "Contre Sainte-Beuve" .- Paris : A.-G. Nizet, 1961.- 142 p.

DAUM Pierre.- "Les Plaisirs et les jours" de Marcel Proust : étude d'un recueil.- Paris : A.-G. Nizet, 1993.- 192 p.

DREYFUS Robert.- *Souvenirs sur Marcel Proust* / accompagnés des lettres inédites de Marcel Proust.- Paris : Bernard Grasset, (Cahiers verts, n° 68), 1926.- 348 p.

FERRÉ André.- *Les Années de collège de Marcel Proust.*- Paris : Gallimard, (Vocations, n° 8), 1959.- 272 p.

HASSINE Juliette.- *Essai sur Proust et Baudelaire.*- Paris : A.-G. Nizet, 1979.- 288 p.

KELLER Luzius.- *Marcel Proust sur les Alpes* [1998] / traduit de l'allemand par Jean Kaempfer.- Carouge-Genève : Éditions Zoé, 2003.- 144 p.

ROSENGARTEN Frank.- *The Writing of the Young Marcel Proust (1885-1900) : An Ideological Critic.*- New York/Berne/Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2001.- X-268 p.



**III-b. Articles et chapitres d'un ouvrage sur *Les Plaisirs et les jours* et autres écrits de jeunesse.**

ANDRÉ-BRUNET Adolphe.- « À propos d'un cahier de philosophie de Xavier Léon ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 31, 1981, p. 415-419.

BAILEY Ninette.- « Couleur picturale et couleur poétique dans *Les Plaisirs et les jours* ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 16, 1966, p. 411-422.

BERGE André.- « Autour d'une trouvaille ». *Les Cahiers du mois*, n° 7, 1<sup>er</sup> décembre 1924, p. 5-18.

BILLY André.- « En lisant Muhlfield. – Muhlfield et Proust ». *Le Figaro littéraire*, 15<sup>e</sup> année, n° 724, 5 mars 1960, p. 4.

BONNET Henri.- « Proust en 1896 ». *Europe*, 48<sup>e</sup> année, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 120-129.

BRÉE Germaine.- « Une étude du style de Proust dans *Les Plaisirs et les jours* ». *The French Review*, vol. 15, n° 5, mars 1942, p. 401-409.

BRIX Michel.- « Aux sources de l'affrontement Proust-Mallarmé : littérature française et platonisme ». *Revue d'études françaises* [Budapest], n° 5, 2000, p. 125-139.

CZONICZER Gabriel.- « Marcel Proust ou Fernand Gregh ? : à propos de "Mystères" ». *The Romanic Review*, vol. 35, n° 3, avril 1944, p. 232-234.

DAYAN Peter.- « L'Obscurité entre Mallarmé et Proust ». *Visions/Revisions : Essays on Nineteenth-Century French Culture* / textes réunis par Nigel Harkness, Paul Rowe, Tim Unwin et Jennifer Yee.- Oxford/Berne/Berlin/Bruxelles/Francfort-sur-le-Main/New York/Vienne : Peter Lang, (French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, n° 14), 2003.- 336 p., p. 261-274.

DEGUY Jacques.- « Étude de la revue *Le Banquet* (1892-1893) ». *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 4, automne 1976, p. 29-43.

FERRÉ André.- « Georges Colomb, dit Christophe et Marcel Proust ». *L'Éducation nationale. Revue hebdomadaire d'information pédagogique*, 13<sup>e</sup> année, n° 3, 17 janvier 1957, p. 19.

FERRÉ André.- « Une narration de Proust lycéen ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers, n° 9, 1959, p. 11-16.

FRAISSE Luc.- « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust ». *Versailles dans la littérature : mémoire et imaginaire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.*- Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2005.- 432 p., p. 231-251.

FRANCE Anatole, « Une préface inédite de M. Anatole France. *Les Plaisirs et les jours* ». *Le Gaulois*, 30<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n° 5329, mardi 9 juin 1896, p. 1.

FRØLICH Juliette.- « Proust couleurs du temps : *Les Plaisirs et les jours* ou comment romancer une fin de siècle ». *Studi di letteratura francese*, n° 23, (Biblioteca dell "Archivum romanicum", serie 1, storia, letteratura, paleografia, n° 285), 1998, p. 71-87.

GAILLOT-KONESKI Sylvie.- « Les Épigraphe de la "Confession d'une jeune fille" ou le miroir

de l'autre ». *The French Review*, vol. 65, n° 3, février 1992, p. 415-424.

GICQUEL Bernard.- « La Composition des *Plaisirs et les jours* ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 10, 1960, p. 249-261.

GIDE André.- « En relisant *Les Plaisirs et les jours* ». *Nouvelle Revue française*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, n° 112, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 123-126.

GOSSELIN Monique.- « “ La Mort de Baldassare Silvande ” de Marcel Proust, réécriture ironique de *La Mort d'Ivan Ilitch* de Léon Tolstoï ». - *La Nouvelle II : nouvelles et nouvelles au XIX<sup>e</sup> siècle (Proust, Morand, Aymé, Arland, Queneau, Nimier, Beckett, Gracq, Tournier)* / études réunies par Bernard Alluin et Yves Baudelle.- Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses universitaires de Lille, (UL3, Travaux et recherches), 1992.- 144 p., p. 11-22.

GOUJON Francine.- « Le Cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les jours* ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1999, p. 103-126.

HAHN Reynaldo.- « Promenade ». *Nouvelle Revue française*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, n° 112, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 39-40.

HENRY Anne.- « *Les Plaisirs et les jours* : chronologie et métempsychose ». *Études proustiennes I*.- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 6), 1973.- 362 p., p. 69-93.

HENRY Anne.- « Un début en littérature : autour des *Plaisirs et les jours* ». *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*.- Paris : Klincksieck, 1981.- 290 p., p. 11-44.

HENRY Anne.- « La Révélation d'une philosophie de l'art ». *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*.- Paris : Klincksieck, 1981.- 290 p., p. 45-97.

HOEK Leo H.- « Les “ Minutes profondes ” de Marcel Proust ». *Proust contemporain* / études réunies par Sophie Bertho, (CRIN “ Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature française ” n° 28).- Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 1994.- 152 p., p. 103-116.

INOUE Kyuichiro.- « Proust et Chardin ». *Études de langue et littérature françaises*, n° 1, mars 1962, p. 1-15.

JACKSON Elisabeth R.- « Poèmes de jeunesse ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 12, 1962, p. 478-484.

JOHNSON Jr. J. Theodore.- « Proust's Early “ Portraits de peintres ” ». *Comparative Literature Studies*, vol. 4, n° 4, 1967, p. 397-408.

KELLER Luzius.- « L'Autocitation chez Proust ». *Modern Language Notes*, vol. 95, n° 4, mai 1980, p. 1033-1048.

KELLER Luzius.- « Marcel Proust en Suisse ». *La Réception de Proust à l'étranger : Bibliothèque nationale de France, 28-29 janvier 2000* / préface de Pierre-Pierre Remy, édité par Mireille Naturel.- Illiers-Combray : Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray/Institut Marcel Proust international, 2001.- 162 p., p. 147-158.

KINGCAID Renée A.- « Plotting the Fetish : Proust's *Pleasures and Regrets* ». *Neurosis and Narrative : The Decadent Short Fiction of Proust, Lorrain, et Rachilde*.- Carbondale/Edwardsville : Southern Illinois University Press, 1992.- XII-212 p., p. 35-74.

- LERNER Michael G.- « Édouard Rod and Marcel Proust ». *French Studies*, vol. 25, n° 2, avril 1971, p. 162-168.
- MEGAY Joyce N.- « Élie Ravier : An Unknown Source of Proust's Psychology ». *Modern Language Quarterly*, vol. 39, n° 1, mars 1978, p. 38-49.
- MEGAY Joyce N.- « Élie Ravier, source importante de la psychologie proustienne ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 30, 1980, p. 232-236.
- MEGAY Joyce N.- « Élie Ravier, source importante de la psychologie proustienne (fin) ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 31, 1981, p. 407-414.
- MESSIÈRES René de.- « Un document probable sur le premier état de la pensée de Proust : “ Mystères ” par Fernand Gregh ». *The Romanic Review*, vol. 33, n° 2, avril 1942, p. 113-131.
- MESSIÈRES René de.- « Réplique ». *The Romanic Review*, vol. 35, n° 3, avril 1944, p. 234-237.
- MIGUET-OLLAGNIER Marie.- « Christophe Colomb, héros mythique d'un apprenti écrivain ». *Études françaises*, t. 28, n° 2-3, automne 1992-hiver 1993, p. 179-186.
- MIGUET-OLLAGNIER Marie.- « Sur quelques vers de Théocrite ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 92-102.
- MOREROD Jean-Daniel.- « La “ Présence réelle ” d'A. G. ». *Bulletin Marcel Proust*. n° 56, 2006, p. 53-61.
- PAGANINI Maria.- « Intertextuality and the Strategy of Desire : Proust's “ Mélancolique Villégia-ture de Mme de Breyves ” » [traduit de l'italien par Janet Beizer]. *Yale French Studies*, n° 57, 1979, p. 136-163.
- PAWLOWSKI G. de.- « Les Livres. Marcel Proust. *Les Plaisirs et les jours* ». *Annales politiques et littéraires. Revue mensuelle, illustrée, hebdomadaire*, n° 2150, 7 septembre 1924, p. 252-254.
- PEYTARD Jean.- « Un prénom en quête de personnage : “ Honoré ” dans *Les Plaisirs et les jours* ». *Cahiers de lexicologie*, fasc. 51, 1987, p. 215-228.
- PEYTARD Jean.- « Sur les variantes des noms de personnages dans “ La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvania ” (Marcel Proust : *Les Plaisirs et les jours*) ». *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, vol. 41, n° 2, 1985, p. 801-812.
- PIERRON Sylvie, « Proust dans la mêlée I ». “ *Ce beau français un peu individuel* ” : Proust et la langue.- Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, (L'Imaginaire du texte), 2005.- 268 p., p. 17-39.
- PRICE Larkin B.- « Deux textes inédits de Marcel Proust ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 17, 1967, p. 523-530.
- ROGERS B. G.- « Fiction et poésie dans *Les Plaisirs et les jours* ». *Le Miroir et le chemin : l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey / textes réunis et présentés par Vincent Laisney*.- Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006.- 344 p., p. 227-234.
- SAUVIGNET Roland.- « Proust, lecteur de Kant ou le problème de la connaissance dans *À la recherche du temps perdu* ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, 1997, p. 127-136.

SCHMID Marion.- « Proust et le style décadent ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 37, 2007, p. 101-116.

SMITH Logan Pearsall.- « Le “ Petit Proust ” [1923] » [traduit de l'anglais par M. C. K. Scott Moncrieff]. *Hommage à Marcel Proust*.- Paris : Gallimard, (Les Cahiers de Marcel Proust, n° 1), 1927.- 322 p., p. 263-267.

TADIÉ Jean-Yves.- « Proust et France ». *Littérature et nation*, 2<sup>e</sup> série, n° 11, mars 1993, p. 75-91.

VIOLLET Catherine.- « “ La Confession d'une jeune fille ” : aveu ou fiction ? ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 22, 1991, p. 7-24.

WISE Pyra.- « Une source négligée de la boutade de Gautier sur Racine ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 32, 2001, p. 9-21.

YOSHIDA Jo.- « Les Nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts ». *Études de langue et littérature françaises* [Société des études de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto], n° 32, 2001, p. 135-148.

### **III-c. Ouvrages sur Jean Santeuil**

MARC-LIPIANSKY Mireille.- *La Naissance du monde proustien dans “ Jean Santeuil ”*.- Paris : A.-G. Nizet, 1974.- 256 p.

STAMBOULI Carmen.- *Les Structures temporelles de “ Jean Santeuil ” de Marcel Proust : inventaire des manuscrits* / thèse de doctorat, littérature et civilisation françaises, sous la direction de Pierre-Louis Rey.- Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 1998.- 2 vol., 476 f.

TON-THAT Thanh-Vân.- *À la recherche d'un genre : tradition et renouvellement dans “ Jean Santeuil ”* / thèse de doctorat, littérature française, sous la direction de Jean-Yves Tadié.- Université Paris 4 – Sorbonne, 1995.- 399 f.

### **III-d. Articles et chapitres d'un ouvrage sur Jean Santeuil**

BALES Richard.- « Proust et Gustave Moreau : la *Descente de croix* de Decazeville ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 74<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1974, p. 1032-1037.

BALES Richard.- « La “ Matière de Bretagne ” chez Marcel Proust ». *Travaux et recherches de l'Université de Marne-la-Vallée*, numéro spécial “ Autour de Proust : mélanges offerts à Annick Bouil-laguet ”, novembre 2004, p. 49-60.

BERTINI Mariolina.- « “ Une puissance un peu matérielle ” : lectures de Balzac dans *Jean Santeuil* », *Les Pas d'Orphée : scritti in onore di Mario Richter* / a cura di Maria Emmanuel Raffi.- Padoue : Unipress, 2005.- [6]-VIII-XIV-766 p., p. 337-354.

BLANC Olivier.- « Un ami de cœur de Marcel Proust : Clément de Maugny (1873-1944) », *Bulletin Marcel Proust*, n° 45, 1995, p. 48-61.

BLAY Philippe.- « Douze lettres de Reynaldo Hahn ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 37-57.

BONNET Henri.- « À quel moment fut composé *Jean Santeuil* ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 3, 1953, p. 72-89.

- BOROWITZ Helen Osterman.- « Visions of Moreau in Huysmans and Proust ». *The Impact of Art on French Literature from de Scudéry to Proust*.- Newark : University of Delaware Press ; Londres/Toronto, Associated University Press, 1985.- 242 p., p. 147-165.
- BRIX Michel.- « Contre Mallarmé et Ruskin ». *Le Romantisme français : esthétique platonicienne et modernité littéraire*.- Louvain-Namur : Éditions Peeters, (Études classiques, n° 13), 1999.- 304 p., p. 239-257.
- CATTAUI Georges.- « Marcel Proust et le Léman ». *Journal de Genève*, 8-9 mars 1953, p. 3.
- CHEVILLY Marie de.- « Marcel Proust en Savoie », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 23, 1973, p. 1587-1595.
- CHEVILLY Marie de.- « Marcel Proust en Savoie (suite et fin) », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 24, 1974, p. 1817-1826.
- FASCIATI Leonardo.- « Les Premières Manifestations du subjectivisme proustien ou la dissolution de l'univers réel ». *Romanische Forschungen*, vol. 83, n° 1, 1971, p. 21-51.
- FERRÉ André.- « Note sur Marcel Proust et la Bretagne ». *Nouvelle Revue de Bretagne*, 5<sup>e</sup> année, n° 6, novembre-décembre 1951, p. 420-423.
- FRAISSE Luc.- « Les Lectures inspiratrices de Proust sur Gustave Moreau ». *Une amitié européenne : nouveaux horizons de la littérature comparée : mélanges offerts à Olivier-H. Bonnerot / textes réunis par Pascale Duthurens*.- Paris : Honoré Champion, (Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, n° 6), 2002.- 222 p., p. 89-132.
- GAUTHIER Patrick.- « Proust et Gustave Moreau ». *Europe*, 48<sup>e</sup> année, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 237-241.
- GERMAIN André, « Marcel Proust sur les rives du Léman ». *Nouveaux pèlerinages savoyards / illustrations en couleur d'Yves Laty*.- Annecy : Gardet et Garin, 1946.- 202 p., p. 119-132.
- HENRY Anne, « *Jean Santeuil* », *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, 290 p., p. 98-165.
- HOKARI Mizuho.- « Proust et Gustave Moreau : à propos de l'échec de *Jean Santeuil* ». *Études de langue et littérature françaises*, n° 14, mars 1969, p. 34-48.
- IZAC René, « Marcel Proust et l'église de Decazeville ». *Revue du Rouergue*, 29<sup>e</sup> année, n° 113, mars 1975, p. 31-32.
- JACKSON Elisabeth R.- « *Jean Santeuil* ». *L'Évolution de la mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust*.- Paris : A.-G. Nizet, 1966.- 280 p., p. 37-77.
- JOHNSON Jr. J. Theodore.- « Marcel Proust et Gustave Moreau ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 28, 1978, p. 614-639.
- KAWAMOTO Shinya.- « Deux villes bretonnes de la " poésie des noms " : Pont-Aven et Quimperlé (I) : autour de la dualité de la Bretagne chez Proust ». *Aoyama France bungaku ronshū*, n° 15, 2006, p. 97-111.
- KOLB Philip.-« In Time the Seed Will Grow : The Genesis of *Jean Santeuil* ». *ADAM International*

*Revue*, 25<sup>e</sup> année, n° 260, 1957, p. 112-119.

KOLB Philip.- « Historique du premier roman de Proust ». *Saggi e ricerche di letteratura francese*, n° 4, 1963, p. 215-277.

LARCHER P.-L.- « Le Pré Catelan d'Illiers, parc de Swann », *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 10, 1960, p. 242-248.

MAURIAC Claude, « *Jean Santeuil* de Marcel Proust », *La Table ronde*, Paris, Plon, n° 56, août 1952, p. 107-127.

MAURIAC Claude.- « Naissance de Proust ». *Hommes et idées d'aujourd'hui : Alain, Barrès, Camus, Breton, Claudel, Du Bos, Gide, Green, Malraux, Proust, Valéry, Saint-Exupéry, etc.*- Paris : Albin Michel, 1953.- 360 p., p. 219-243.

MILLY Jean.- « Quelques précisions sur Beg-Meil ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 52, 2002, p. 16-19.

PAQUE Jeannine.- « De *Jean Santeuil* à la *Recherche du temps perdu* : le coquelicot ». *Cahiers d'analyse textuel*, n° 6, 1964, p. 59-69.

QUARANTA Jean-Marc, « De *Jean Santeuil* au *Temps retrouvé* : transcription des manuscrits et critique littéraire », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 33, 2003, p. 17-26.

QUARANTA Jean-Marc, « Du savoir et de son bon usage : la vocation de l'artiste de *Jean Santeuil* à " Sur la lecture " », *Proust et les moyens de la connaissance*, textes réunis par Annick Bouillaguet, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008, 256 p., p. 17-28.

ROUDAUT Jean.- « " Par qui nos yeux sont déclos ", ou la vie profonde des " natures mortes " ». *L'Arc*, n° 47, 1971, p. 27-31.

ROUDAUT Jean.- « Mallarmé et Proust ». *Nouvelle Revue française*, n° 489, octobre 1993, p. 47-59.

SATO Emiko.- « " Chardin et Rembrandt " de Marcel Proust ». *Cahiers d'études françaises*, n° 3, 1998, p. 45-64.

TADIÉ Jean-Yves.- « Préface ». PROUST Marcel.- *Jean Santeuil* / édition établie et présentée par Pierre Clarac et Yves Sandre avec des compléments de Jean-Yves Tadié.- Paris : Gallimard, (Quarto), 2001.- 916 p., p. 7-33.

TON-THAT Thanh-Vân.- « L'Inachèvement dans *Jean Santeuil* », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 25, 1994, p. 17-26.

TON-THAT Thanh-Vân.- « Problèmes d'onomastique proustienne : rêverie et poésie autour du nom dans *Jean Santeuil* ». *Cahiers de lexicologie*, fasc. 67, 1995-n° 2, p. 193-205.

TON-THAT Thanh-Vân.- « Nature et monde de l'enfance dans *Jean Santeuil* ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 46, 1996, p. 127-132.

TON-THAT Thanh-Vân, « La Prose poétique dans *Jean Santeuil* : genèse et jeunesse d'une écriture », *Champs du signe : sémantique, rhétorique, poétiques, stylistique*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, n° 8, 1998, p. 171-184.

TON-THAT Thanh-Vân, « *Jean Santeuil* : du manuscrit trouvé au roman retrouvé de Proust », *Le*

*Topos du manuscrit trouvé*, actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mars 1997, études réunies et présentées par Jan Herman et Fernand Hallyn avec la collaboration de Kris Peeters, Louvain/Paris, Éditions Peeters, (Bibliothèque de l'information grammaticale, n° 40), 1999, LIV-532 p., p. 401-411.

TON-THAT Thanh-Vân, « Autour d'un *topos* littéraire : villes de l'Ouest aurevilliennes et villes de garnison proustiennes », *La Nouvelle dans l'Ouest, l'Ouest dans la nouvelle*, actes du colloque d'Angers des 26 et 27 septembre 1987, textes réunis par Georges Cesbron et Joël Glaziou, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2000, 334 p., p. 113-121.

TON-THAT Thanh-Vân, « Proust lecteur de Victor Hugo dans *Jean Santeuil* », *Victor Hugo ou les frontières effacées*, textes réunis par Dominique Peyrache-Leborgne et Yann Jumelais, Nantes, Éditions de Pleins Feux, 2002, 400 p., p. 93-104.

TOPPING Margaret.- « Proust's Unspoken Muse : A Re-evaluation of Gustave Moreau's Painting in Proust's Art ». *French Studies*, vol. 53, n° 1, janvier 1999, p. 23-37.

TUPINIER Georgette.- « La Digitale de *Jean Santeuil* ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 71<sup>e</sup> année, n° 5-6, septembre-octobre 1971, p. 950-964.

ULLMANN Stephen.- « Images of Time and Memory in *Jean Santeuil* ». *Currents of Thought in French Literature : Essays in Memory of G. T. Clapton*.- Oxford : Basil Blackwell, 1965, XII-372 p., p. 209-226.

ULLMANN Stephen, « Les Idées linguistiques de Proust dans *Jean Santeuil* », *Revue de Linguistique Romane*, Strasbourg, G. Straka, Palais de l'Université, Société de linguistique romane, t. 31, n° 121-122, janvier-juin 1967, p. 134-146.

VINCZE Flóra.- « Préfiguration du motif proustien de la madeleine dans *Jean Santeuil* ». *Acta litteraria academiae scientiarum hungaricae*, vol. 27, n° 1-2, 1985, p. 17-52.

#### **IV. Études sur Marcel Proust et John Ruskin.**

##### **IV-a. Ouvrages sur Marcel Proust et John Ruskin.**

AUTRET Jean.- *L'Influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Marcel Proust*.- Genève : Droz ; Lille : Giard, 1955.- 180 p.

AUTRET Jean, *Ruskin and the French before Marcel Proust*, Genève, Droz, 1965, 130 p.

BIZUB Edward.- *La Venise intérieure : Proust et la poétique de la traduction*.- Boudry-Neuchâtel : Éditions de la Baconnière, (Langages), 1991.- 204 p.

GAMBLE Cynthia J.- *Proust as Interpreter of Ruskin : The Seven Lamps of Translation*, Birmingham (Alabama) : Summa Publications, 2002.- XII-284 p.

MULLER Marcel.- *Préfiguration et structure romanesque dans "À la recherche du temps perdu" / avec un inédit de Marcel Proust*.- Lexington (Kentucky) : French Forum, (French Forum Monographs, n° 14), 1979.- 102 p.

WADA Eri.- *Proust et la traduction : l'évolution stylistique et esthétique de Marcel Proust à travers la traduction des ouvrages de John Ruskin / thèse de doctorat, littérature française, sous la direction de Jean-Yves Tadié*.- Université Paris 4 – Sorbonne, 1996.- 437 f.

YOSHIDA Jo.- *Proust contre Ruskin : la genèse des deux voyages dans la "Recherche" d'après des brouillons inédits* / thèse 3<sup>e</sup> cycle, littérature française, sous la direction de Michel Raimond.- Université Paris 4 – Sorbonne, 1978.- 2 vol., XVI-300+V-303 f.

ZIMA Peter Vaclav.- *Le Désir du mythe : une lecture sociologique de Marcel Proust*.- Paris : A.-G. Nizet, 1973.- 320 p.

#### **IV-b. Articles et chapitres d'un ouvrage sur Marcel Proust et John Ruskin.**

BRIX Michel.- « Proust et Ruskin : de *La Bible d'Amiens* à la *Recherche* ». *Marcel Proust aujourd'hui*, n° 3, 2005, p. 81-100.

EELLS Emily, « *Nos pères nous ont dit* : Proust et *La Bible d'Amiens* de Ruskin », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 54, 2004, p. 51-63.

GAMBLE Cynthia J.- « Proust-Ruskin Perspectives on *La Vierge Dorée* at Amiens Cathedral ». *Word and Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, vol. 9, n° 3, juillet-septembre 1993, p. 270-286.

GAMBLE Cynthia J.- « À l'Ombre de *La Vierge Dorée* de la Cathédrale d'Amiens : Ruskin et l'imaginaire proustien ». *Gazette des beaux-arts*, 137<sup>e</sup> année, 6<sup>e</sup> période, t. 125, mai-juin 1995, p. 313-322.

GAMBLE Cynthia J., « Proust traducteur de *La Bible d'Amiens* », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 28, 1997, p. 31-42.

GAMBLE Cynthia, « L'Exemplaire de *La Bible d'Amiens* à la Bibliothèque Municipale d'Amiens », *Bulletin de la société des antiquaires de Picardie*, Amiens, Duval et Herment, 160<sup>e</sup> année, n° 654, décembre 1999, p. 286-288.

GAMBLE Cynthia J., « Quel a été le véritable rôle de Marie Nordlinger dans l'œuvre traductrice de Marcel Proust ? », *Bulletin Marcel Proust*, Illiers-Combray, n° 50, 2000, p. 141-165.

GAMBLE Cynthia.- « Marcel Proust et John Ruskin : deux approches d'Amiens et de sa cathédrale ». *Bulletin de la société des antiquaires de Picardie*, 168<sup>e</sup> année, n° 668, 2004, p. 576-588.

GAMBLE Cynthia J.- « Adrian Proust et John Ruskin : la mort inspiratrice du travail proustien ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 54, 2004, p. 37-50.

GENETTE Gérard.- « Combray-Venise-Combray ». *Figures IV*.- Paris : Éditions du Seuil, (Poétique), 1999.- 368 p., p. 263-281.

HENRY Anne, « Contre Ruskin ». *Marcel Proust : théorie pour une esthétique*.- Paris : Klincksieck, 1981.- 290 p., p. 166-257.

HULIN J.-P.- « Notes et documents. Joseph Milsand, maître de penser de Marcel Proust ». *Revue de littérature comparée*, 30<sup>e</sup> année, n° 3, juillet-septembre 1956, p. 419-424.

KATO Yasué, « La Genèse de la préface de *La Bible d'Amiens* », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 33, 2003, p. 29-40.

KATO Yasué, « Le Texte génétique/transgénérique : la préface de *La Bible d'Amiens* comme la matrice de la *Recherche* », *Proceedings of the Third International Conference : Le Texte et ses genèses*, Nagoya,



Graduate School of Letters Nagoya University, 2004, 196 p., p. 69-76.

KATO Yasué, « La Genèse de la préface de *La Bible d'Amiens* (suite) : Proust face aux critiques français de Ruskin : Milsand, La Sizeranne et Bardoux », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 36, 2006, p. 21-36.

KOLB Philip, « Proust et Ruskin : nouvelles perspectives », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, Paris, Les Belles Lettres, n° 12, juin 1960, p. 259-273.

LAURIS Georges de.- « Quelques années avant “ Swann ” ». *Nouvelle Revue française*, nouvelle série, 10<sup>e</sup> année, n° 112, 1<sup>er</sup> janvier 1923, p. 44-47.

LEONARD Diane R.- « De la Petite Figure à la Petite Madeleine, intériorisation d'un paysage ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 41, 1991, p. 199-208.

LEONARD Diane R.- « Proust et Ruskin : réincarnations intertextuelles ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, p. 67-82.

LEONARD Diane R.- « La Langue du silence : inscriptions ruskiniennes dans la *Recherche* ». *Marcel Proust 2*, “ Nouvelles Directions de la recherche proustienne 1 ” / textes réunis et présentés par Bernard Brun.- Paris/Caen : Lettres Modernes/Minard, 2000.- 358 p., p. 141-158.

LEONARD Diane R.- « Ruskin and the Cathedral of Lost Souls ». *The Cambridge Companion to Proust* / textes réunis par Richard Bales, Cambridge/New York/Oakleigh/Madrid/Cape Town, Cambridge University Press, 2001.- XXII-250 p., p. 42-57.

MAYA Kazuko.- « Proust et Ruskin : autour du pastiche Goncourt dans *Le Temps retrouvé* ». *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, vol. 39, n° 1, décembre 1998, p. 44-55.

MILLY Jean.- « Proust traducteur de Ruskin », *Acclimater l'autre : la traduction littéraire et son contexte culturel*, publié par Judith Karafiath et György Tverdota, Budapest, Éditions Balassi, 1997, 176 p., p. 81-90.

NORDLINGER-RIEFSTAHL Marie.- « Au lecteur », MARCEL Proust, *Lettres à une amie, recueil de quarante-et-une lettres inédites adressées à Marie Nordlinger 1899-1908*.- Manchester : Éditions du Calame, 1942.- XII-124 p., p. v-xi.

NORDLINGER-RIEFSTAHL Marie.- « Proust and Ruskin ». *Marcel Proust and His Time, 1871-1922*.- Londres : Wildenstein Gallery, 1955.- 72 p., 20 p. de pl., p. 57-63.

NORDLINGER-RIEFSTAHL Marie.- « Proust and Ruskin ». *Marcel Proust 1872-1922 : An Exhibition of Manuscripts, Books, Pictures and Photographs*.- Manchester : Whitworth Art Gallery, 1956.- 34 p., p. 5-10.

SOREL Albert.- « Variétés. Pèlerinages de beauté. *La Bible d'Amiens*, de John Ruskin, traduite et annotée avec une préface, par Marcel Proust ». - *Le Temps*, n° 15730, le 11 juillet 1904, p. 3.

## **V. Études sur le thème du paysage chez Marcel Proust**

### **V-a. Ouvrages**

BOLLE Louis.- *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*.- Paris : Bernard Grasset, 1967.- 256 p.

BORREL Anne.- *Voyager avec Marcel Proust : mille et un voyages*.- Paris : La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton, 1994.- 384 p.

BOUCQUEY Éliane.- *Un chasseur dans l'image : Proust et le temps caché* / préface de Julia Kristeva, postface de Martin Melkonian.- Paris : Armand Colin, (L'Ancien et le nouveau), 1992.- 276 p.

FARDWELL Frances Virginia.- *Landscape in the Works of Marcel Proust* / A Dissertation Submitted to the Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences.- Washington, D. C. : The Catholic University of America Press, (Studies in Romance Languages and Literatures, n° 35), 1948.- XII-212 p.

FERRÉ André.- *Géographie de Marcel Proust* / avec index des noms de lieux et des termes géographiques.- Paris : Édition du Sagittaire, 1939.- 166 p.

PÉCHENARD Christian.- *Proust à Cabourg*.- Paris : Quai Voltaire, 1992.- 208 p.

POULET Georges.- *Études sur le temps humain* [1949] .- Paris : Plon, 1950.- XLVIII-412 p.

POULET Georges.- *L'Espace proustien*.- Paris : Gallimard, (Blanche), 1963.- 186 p.

RICHARD Jean-Pierre.- *Proust et le monde sensible*.- Paris : Éditions du Seuil, (Poétique), 1974.- 240 p.

ROSASCO Joan Térésa.- *Voies de l'imagination proustienne*.- Paris : A.-G. Nizet, 1980.- 164 p.

ZUBER Isabelle.- *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*.- Berne/Berlin/Francfort-sur-le-Main/New York/Paris/Vienne : Peter Lang, (Publications universitaires européennes, série 13, langue et littérature françaises, n° 228), 1998.- VIII-280 p.

## **V-b. Articles**

BARNES Annie.- « Le Jardin de Marcel Proust : pour le cinquantenaire des *Jeunes Filles en fleurs* ». *The Modern Language Review*, vol. 44, 1969, p. 546-554.

BORREL Anne.- « Marcel Proust à Dinan ». *Le Pays de Dinan*, t. 13, 1993, p. 46-53.

BOUILLAGUET Annick.- « Combray entre mythe et réalité ». *Marcel Proust 3*, “Nouvelles Directions de la recherche proustienne 2” / textes réunis et présentés par Bernard Brun, Paris/Caen : Lettres Modernes/Minard, 2001.- 290 p., p. 27-44.

CORDELIER Thierry.- « Autour de la Raspelière ». *Le Pays d'Auge*, 32<sup>e</sup> année, n° 9, septembre 1982, p. 9-12.

DE AGOSTINI Daniela.- « Les Jardins de la mémoire : Rousseau et Proust ». *La Letteratura e i giardini, atti del Convegno Internazionale di Studi di Vrona-Garda, 2-5 ottobre 1985*, Florence, Leo S. Olschki, (Biblioteca dell'archivum romanicum, serie 1, storia, letteratura, paleografia, n° 207), 1987, 444 p., p. 137-151.

GENETTE Gérard.- « Matière de Venise ». *Territoires de l'imaginaire : pour Jean-Pierre Richard* / textes réunis par Jean-Claude Mathieu.- Paris : Édition du Seuil, 1986.- 250 p., p. 73-84.

GENETTE Gérard.- « “ Un de mes écrivains préférés ” ». *Poétique*, n° 84, novembre 1990, p. 509-519.

GODEAU Florence.- « Mémoire littéraire, imaginaire paysageant : l'exemple des lectures proustiennes du paysage ». *Paysage visible, paysage invisible : la construction poétique du lieu* / sous la direction d'Odile Marcel.- Seyssel : Champ Vallon, (Les Cahiers de la campagne du paysage, n° 5), 2008.- 312 p., p. 113-123.

HACHEZ Willy.- « Combray et ses environs ». *Europe*, 48<sup>e</sup> année, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 104-110.

HACHEZ Willy.- « Balbec et ses environs dans la Recherche ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 28, 1978, p. 677-684.

HENRY Anne.- « Proust et la Normandie : excursions dans l'arrière-pays des noms ». *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*.- Rouen, Centre d'art, esthétique et littérature, Université de Rouen ; Paris, Presses universitaires de France, (Publications de l'Université de Rouen, n° 68), 1980.- 316 p., 26 p. de pl., p. 137-156.

KATO Yasué.- « Elstir et Corot : la préface de Proust aux *Propos de peintre* de Jacques-Émile Blanche ». *Proust et ses peintres* / études réunies par Sophie Bertho, (CRIN " Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises " n° 37), Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000.- 126 p., p. 49-56.

KOPMAN H.- « L'Attrait et l'appel de la nature chez Proust (analyses des passages de beauté naturelle, surtout d'ordre botanique, dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust) ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 19, 1969, p. 810-831.

LCHAT Sacha-Bernard.- « À propos de Marcel Proust et de ses amis genevois ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 22, 1972, p. 1451-1455.

LARCHER P.-L.- « Un jardin du Paradis ou Marcel Proust et la botanique ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 13, 1963, p. 64-69.

MAYER Denise.- « Le Jardin de Marcel Proust ». *Études proustiennes V*.- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 12), 1984.- 342 p., p. 9-51.

NEWMAN-GORDON Pauline.- « L'Image du jardin chez Proust ». *Stanford French Review*, vol. 1, n° 1, printemps 1977, p. 79-93.

NEWMAN-GORDON Pauline.- « Images solaires chez Marcel Proust ». *Neue Europa*, 13<sup>e</sup> année, n° 82-85, mars 1995, p. 6-16.

OGURO Masafumi.- « L'Œuvre d'art et le " pays " : une réflexion sur la problématique du musée chez Marcel Proust ». *Études de langue et littérature française*, n° 85-86, mars 2005, p. 120-135.

PERRY Catherine.- « Flagornerie ou ébloui ? : Proust lecteur d'Anna de Noailles ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, p. 37-53.

REY Pierre-Louis.- « Paysages de *Sodome et Gomorrhe* ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 51, 2001, p. 103-112.

ROBICHEZ Jacques.- « Paris et la province chez Proust ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 71<sup>e</sup> année, n° 5-6, septembre-octobre 1971, p. 875-886.

SANDRE Yves.- « Destin d'une variante ». *Études proustiennes II*.- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel

Proust, nouvelle série, n° 7), 1975.- 304 p., 4 p. de pl., p. 143-155.

SIMON Anne.- « Aurores, clairs de lune et autres couchers de soleil : paysage proustien entre persistance du cliché et déconstruction du panorama ». *Cahiers Textuel*, n° 45 (“ Marcel Proust. Surprise de la Recherche ”, textes réunis par Raymonde Coudert et Guillaume Perrier), 2004, p. 111-124.

SUGANUMA Jun.- « En automne 1902, Proust à Bruges : les Primitifs flamands ou une école méconnue ». *Cahiers d'études françaises*, n° 7, p. 64-77.

TON-THAT Thanh-Vân.- « Proust et la Hollande : de la géographie romanesque au fantasme poétique ». *L'Histoire et la géographie dans le récit poétique / études rassemblées par Sylviane Coyault*.- Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 1997.- 490 p., p. 217-223.

WADA Akio.- « Proust et la Normandie baudelairienne ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 54, 2004, p. 115-125.

WADA Akio.- « Proust et le paysage de Camille Corot ». *Marcel Proust 6*, “ Proust sans frontières 1 ” / textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa.- Caen : Lettres Modernes/Minard, 2007.- 250 p., p. 121-131.

## **VI. Autres études sur Marcel Proust**

### **VI-a. Ouvrages**

BALES Richard.- *Proust and the Middle Ages*.- Genève, Droz, (Histoire des idées et critique littéraire, n° 147), 1975.- 172 p.

BERNARD Sacha.- *À l'ombre de Marcel Proust : Robert de Montesquiou, Sarah Bernhardt, les Rostand / en collaboration avec Ghylaine Manet, préface de la duchesse Edmée de la Rochefoucauld, avec nombreuses illustrations*.- Paris, A.-G. Nizet, 1978.- 174 p., 24 p. de pl.

BILLY Robert de.- *Marcel Proust : lettres et conversations*.- Paris, Éditions des Portiques, 1930.- 254 p.

BOURLIER Kay.- *Marcel Proust et l'architecture*.- Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.- 240 p.

BRUNET Étienne.- *Vocabulaire de Marcel Proust / introduction de Jean-Yves Tadié*.- Genève : Slatkine, (Travaux de linguistique quantitative, n° 18), 1983.- 3 vol., VI-274+1658 p.

CARTER William C.- *The Proustian Quest*.- New York/Londres : New York University Press, 1992.- XIV-314 p.

CHANTAL René de.- *Marcel Proust critique littéraire I*.- Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1967.- XVI-378 p.

CHANTAL René de.- *Marcel Proust critique littéraire II*.- Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1967.- [6]-422 p. [p. 780].

COMPAGNON Antoine.- *Proust entre deux siècles*.- Paris : Éditions du Seuil, 1989.- 320 p.

FRAISSE Luc.- *L'Œuvre cathédrale : Proust et l'architecture médiévale*.- Paris : José Corti, (Les Essais),

1990.- 576 p., 16 p. de pl.

DESCOMBES Vincent.- *Proust : philosophie du roman.*- Paris : Les Éditions de Minuit, (Critique), 1987.- 344 p.

DUPLAY Maurice.- *Souvenirs.*- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 5), 1972.- 148 p.

FRAISSE Luc.- *L'Esthétique de Marcel Proust.*- Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur (SEDES), (Esthétique), 1994, 288 p.

GENETTE Gérard.- *Figures III.*- Paris : Éditions du Seuil, (Poétique), 1972.- 290 p.

HONG Kuo-Yung.- *Proust et Nerval : essai sur les mystérieuses lois de l'écriture.*- Paris : Honoré Champion, (Recherches proustiennes, n° 10), 2006.- 336 p.

HENRY Anne.- *Proust romancier : le tombeau égyptien.*- Paris : Flammarion, 1983.- 214 p.

MIGUET-OLLAGNIER Marie.- *La Mythologie de Marcel Proust.*- Paris, Les Belles-Lettres, (Annales littéraires de l'Université de Besançon, n° 276), 1982.- 428 p.

MILLY Jean.- *La Phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil.*- Paris, Larousse, 1975.- 224 p.

NATUREL Mireille.- *Proust et Flaubert : un secret d'écriture* [1999] / édition nouvelle et augmentée.- Amsterdam/New York : Rodopi, (Faux Titre, n° 173), 2007.- 486 p.

PAINTER George D.- *Marcel Proust I. 1871-1903 : les années de jeunesse* [1959] / traduit de l'anglais par G. Cattai et R.-P. Vial et préfacé par Georges Cattai.- Paris, Mercure de France, 1963.- 472 p., 16 p. de pl.

PAINTER George D.- *Marcel Proust II. 1904-1922 : les années de maturité* [1965] / traduit de l'anglais par G. Cattai et R.-P. Vial.- Paris : Mercure de France, 1966.- 522 p., 16 p. de pl.

PANZAC Daniel.- *Le Docteur Adrien Proust : père méconnu, précurseur oublié.*- Paris/Budapest/Turin : L'Harmattan, (Acteurs de la science), 2003.- 256 p.

PÉCHENARD Christian.- *Proust et son père.*- Paris : Quai Voltaire, 1993.- 264 p.

PICON Gaëtan.- *Lecture de Proust.*- Paris : Mercure de France, (L'Usage de la lecture), 1963.- 222 p.

PUGH Anthony R.- *The Birth of "À la recherche du temps perdu"*.- Lexington (Kentucky) : French Forum, (French Forum Monographs, n° 68), 1987.- 148 p.

ROBERT Pierre-Edmond.- *Marcel Proust lecteur des anglo-saxons.*- Paris, A.-G. Nizet, 1976.- 224 p.

SCHMID Marion.- *Proust dans la décadence.*- Paris : Honoré Champion, (Recherches proustiennes, n° 12), 2008.- 264 p.

SIMON Anne.- *Proust et le réel retrouvé : le sensible et son expression dans "À la recherche du temps perdu"*.- Paris : Presses universitaires de France, (Écriture), 2000.- 288 p.

TADIÉ Jean-Yves.- *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans "À la recherche du*

*temps perdu* ”.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque des Idées), 1971.- 464 p.

TADIÉ Jean-Yves.- *Marcel Proust, biographie*.- Paris : Gallimard, (NRF Biographie), 1996.- 960 p., 32 p. de pl.

*Ouvrage collectif : Dictionnaire Marcel Proust* / publié sous la direction d’Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers.- Paris, Honoré Champion, 2004, 1104 p.

## **VI-b. Articles**

BALCOU Jean.- « Ernest Renan et Marcel Proust, ou le duel des magiciens ». *Missions et démarches de la critique : mélanges offerts au professeur J. A. Vier*.- Paris : C. Klincksieck ; Rouen : Université de Haute-Bretagne, 1973.- 852 p., 2 p. de pl., p. 119-131.

BALES Richard.- « Une nouvelle source pour la “ croyance celtique ” ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 46, 1996, p. 133-135.

BONNET Henri.- « Réponse à Willy Hachez ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 23, 1973, p. 1705-1720.

BOROWITZ Helen O.- « The Rembrandt and Monet of Marcel Proust ». *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, février 1983, p. 73-95.

BOUILLAGUET Annick.- « Structures proustiennes de la description ». *Marcel Proust 1, “ À la recherche du temps perdu des personnages aux structures ”* / textes réunis par Pierre-Edmond Robert.- Paris : Lettres Modernes/Minard, 1992.- 152 p., p. 83-99.

BUCKNALL Barbara.- « Quelle est cette croyance celtique ? ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, Illiers-Combray, n° 39, 1989, p. 90-91.

CONEJO Didier.- « Note sur Trieste dans *À la recherche du temps perdu* ». *Quaderni Utinensi*, 3<sup>e</sup> année, n° 5-6, 1985, p. 152-157.

CONEJO Didier.- « Proust et Trieste : allitération ». *Quaderni Utinensi*, 4<sup>e</sup> année, n° 7-8, 1986, p. 154-158.

CONEJO Didier.- « L’Autriche selon Proust ». *Il Confronto letterario*, 9<sup>e</sup> année, n° 17, mai 1992, p. 141-147.

DIDIER Béatrice.- « “ Senancour, c’est moi ” : sur un inédit de Proust ». *La Revue de Paris*, 75<sup>e</sup> année, n° 5, mai 1968, p. 108-113.

EELLS Emily.- « Elstir à l’anglaise : Proust et la peinture de l’ambiguïté ». *Proust et ses peintres / études réunies par Sophie Bertho*, (CRIN “ Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises ” n° 37), Amsterdam/Atlanta : Rodopi, 2000.- 126 p., p. 7-16.

FERRÉ André.- « La Vocation dans la vie et l’œuvre de Marcel Proust ». *Cahiers de l’association internationale des études françaises*, n° 12, juin 1960, p. 235-242.

GENETTE Gérard.- « Proust palimpseste ». *Tel Quel*, n° 12, hiver 1963, p. 60-72.

GENETTE Gérard.- « Proust et le langage indirect ». *Figures II*.- Paris : Éditions du Seuil, (Tel Quel), 1969.- 298 p., p. 223-294.

GENETTE Gérard.- « Métonymie chez Proust, ou la naissance du récit ». *Poétique*, n° 2, 1970, p. 156-173.

GIORGI Giorgetto.- « Le Sensible et l'intelligible chez Proust et Senancour ». *Europe*, 48<sup>e</sup> année, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 205-215.

GUYAUX André.- « Nerval dans la mémoire proustienne ». *L'Imaginaire nervalienne. L'Espace de l'Italie*.- Naples : Edizioni scientifiche italiane, (Publicazioni dell'Università degli Studi di Perugia), 1998.- 420 p., p. 197-207.

GUYON Bernard.- « Marcel Proust et le mystère de la création littéraire : essai d'explication des " clochers de Martinville " ». *Littératures III. Annales publiées par la faculté des lettres de Toulouse*, 4<sup>e</sup> année, fasc. 1-2, janvier 1955, p. 37-65.

JOHNSON Jr. J. Theodore.- « Marcel Proust et l'architecture : considérations sur le problème du roman-cathédrale ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 25, 1975, p. 16-34.

JOHNSON Jr. J. Theodore.- « Marcel Proust et l'architecture (suite) ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 26, 1976, p. 247-266.

JOHNSON Jr. J. Theodore.- « Marcel Proust et Gustave Moreau ». *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 28, 1978, p. 614-639.

JULLIEN Dominique, « La Cathédrale romanesque ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 40, 1990, p. 43-57.

KITTREDGE Annette, « Des théodolites et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 24, 1993, p. 39-65.

KITTREDGE Annette, « Des théodolites et des arbres II : où il est question des influences contradictoires, celles de l'*Éclésiaste*, de Renan, de Baudelaire et de Ruskin, dont Proust est le sujet », *Bulletin d'informations proustiennes*, Paris, n° 26, 1995, p. 45-73.

KELLER Luzius.- « Dessin, tableau, texte II. Proust et Monet ». *Marcel Proust 2, " Nouvelles Directions de la recherche proustienne 1 " / textes réunis et présentés par Bernard Brun*, Paris/Caen : Lettres Modernes/Minard, 2000.- 358 p., p. 126-132.

KELLER Luzius.- « Marcel Proust : une critique d'art en action ». *Prenez garde à la peinture ! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945*, Herausgegeben von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens.- Berlin : Akademie Verlag, (Passagen/Passages, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, n° 1), 1999.- XII-556 p., p. 199-226.

KITTREDGE Annette.- « Des théodolites et des arbres : l'arrêt du train, les arbres d'Hudimesnil (Couliville) ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 24, 1993, p. 39-65.

KITTREDGE Annette.- « Des théodolites et des arbres II : où il est question des influences contradictoires, celles de l'*Éclésiaste*, de Renan, de Baudelaire et de Ruskin, dont Proust est le sujet ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 26, 1995, p. 45-73.

KOLB Philip.- « Marcel Proust et Émile Mâle (lettres la plupart inédites) ». *Gazette des beaux-arts*, 127<sup>e</sup> année, 6<sup>e</sup> période, t. 108, septembre 1986, p. 75-88.

- LeSAGE Laurent.- « Proust and Henri de Régner ». *Modern Language Notes*, vol. 68, n° 1, janvier 1953, p. 8-13.
- MAYA Kazuko.- « Proust et Turner : nouvelle perspective ». *Études de langue et littérature française*, n° 66, mars 1995, p. 111-126.
- MILLY Jean.- « *La Double Maîtresse*, ou Henri de Régner à la lumière de Proust ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 49, 1999, p. 17-35.
- MILLY Jean.- « Proust et Henri de Régner : modes proustiens de l'intertextualité ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 100<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-février 2000, p. 27-44.
- NAKANO Chizu.- « L'Épisode de Martinville ou un tournant dans le thème de la vocation créatrice ». *Hitotsubashi Journal of Arts and Sciences*, n° 33, 1992, p. 59-69.
- NATUREL Mireille.- « “ À ajouter à Flaubert ” : une énigme ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 23, 1992, p. 7-12.
- NATUREL Mireille.- « “ L'Affaire Lemoine par Flaubert ” : pastiche et critique littéraire ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 46, 1996, p. 18-29.
- PHOLIEN Georges.- « Les Clochers de Martinville ou les débuts d'une vocation ». *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 42, n° 3, 1964, p. 907-912.
- QUÉMAR Claudine.- « Sur deux versions anciennes des “ côtés ” de Combray ». *Études proustiennes II*.- Paris : Gallimard, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 7), 1975.- 304 p., 4 p. de pl., p. 159-282.
- QUÉMAR Claudine.- « L'Église de Combray, son curé et le Narrateur (trois rédactions d'un fragment de la version primitive de “ Combray ”) ». *Études proustiennes I*.- Paris : Gallimard, n° 1, (Cahiers Marcel Proust, nouvelle série, n° 6), 1973.- 362 p., p. 277-342.
- QUÉMAR Claudine.- « Rêverie(s) onomastique(s) proustienne(s) à la lumière des avant-textes ». *Littérature*, Larousse, n° 28, 1977, p. 77-99.
- RÉTAT Laudyce.- « Renan et Marcel Proust ou peut-on pasticher Renan ? ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 94<sup>e</sup> année, n° 1, janvier-février 1994, p. 124-135.
- REY Pierre-Louis.- « Proust lecteur de Nerval ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1998, p. 19-27.
- SIMON Anne.- « De *Sylvie* à la *Recherche* : Proust et l'inspiration nervalienne ». *Romantisme*, 27<sup>e</sup> année, n° 95, 1997, p. 39-49.
- SIMON Anne.- « Proust ou la crise de l'idéalisme ». *Marcel Proust 2*, “ Nouvelles Directions de la recherche proustienne 1 ” / textes réunis et présentés par Bernard Brun.- Paris/Caen : Lettres Modernes/Minard, 2000.- 358 p., p. 61-75.
- SIMON Anne.- « Proust lecteur de Maeterlinck : affinités sélectives ». *Marcel Proust 4*, “ Proust au tournant des siècles 1 ”, textes réunis par Bernard Brun et Juliette Hassine, Paris/Caen, Lettres Moderne/Minard, 2004, p. 145-160.
- STAROBINSKI Jean.- « La Littérature et la beauté du monde ». *Diogène*, n° 160, octobre-



décembre 1992, p. 49-62.

YOSHIDA Jo.- « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du " voyage au Nord " ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 14, 1983, p. 41-61.

YOSHIDA Jo.- « Proust lecteur d'Anna de Noailles ». *Équinoxe*, n° 2, automne 1988, p. 181-196.

YOSHIKAWA Kazuyoshi.- « Proust et les *Nymphéas* de Monet ». *Bulletin Marcel Proust*, n° 48, 1998, p. 77-93.

YOSHIKAWA Kazuyoshi.- « Proust et Moreau : nouvelles approches ». *Marcel Proust 2*, " Nouvelles Directions de la recherche proustienne 1 " / textes réunis et présentés par Bernard Brun, Paris/Caen : Lettres Modernes/Minard, 2000.- 358 p., p. 97-114.

YOSHIKAWA Kazuyoshi.- « Turner dans le *Port de Carquehuit* ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 33, 2003, p. 41-50.

YOSHIKAWA Kazuyoshi.- « Vision et style dans les marines d'Elstir ». *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 35, 2005, p. 93-104.

YOSHIKAWA Kazuyoshi.- « Proust et Rembrandt ». *Marcel Proust 6*, " Proust sans frontières 1 " / textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa.- Caen : Lettres Modernes/Minard, 2007.- 250 p., p 105-120.

YOSHIKAWA Kazuyoshi.- « L'Idolâtrie artistique chez Proust ». *Marcel Proust 6*, " Proust sans frontières 1 " / textes réunis par Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa.- Caen : Lettres Modernes/Minard, 2007.-250 p., p 46-67.

## **VII. Études sur le thème du paysage**

### **VII-a. Ouvrages**

ADAM Jean-Michel, PETITJEAN André.- *Le Texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle / avec des travaux d'application et leurs corrigés.*- Paris : Nathan, (Nathan-Université, série : Études linguistiques et littéraires), 1989.- 240 p.

BACHELARD Gaston.- *La Poétique de l'espace.*- Paris : Presses universitaires de France, 1957.- 220 p.

BARIDON Michel.- *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes.*- Paris : Robert Laffont, (Bouquins).- 1258 p.

BARTHES Roland.- *La Tour Eiffel / photographies d'André Martin.*- Lausanne : Delpeire, (Génie du lieu, n° 4), 1964.- 120 p.

BERQUE Augustin.- *Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse.*- Paris : Hazan, 1995.- 192 p.

CAMPONESI Piero.- *Les Belles Contrées : naissance du paysage italien [1992] / traduit de l'italien par Brigitte Pérol.*- Paris : Éditions du Promeneur/Gallimard, 1995.- 216 p.

CAUQUELIN Anne.- *L'Invention du paysage [1989] / édition augmentée.*- Paris : Presses universitaires de France, (Quadrige), 2000.- 182 p.

- COLLOT Michel.- *La Poésie moderne et la structure d'horizon*.- Paris : Presses universitaires de France, (Écriture), 1989.- 264 p.
- COLLOT Michel.- *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*.- Paris : José Corti, (Les Essais), 2005.- 448 p.
- COMMENT Bernard.- *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*.- Paris : Adam Biro, 1993.- 128 p.
- CORBIN Alain.- *L'Homme dans le paysage / entretien avec Jean Lebrun*.- Paris : Textuel, 2001.- 192 p.
- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*.- Paris : Hachette, (Langue linguistique communication), 1981.- 272 p.
- LE DANTEC Jean-Pierre.- *Jardins et paysages, textes critiques de l'antiquité à nos jours*.- Paris : Larousse, (Textes essentiels), 1996.- 634 p.
- LE SCANFF Yvon.- *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*.- Seyssel : Champ Vallon, (Pays/paysage) .- 288 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice.- *Phénoménologie de la perception*.- Paris : Gallimard, 1945.- XVI-532 p.
- MERLEAU-PONTY Maurice.- *Le Visible et l'invisible / suivi de Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque des Idées), 1964.- 364 p.
- MILANI Raffaele.- *Esthétiques du paysage : art et contemplation [2001] / traduit de l'italien par Gilles A. Tiberghien*.- Arles : Actes Sud, 2005.- 240 p.
- RICHARD Jean-Pierre.- *Poésie et profondeur*.- Paris : Éditions du Seuil, 1955.- 256 p.
- RICHARD Jean-Pierre.- *Paysage de Chateaubriand*.- Paris : Éditions du Seuil, (Pierre vives), 1967.- 192 p.
- RICHARD Jean-Pierre.- *Pages Paysages. Microlectures II*.- Paris : Éditions du Seuil, (Poétique), 1984.- 258 p.
- RITTER Joachim.- *Paysage : fonction de l'esthétique dans la société moderne [1963] / accompagné de L'Ascension du mont Ventoux de Pétrarque et La Promenade de Schiller*.- Besançon : L'Éditions de l'Imprimeur, (Jardins et paysages), 1997.- 112 p.
- ROGER Alain.- *Court Traité du paysage*.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque des Sciences humaines), 1997.- 216 p.
- STRAUS Erwin.- *Du Sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie [1935] / traduit de l'allemand par G. Thines et J.-P. Legrand*.- Grenoble : Jérôme Million, (Krisis, n° 5), 2000.- 480 p.
- TOWNSEND Francis G.- *Ruskin and the Landscape Feeling : A Critical Analysis of His Thought During the Crucial Years of His Life, 1843-56*.- Urbana (Illinois) : University of Illinois Press, (Illinois Studies in Language and Literature, vol. 35, n° 3), 1951.- VI-104 p.

## **VII-b. Article**

- BARTHES Roland.- « L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire ». *Communications*, n° 16, 1970, p. 172-229.
- COLLOT Michel.- « L'Horizon du paysage ». *Lire le paysage, lires les paysages* / actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983.- Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), (Travaux, n° 42), 1984.- 314 p., p. 121-129.
- COLLOT Michel.- « La Notion de paysage dans la critique thématique ». *Les Enjeux du paysage*, sous la direction de Michel Collot.- Bruxelles : Éditions Ousia, (Recueil, n° 8), 1997.- 368 p., p. 191-205.
- CURTIUS Ernst Robert.- « Le Paysage idéal ». *Littérature européenne et le Moyen Âge latin* [1948] / traduit de l'allemand par Jean Bréjoux.- Paris : Presses universitaires de France, 1956.- XX-740 p., p. 226-247.
- DEWITTE Jacques.- « Espace du paysage et espace géographique. Examen critique de deux concepts d'Erwin Straus ». *Lire l'espace* / édition par Jean-Jacques Wunenberger et Jacques Poirier.- Bruxelles : Éditions Ousia, (Recueil, n° 6), 1996.- 440 p., p. 313-328.
- FRANCESCHI Catherine.- « Du mot *paysage* et de ses équivalents dans cinq langues européennes ». *Les Enjeux du paysage* / sous la direction de Michel Collot.- Bruxelles : Éditions Ousia, (Recueil, n° 8), 1997.- 368 p., p. 77-111.
- FRAPPIER-MAZUR Lucienne.- « La Description mnémonique dans le roman romantique », *Littérature*. Paris, Larousse, n° 38, mai 1980, p. 3-26.
- LABARTHE Patrick.- « *Locus amoenus, locus terribilis* dans l'œuvre de Baudelaire : paysage chez Baudelaire ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 99<sup>e</sup> année, n° 5, septembre-octobre 1999, p. 1021-1045.
- MARTINET Jeanne.- « Paysage : signifiant et signifié ». *Lire le paysage, lires les paysages*, actes du colloque des 24 et 25 novembre 1983.- Saint-Étienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (CIEREC), (Travaux, n° 42), 1984.- 304 p., p. 61-67.
- PALACIO Jean de.- « Le Paysage fin-de-siècle ». *Eidolon. Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherche sur l'imaginaires appliquées à la littérature (L.A.P.R.I.L.)*.- Pessac : Université Michel de Montaigne – Bordeaux III, n° 54, "Paysages romantiques", études réunies et présentées par Gérard Peylet, mai 2000.- 504 p., p. 175-182.
- ROGER Alain.- « *Ut pictura hortis*. Introduction à l'art des jardins ». *Mort du paysage ? : philosophie et esthétique du paysage* / actes du colloque de Lyon, sous la direction de François Dagognet.- Seyssel : Champ Vallon, (Milieux), 1982.- 240 p., p. 95-117.
- SAÏD Suzanne.- « Le Paysage des idylles bucoliques ». *Les Enjeux du paysage* / sous la direction de Michel Collot.- Bruxelles : Éditions Ousia, (Recueil, n° 8), 1997.- 368 p., p. 13-31.
- SAINT GIRONS Baldine.- « Jardins et paysages : une opposition catégorielle ». *Histoires des jardins : lieux et imaginaire* / IV<sup>e</sup> entretiens de la Garenne-Lemot, Université de Nantes, Institut universitaire de France, sous la direction de Jackie Pigeaud et Jean-Paul Barbe.- Paris : Presses universitaires de France, (Perspectives littéraires, n° 1), 2001.- 304 p., p. 49-83.
- SIMMEL Georg.- « Philosophie du paysage [1913] ». *La Tragédie de la culture et autres essais* / traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, précédé d'un essai de Vladimir Jankélévitch, Paris : Payot/Rivages, (Petite Bibliothèque Rivages), 1988.- 256 p., p. 233-247.

VIDEAU Anne.- « Fonctions et représentations du paysage dans la littérature latine ». *Les Enjeux du paysage /* sous la direction de Michel Collot.- Bruxelles : Éditions Ousia, (Recueil, n° 8), 1997.- 368 p., p. 32-53.

## **VIII. Autres études consultées**

### **VIII-a. Ouvrages**

CAMPION Pierre.- *Mallarmé : poésie et philosophie*.- Paris : Presses universitaires de France, (Philosophies, n° 50), 1994.- 128 p.

DAY Patrick L.- *Saint-Georges de Bouhélier's naturisme : an anti-symbolist movement in late nineteenth century French poetry*.- Berlin : Peter Lang, (Francophone cultures and literatures, n° 10), 2001.- 168 p.

DÉCAUDIN Michel.- *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française 1895-1914*.- Genève : Slatkine Reprints, (Références, n° 11), 1960.- 536 p.

ILLOUZ Jean-Nicolas.- *Le Symbolisme*.- Paris : Librairie générale française, (Le Livre de poche référence, n° 582), 2004.- 352 p.

JENNY Laurent.- *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*.- Paris : Presses universitaires de France, (Perspectives littéraires), 2002.- 170 p.

PIERROT Jean.- *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*.- Paris : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 1977.- 340 p.

RAIMOND Michel.- *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*.- Paris : José Corti, 1966.- 544 p.

RAYMOND Marcel.- *De Baudelaire au surréalisme*.- Paris : José Corti, 1940.- 368 p.

ROUSSET Jean.- *Forme et Signification : essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*.- Paris : José Corti, 1962.- XXVI-198 p.

### **VIII-b. Articles**

CHRISTIE John.- « Zola et le naturisme ». *Les Cahiers naturalistes*, n° 24-25, 1963, p. 91-98.

CHRISTIE John.- « Naturalisme et naturisme ». *Nottingham French Studies*, vol. 2, n° 2, octobre 1963, p. 11-22.

CHRISTIE John.- « Saint-Georges de Bouhélier (1876-1947) : poet, playwright and novelist ». *Nottingham French Studies*, vol. 3, n° 2, octobre 1964, p. 73-81.

CHRISTIE John.- « Deux documents inédits de Saint-Georges de Bouhélier (1876-1947) ». *Les Cahiers naturalistes*, 15<sup>e</sup> année, n° 37, 1969, p. 76-90.

CHRISTIE John.- « Zola and Bouhélier : their times and relationship, based on the unpublished correspondence of Saint-Georges de Bouhélier ». *Nottingham French Studies*, vol. 8, n° 2, octobre 1969, p. 83-100.

KUMAGAI Kensuke.- « L'Anti-nature mallarméenne ? : les attaques de Maurice Pujol et d'Adolphe Retté ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 108<sup>e</sup> année, n° 2, avril 2008, p. 407-419.

## IX. Autres sources consultées

### IX-a. Ouvrages

AMIEL Henri-Frédéric.- *Journal intime* / édition intégrale publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Philippe M. Monnier, 12 vol., second tome, janvier 1852-mars 1856, texte établi et annoté par Philippe Monnier avec la collaboration de Pierre Dido.- Lausanne : Éditions L'Âge d'homme, 1978.- 1352 p. [« Dimanche 31 octobre 52 », p. 294-297].

BARDOUX Jacques.- *Le Mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIX<sup>e</sup> siècle. John Ruskin*, thèse présentée pour le docteur ès lettres.- Coulommiers : Imprimerie de P. Brodard, 1900.- XII-552 p.

BAUDELAIRE Charles.- *Œuvres complètes I* / texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, n° 1), 1975.- LVIII-1606 p.

BAUDELAIRE Charles.- *Œuvres complètes II* / texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, n° 7), 1976.- XIV-1698 p.

BRUNHES Henriette et Jean.- *Ruskin et la Bible, pouvant servir à l'histoire d'une pensée*.- Paris : Didier Perrin, 1901.- X-269 p.

BRUNSCHVICG Léon.- *Introduction à la vie de l'esprit*.- Paris : Félix Alcan, 1900.- [6]-VI-176 p.

COLLINGWOOD W. G., *The Life and Work of John Ruskin*.- Londres : Methuen and Co, 2 vol., 1893.- XVI-244+VIII-286 p.

COLLINGWOOD W. G.- *The Life and Work of John Ruskin*.- Londres : Methuen and Co, 2 vol., 1893.- XVI-244+VIII-286 p.

EMERSON Ralph Waldo.- *Sept Essais d'Emerson* / traduit de l'anglais par I. Will avec une préface de Maurice Maeterlinck.- Bruxelles : Paul Lacomblez, 1894.- XVIII-254 p.

FRANCE Anatole.- *Pierre Nozière*.- Paris : Calmann-Lévy, 1899.- p. 334 p.

GREGH Fernand.- *L'Âge d'or : souvenirs d'enfance et de jeunesse*.- Paris : Bernard Grasset, 1947.- 336 p.

JOURDAN Édouard, DUVAL Théophile (les chanoines).- *Cathédrale d'Amiens : les Stalles et les clôtures du chœur* / avec 18 planches lithographiées.- Amiens : V<sup>ve</sup> Alfred Caron, Librairie-Éditeur, 1867.- VIII-112 p., 36 p. de pl.

LAMARTINE Alphonse de, *Voyage en Orient* [1835] / textes établis, présentés et annotés par Sarga Mourra.- Paris : Honoré Champion, (Textes de littérature moderne et contemporaine, n° 37), 2008.- 782 p.

LA SIZERANNE Robert de.- *Ruskin et la religion de la beauté*.- Paris : Hachette, 1897.- 368 p.

LE BLOND Maurice.- *Essai sur le naturisme : études sur la littérature artificielle et Stéphane Mallarmé, Maurice Barrès, la littérature allégorique, quelques poètes, et le naturisme de Saint-Georges de Bouhélier*.- Paris : Mer-

cure de France, 1896.- 156 p.

MAETERLINCK Maurice.- *Le Double Jardin*.- Paris : E. Fasquelle, 1904.- 296 p.

MÂLE Émile.- *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen-âge et sur ses sources d'inspiration* [1898] / deuxième édition revue et corrigée.- Paris : Armand Colin, 1902.- 468 p.

MALLARMÉ Stéphane.- *Correspondance VIII : 1896*, recueillie, classée et annotées par Henri Mondor et Lloyd James Austin.- Paris : Éditions Gallimard, 1983.- 384 p.

MICHELET Jules.- *Histoire de France*, livre III. *Tableau de la France* [1830] / préface de Georges Du-  
by.- Bruxelles : Éditions Complexe, (Historiques, n° 98) .- 160 p.

MICHELET Jules.- *La Mer* [1861] / édition présentée, établie et annotée par Jean Borie.- Paris :  
Gallimard, (Folio, n° 1470), 1983.- 414 p.

MICHELET Jules.- *La Montagne* [1868] .- Paris : Éditions d'Aujourd'hui, 1983.- [6]-IV-392 p.

MILSAND Joseph Antoine.- *L'Esthétique anglaise : étude sur M. John Ruskin*.- Paris : Germer Bailliè-  
re, 1864.- XII-182 p.

NERVAL Gérard de.- *Œuvres complètes II*, édition établie sous la direction de Jean Guillaume et de  
Claude Pichois.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, n° 117), 1984.- XLIV-1860 p.

NERVAL Gérard de.- *Œuvres complètes III*, édition établie sous la direction de Jean Guillaume et de  
Claude Pichois.- Paris : Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade, n° 197), 1993.- XXII-1706 p.

NOAILLES Anna de.- *L'Ombre des jours*.- Paris, Calmann-Lévy, 1902.- 182 p.

NOAILLES Anna de.- *Les Éblouissements*.- Paris : Calmann-Lévy, 1907.- 422 p.

RENAN Ernest.- *Le Cantique des cantiques* / traduit de l'hébreux, avec une étude sur le plan, l'âge et  
le caractère du poème.- Paris : Calmann-Lévy, 1860.- [4]-XIV-[2]-212 p

RUSKIN John.- *The Poetry of Architecture ; or The Architecture of the Nations of Europe Considered in its  
Association with Natural Scenery and National Character*, 1837-1838 ; *The Works of John Ruskin*, edited by  
E. T. Cook and Alexander Wedderburn.- Londres : George Allen, (Library Edition), 1903-1912,  
39 vol. (LE) ;  
I. *Early Prose Writings (1834-1843)*. (1903).

RUSKIN John.- *Modern Painters*, London, Smith Elder and C<sup>ie</sup>, 1843-1860, 5 vol. ;  
LE, t. III. *Modern Painters*. Vol. I (1843), Parts I, II (*Of General Principles, Of Truth*). (1903).  
LE, t. IV. *Modern Painters*. Vol. II (1846), Part III, Sections I, II (*Of the Imaginative and Theoretic Facul-  
ties*). (1903).  
LE, t. V. *Modern Painters*. Vol. III (1856), Part IV (*Of Many Things*). (1904).  
LE, t. VI. *Modern Painters*. Vol. IV (1856), Part V (*Of Mountain Beauty*). (1904).  
LE, t. VII. *Modern Painters*. Vol. V (1860), Part VI (*Of Leaf Beauty*), VII (*Of Cloud Beauty*), VIII-IX.  
(*Of Ideas of Relation*). (1905).

RUSKIN John.- *The Stones of Venice*, London, Smith Elder and C<sup>ie</sup>, 1951-1953, 3 vol. ;  
LE, t. IX. *The Stones of Venice*. Vol. I (1851). (1903).  
LE, t. X. *The Stones of Venice*. Vol. II (1853). (1904).  
LE, t. XI. *The Stones of Venice*. Vol. III (1853). (1904).

RUSKIN John.- *Lectures on architecture and painting : delivered at Edinburgh in November 1853*, London, Smith Elder and Cie, 1854 ;  
LE, t. XII. *Lectures on Architecture and Painting (Edinburgh, 1853), Other Papers 1844-1854*. (1904).

RUSKIN John.- *Seven Lamps of Architecture*, London, Smith Elder and Cie, 1849 ;  
LE, t. VIII. *The Seven Lamps of Architecture*. (1903).

RUSKIN John.- *The Two Paths : Being Lectures on Art and Its Application to Decoration and Manufacture Delivered in 1858-1859*, Orpington, George Allen, 1859 ;  
LE, t. XVI. “ *A Joy for ever* ”, *The Two Paths, Letters on the Oxford Museum and Various Addresses (1856-1860)*. (1905).

RUSKIN John.- *The Queen of the Air : being A Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*, Orpington, George Allen, 1869 ;  
LE, t. XIX. *The Cestus of Aglaia, The Queen of the Air, Other Papers and Lectures on Art and Literature (1860-1870)*. (1905).

RUSKIN John.- *Val d'Arno : ten lectures on the Tuscan art directly antecedent to the Florentine year of victories given before university of Oxford in Michaelman term*, Orpington, George Allen, 1874 ;  
LE, t. XXIII. *Val d'Arno, The Schools of Florence, Mornings in Florence, The Shepherd's Tower*. (1906).

RUSKIN John.- *Our Fathers have told us 1. The Bible of Amiens*, Orpington, George Allen, 1885 ;  
LE, t. XXXIII. *The Bible of Amiens, Valle Crucis, The Art of England, The Pleasures of England*. (1908).

RUSKIN John.- *Praeterita : outlines of scenes and thoughts perhaps worthy of memory un my past life*, Orpington, George Allen, 1886-1889, 3 vol. ;  
LE, t. XXXV. “ *Praeterita* ”, “ *Dilecta* ”. (1908).

RUSKIN John.- *La Couronne d'olivier sauvage. Les Sept Lampes de l'Architecture*, traduit de l'anglais par George Elwall.- Paris : Société d'éditions artistique, mai 1900.- 284 p.

RUSKIN John.- *La Nature de gothique / chapitre extrait des Pierres de Venise*, traduit par M<sup>me</sup> Mathilde Crémieux, introduction de Paul Vitry.- Paris : Aillaud, 1907.- 146 p.

RUSKIN John.- *Pages choisies*, traduction et introduction par Robert de la Sizeranne.- Paris : Hachette, 1909.- XXXVI-268 p.

RUSKIN John.- *Les Peintres modernes : le paysage / traduit de l'anglais et annoté par Émile Cammaerts*, ouvrage illustré de 16 planches hors texte.- Paris : H. Laurens, 1914.- 234 p.

SÉAILLES Gabriel.- *Essai sur le génie dans l'art*.- Paris : Germer Baillière, 1883.- XII-316 p.

SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER.- *La Vie héroïque des aventuriers, des poètes, des rois et des artistes : théorie du pathétique pour servir d'introduction à une tragédie ou à un roman*.- Paris : Léon Vanier, 1895.- 114 p.

STENDHAL.- *La Chartreuse de Parme* [1839] / texte revu sur l'édition original, annoté et présenté par Michel Crouzet.- Paris, Librairie générale française, (Le Livre de poche classique, n° 16063), 2000.- LXIV-736 p.

TURNER Joseph Milord.- *The Rivers of France*.- Londres, Longman, 1837 ; Henry G. Bohn, 1863.

VIDAL DE LA BLACHE Paul.- *Tableau de la géographie de la France / tome 1, 1<sup>ère</sup> partie* dans LAVISSE Ernest, *Histoire de France des origines à la Révolution*.- Paris, Hachette, 1911] / préface de Pierre Georges.- Paris : La Table Ronde, 1994.- 560 p.

### **IX-b. Articles**

*Anonyme*.- « Au lecteur ». *Le Banquet*, n° 1, mars 1892, p. 5.

BRUNETIÈRE Ferdinand.- « Revue littéraire. Théophile Gautier ». *La Revue des deux mondes*, 57<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> période, t. 84, 1<sup>er</sup> décembre 1887, p. 693-704.

BRUNETIÈRE Ferdinand.- « Revue littéraire. Sur la “ littérature ” ». *La Revue des deux mondes*, 52<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> période, t. 109, 1<sup>er</sup> janvier 1892, p. 207-217.

BRUNETIÈRE Ferdinand.- « Après le procès ». *La Revue des deux mondes*, 68<sup>e</sup> année, 4<sup>e</sup> période, t. 146, 15 mars 1898, p. 428-466.

DARLU Alphonse.- « De M. Brunetière et de l'individualisme. À propos de l'article “ Après le procès ” ». *Revue de métaphysique et de morale*, 6<sup>e</sup> année, p. 381-400.

DESTRIÉE Georges Olivier.- « Un chapitre de Ruskin : *Les Sept Lampes de l'architecture* (traduit de l'anglais) ». *Revue générale* (Bruxelles), 31<sup>e</sup> année, t. 62, octobre 1895, p. 481-499.

DOUMIC René.- « Revue littéraire. La Poétique nouvelle ». *La Revue des deux mondes*, 65<sup>e</sup> année, 4<sup>e</sup> période, t. 129, 4<sup>e</sup> période, 15 août 1895, p. 935-946.

FRANCE Anatole.- « La Vie littéraire. Charles Morice. – Demain. – Question d'esthétique. (Perrin, éditeur, in-18.) ». *Le Temps*, 29<sup>e</sup> année, n° 9969, 19 août 1888, p. 2.

GREGH Fernand.- « Mystères ». *La Revue blanche*, t. 11, n° 79, 15 septembre 1896, p. 259-263.

LA SIZERANNE Robert de.- « La Religion de la Beauté. Étude sur John Ruskin II. Ses Paroles ». *La Revue des deux mondes*, 66<sup>e</sup> année, 4<sup>e</sup> période, t. 135, n° 3, 1<sup>er</sup> juin 1896, p. 655-695.

LE BLOND Maurice, « Notes sur le naturisme : pour servir à préface à cette nouvelle série ». *Documents sur le naturisme, (Le Rêve et l'idée, 3<sup>e</sup> série)*, n° 2, décembre 1895, p. 25-36.

MORÉAS Jean.- « Un manifeste littéraire. Le Symbolisme ». *Le Figaro*, supplément littéraire du dimanche, 12<sup>e</sup> année, n° 38, 18 septembre 1896, p. 2.

MÂLE Émile.- « L'Art chrétien du moyen âge ». *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 5<sup>e</sup> série, t. 7, (45<sup>e</sup> année, 1<sup>er</sup> semestre), n° 5, 2 février 1907, p. 138-141.

MILSAND Joseph Antoine.- « De l'influence littéraire dans les beaux-arts : M. John Ruskin et ses idées sur la peinture ». *La Revue des deux mondes*, 31<sup>e</sup> année, 2<sup>e</sup> période, t. 34, n° 4, 15 août 1861, p. 870-915.

MALLARMÉ Stéphane.- « Variation sur un sujet XI. Le Mystère, dans les lettres ». *La Revue blanche*, t. 11, n° 78, 1<sup>er</sup> septembre 1896, p. 214-218.

MUHLFELD Lucien.- « “ Le Petit Symbolard ” ». *La Revue blanche*, t. 9, n° 53, 15 août 1895, p. 181-182.



- MUHLFELD Lucien.- « Sur la Clarté ». *La Revue blanche*, t. 11, n° 75, 15 juillet 1896, p. 73-82.
- RENAN Ary, « Gustave Moreau (deuxième et dernier article) ». *Gazette des beaux-arts*, 28<sup>e</sup> année, t. 34, 2<sup>e</sup> période, 1<sup>er</sup> juillet 1886, p. 35-51.
- NOAILLES C<sup>ss</sup>e Mathieu (Anna) de.- « Poésies ». *La Revue des deux mondes*, 5<sup>e</sup> période, t. 15, 15 juin 1903, p. 875-883.
- PROUST Adrien [et PROUST Marcel ?] .- « Distribution de prix à l'école primaire supérieure d'Illiers ». *Le Progrès, journal républicain d'Eure-et-Loir*, 4 août 1903, p. 2.
- RENAN Ary [signé : A. R.] .- « Quatorze œuvres inconnues de Gustave Moreau ». *La Chronique des arts et de la curiosité*, t. 4, n° 5, 4 février 1899, p. 43-44.
- RUSKIN John.- « Art et morale par John Ruskin I (extrait des *Deux Sentiers*) ». *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 4<sup>e</sup> année, vol. 2, n° 18-19, 15 juillet et 1<sup>er</sup> août 1896, p. 370-380.
- RUSKIN John.- « Art et morale (suite et fin) ». *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 5<sup>e</sup> année, vol. 1, n° 3, 1<sup>er</sup> décembre 1896, p. 33-45.
- RUSKIN John.- « La Gloire des Montagnes (John Ruskin, *Les Peintres modernes*) ». *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 6<sup>e</sup> année, n° 18, vol. 2, 15 juillet 1898, p. 376-383.
- RUSKIN John.- « De l'influence des Montagnes I. Influence des montagnes sur le tempérament religieux ». *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 7<sup>e</sup> année, vol. 1, n° 4, 15 décembre 1898, p. 187-192.
- RUSKIN John.- « De l'influence des Montagnes II. Sur le sentiment artistique (John Ruskin) ». *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 7<sup>e</sup> année, vol. 1, n° 5, 1<sup>er</sup> janvier 1899, p. 226-232.
- RUSKIN John.- « De l'influence des Montagnes III. Sur le pouvoir littéraire (John Ruskin) ». *Bulletin de l'Union pour l'action morale*, 7<sup>e</sup> année, vol. 1, n° 6, 15 janvier 1899, p. 275-279.
- RETTÉ Adolphe.- « Chronique des Livres ». *La Plume*, 7<sup>e</sup> année, n° 138, 15 janvier 1895, p. 64-65.
- SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER.- « Un manifeste ». *Le Figaro*, 43<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n° 10, 10 janvier 1897, p. 4-5.
- SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER.- « Manifeste ». *La Revue naturiste*, t. 1, n° 1, mars 1897, p. 1-9.
- VIOLLIS Jean.- « Observations sur le naturisme ». *Mercure de France*, série moderne, t. 1, n° 86, février 1897, p. 304-314.
- ZOLA Émile.- « À la jeunesse ». *Le Figaro*, 42<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> série, n° 38, 7 février 1896, p. 1.

# TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	5
SOMMAIRE.....	6
LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	7
INTRODUCTION .....	9
<b>PREMIÈRE PARTIE : Le Parcours des paysages proustiens dans les écrits de jeunesse de Marcel Proust.....</b>	<b>21</b>
<b>CHAPITRE I<sup>er</sup>. – Les Paysages proustiens dans les premiers écrits de Marcel Proust.....</b>	<b>23</b>
§ 1. Les Tentatives de description du paysage dans les écrits de jeunesse.....	25
Paysage des années scolaires de rhétorique et philosophie. ....	28
L’Enseignement d’Alphonse Darlu. ....	30
§ 2. <i>Le Mensuel</i> (1890-1891). ....	34
« Choses normandes » .....	35
« Souvenir ».....	36
§ 3. <i>Le Banquet</i> (1892). ....	40
Séjour en Normandie en 1892 et « La Mer ».....	42
« Violante ou la mondanité ».....	44
§ 4. <i>La Revue blanche</i> (1893) .....	46
« Mélancolique villégiature de Mme de Breyves ».....	48
Le Souvenir du voyage en Engadine .....	50
« Présence réelle ».....	52
§ 5. Les Paysages proustiens en 1894.....	56
« La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie ».....	59
« Confession d’une jeune fille » .....	63
<b>CHAPITRE II. – Le Paysage romantique contre le paysage symboliste .....</b>	<b>67</b>
§ 1. Tournant esthétique de Proust en 1895-1896 : « Contre l’obscurité ».....	68

§ 2. Proust et le naturisme .....	78
Poèmes en prose.....	85
<b>CHAPITRE III. – Le Sentiment de la nature dans <i>Jean Santeuil</i>.....</b>	<b>90</b>
§ 1. Proust en Bretagne.....	93
§ 2. Proust à Réveillon : paysages de campagne.....	101
Les Tentatives de Jean Santeuil.....	102
Les Pays mystérieux.....	107
Charmes de la mauvaise saison .....	108
§ 3. Le Jardin proustien : paysages aménagés du jardin d’Illiers .....	111
Les Images solaire d’Éteuilles.....	112
Désir de la vue panoramique et le pays mystérieux.....	114
Le Parc ou le jardin .....	118
Le Rôle de la flore dans le chapitre « À Illiers ».....	120
§ 4. Proust et la nature en liberté.....	124
Une grande tempête à Penmarch, plaisir de courir le danger.....	126
Orages à Illiers. Motivation de l’admiration de la Grande Nature. ....	128
Orages à Réveillon.....	129
Sur deux fragments de Réveillon à la mauvaise saison (1898-1899) .....	130
§ 5. L’Individualité des lieux.....	135
§ 6. L’Apprentissage poétique.....	139
L’Opacité des mots : la parole est peu en rapport avec le sentiment.....	143
§ 7. La Peinture et l’architecture .....	146
Le Paysage symbolique et mythologique selon Gustave Moreau.....	147
Le Paysage selon Monet .....	150
L’Église dans les champs.....	154
§ 8. Réminiscences du paysage.....	159
Souvenir de la nature ressuscité par la sensation auditive.....	160
Souvenir de la mer à la montagne en 1896 .....	163
La Fonction de la Nature sauvage en 1898.....	165
Au bord du lac de Genève en 1899 .....	168
Conclusion.....	174
<b>SECONDE PARTIE : Proust et Ruskin paysagiste.....</b>	<b>177</b>

<b>CHAPITRE IV. – Les Paysages proustiens et le gothique selon Ruskin .....</b>	<b>179</b>
§ 1. La Rencontre de Proust avec Ruskin.....	181
§ 2. <i>Les Sept Lampes de l'Architecture</i> .....	187
§ 3. La Cathédrale d'Amiens : paysage d'arbres et de pierres.....	198
§ 4. Amiens : le paysage de la cathédrale et la rivière .....	207
<b>CHAPITRE V. – Pèlerinages à la recherche du paysage individuel .....</b>	<b>215</b>
§ 1. Le Pèlerinage et l'idolâtrie .....	217
§ 2. Les Pèlerinages ruskiniens de Proust .....	223
Les Promenades en automobile vers les églises gothiques.....	226
§ 3. Le Paysage collectif / le paysage individuel .....	235
Les Paysages dans les « Salons parisiens ».....	239
Anna de Noailles et Maurice Maeterlinck.....	240
§ 4. Pasticher les paysages des autres pour aller plus loin.....	249
Pastiches de Renan et de Régnier.....	252
Pour conclure : Proust et Nerval.....	255
<b>TROISIÈME PARTIE : Les Paysages dans <i>À la recherche du temps perdu</i>.....</b>	<b>259</b>
<b>CHAPITRE VI. – Panorama.....</b>	<b>261</b>
§ 1. Le Paysage panoramique .....	263
La Vue panoramique du clocher de Saint-Hilaire.....	266
§ 2. Le Paysage statique : sensation d'altitude.....	269
La Topographie de La Raspelière et son origine maritime.....	271
§ 3. Le Paysage dynamique : l'esthétique du déplacement.....	281
Le Paysage en mouvement.....	284
La Métamorphose de l'image des pays.....	288
L'Épisode de Beaumont.....	289
La Sensation de la surface de la terre .....	292
La Géographie magique .....	297
<b>CHAPITRE VIII. – Les Fonctions des paysages proustiens .....</b>	<b>299</b>
§ 1. Proust et la peinture du paysage.....	300

Le Monde mystérieux d'Elstir .....	304
§ 2. Proust et l'art du jardin et de l'architecture .....	308
Proust et le paysage de l'architecture.....	311
Les petites Églises autour de Balbec.....	314
§ 4. La Philosophie du paysage proustien .....	319
Les Problématiques autour du paysage .....	321
Les Rappels de la nature et les apostrophes à la nature.....	324
Les Clochers de Martinville .....	327
Le Paysage comme indice de l'évolution esthétique du héros .....	330
Les Suggestions pour le chemin de la vocation .....	332
La Vieille route.....	334
La Solitude et la vocation .....	336
Au-delà du signe .....	338
<b>CONCLUSION</b> .....	341
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	347
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	377