



HAL
open science

L'enchâssement chez Goethe et Proust : Pour une définition et une interprétation de l'enchâssement, du procédé au principe

Delphine Paon

► **To cite this version:**

Delphine Paon. L'enchâssement chez Goethe et Proust : Pour une définition et une interprétation de l'enchâssement, du procédé au principe. Littératures. Université Paris-Nord - Paris XIII, 2019. Français. NNT : 2019PA131105 . tel-03776308

HAL Id: tel-03776308

<https://theses.hal.science/tel-03776308>

Submitted on 13 Sep 2022

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 PARIS 13 – SORBONNE PARIS CITÉ

U.F.R LLHS

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 13 – SORBONNE PARIS CITÉ

Discipline : Littérature Générale et Comparée

Présentée et soutenue publiquement

par Delphine PAON

le 4 décembre 2019

L'enchâssement chez Goethe et Proust.

Pour une définition et une interprétation de l'enchâssement, du procédé au principe.

Sous la direction de Madame le Professeur Juliette VION-DURY, Université Paris 13-SPC
et de Monsieur le Professeur Vincent FERRÉ, Université Paris Est.

JURY :

M. Vincent FERRÉ	Professeur à l'université Paris Est
Mme Florence FIX	Professeur à l'université de Rouen
M. Jean-Yves MASSON	Professeur à l'université de la Sorbonne
M. Denis PERNOT	Professeur à l'université Paris 13- SPC
Mme Juliette VION-DURY	Professeur à l'université Paris 13- SPC

UNIVERSITÉ PARIS 13 – SORBONNE PARIS CITÉ

U.F.R LLHS

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 13 – SORBONNE PARIS CITÉ

Discipline : Littérature Générale et Comparée

Présentée et soutenue publiquement

par Delphine PAON

le 4 décembre 2019

L'enchâssement chez Goethe et Proust.

Pour une définition et une interprétation de l'enchâssement, du procédé au principe.

Sous la direction de Madame le Professeur Juliette VION-DURY, Université Paris 13-SPC
et de Monsieur le Professeur Vincent FERRÉ, Université Paris Est.

JURY :

M. Vincent FERRÉ	Professeur à l'université Paris Est
Mme Florence FIX	Professeur à l'université de Rouen
M. Jean-Yves MASSON	Professeur à l'université de la Sorbonne
M. Denis PERNOT	Professeur à l'université Paris 13- SPC
Mme Juliette VION-DURY	Professeur à l'université Paris 13- SPC

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	8
EDITIONS UTILISÉES ET ABRÉVIATIONS	10
INTRODUCTION	13
1. L'ENCHÂSSEMENT, UNE DOUBLE ILLUSION :	14
○ A. L'ILLUSION D'UNE CRITIQUE LITTÉRAIRE COHÉRENTE SUR L'ENCHÂSSEMENT :	15
○ B. L'ILLUSION D'UN OBJET COMMUN ET IDENTIFIÉ :	21
2. QUELLE MÉTHODE ALORS POUR ÉTUDIER L'ENCHÂSSEMENT ?	25
○ A. ÉTUDE ET INTÉRÊT DE CETTE MÉTAPHORE :	25
○ B. CIRCONSCRIRE : ÉTUDE DE L'ENCHÂSSEMENT INTRA-ROMANESQUE :	35
3. QUEL CORPUS ?	36
○ A. JUSTIFICATION DU CORPUS : GOETHE ET PROUST :	36
4. PROBLÉMATIQUE ET ANNONCE DU PLAN :	39
○ A. PROBLÉMATIQUE :	39
○ B. ANNONCE DU PLAN :	39
PREMIÈRE PARTIE : L'ENCHÂSSEMENT, UN PROCÉDÉ NARRATIF	41
CHAPITRE 1 : ÉTUDE COMPARÉE DE DEUX RÉCITS ENCHÂSSÉS, « UN AMOUR DE SWANN » ET LES « BEKENNTNISSE »	44
○ 1. COMMENT DÉLIMITER CES « RÉCITS DANS LES RÉCITS », APPAREMMENT CLOS SUR EUX-MÊMES ?	47
○ 2. DES RÉCITS EN TENSION ENTRE AUTONOMIE ET INTERDÉPENDANCE AVEC D'AUTRES PARTIES DE L'ŒUVRE	63
○ 3. DES RÉCITS QUI RAPPELLENT D'AUTRES GENRES LITTÉRAIRES :	82
CHAPITRE 2 : CARACTÉRISATION ET TYPOLOGIE DES DIFFÉRENTS RÉCITS ENCHÂSSÉS CHEZ GOETHE ET PROUST	88
○ 1. LA CARACTÉRISATION DES RÉCITS ENCHÂSSÉS :	89
○ 2. LA DÉLIMITATION DES RÉCITS ENCHÂSSÉS :	104
○ 3. AUTONOMIE ET INTERDÉPENDANCE :	108
CHAPITRE 3 : LES FONCTIONS DU RÉCIT ENCHÂSSÉ	119
○ 1. MODÈLES THÉORIQUES :	120
○ 2. QUELLES FONCTIONS POUR LES RÉCITS ENCHÂSSÉS DE GOETHE ET PROUST ?	132
DEUXIÈME PARTIE : L'ENCHÂSSEMENT, UN PRINCIPE	140
CHAPITRE 1 : L'ENCHÂSSEMENT INTERTEXTUEL – LE DOCUMENT	142
○ 1. LES LETTRES, ENTRE RÉCIT ET DISCOURS :	143
○ 2. LE « BREVET D'APPRENTISSAGE » DE WILHELM MEISTER VS LA DISSERTATION DU CERTIFICAT D'ÉTUDES DE GISÈLE	147
○ 3. LE JOURNAL D'OTILIE ET L'ARTICLE DANS <i>LE FIGARO</i> :	151
○ 4. LES CHANTS D'OSSIAN ET LE PASTICHE DES GONCOURT :	155

CHAPITRE 2 : L'ENCHÂSSEMENT INTERTEXTUEL – LA CITATION	163
○ 1. LES CITATIONS BIBLIQUES ET LITTÉRAIRES :	165
○ 2. LES CITATIONS « INTERNES » À L'ŒUVRE : LE « MOT » D'UN PERSONNAGE : 182	
○ A. LE MOT, LES CITATIONS MARQUANT LE PORTRAIT D'UN PERSONNAGE DE MANIÈRE DIFFUSE :	184
CHAPITRE 3 : LES DESCRIPTIONS D'ART, L' <i>EKPHRASIS</i> ET L'HYPOTYPOSE.....	192
○ 1. L' <i>EKPHRASIS</i> , QUELS ENJEUX ?.....	193
○ C. LES ENJEUX NARRATIFS : DES SAYNÈTES ET DES PORTRAITS :.....	208
○ D. LES SPÉCIFICITÉS DE L'HYPOTYPOSE PAR RAPPORT À L' <i>EKPHRASIS</i> :	217
TROISIÈME PARTIE : DU PRINCIPE AU SACRÉ.....	230
CHAPITRE 1 : LE VOCABULAIRE ET LES IMAGES DE L'ENCHÂSSEMENT DANS LES ŒUVRES.....	233
○ 1. UNE ESTHÉTIQUE PROUSTIENNE DE L'ENCHÂSSEMENT :	234
○ 2. VOCABULAIRE ET LES IMAGES DE L'ENCHÂSSEMENT :	238
○ 3. LES OPÉRATIONS D'ENCHÂSSEMENT CHEZ GOETHE :	254
CHAPITRE 2 : L'ENCHÂSSEMENT, LE TEMPS ET L'ESPACE.....	262
○ 1. LE TEMPS.....	262
○ 2. L'ESPACE :	279
CHAPITRE 3 : L'ENCHÂSSEMENT DANS UN ROMAN D'APPRENTISSAGE, OU L'IRRUPTION DU SACRÉ :	290
○ 1. L'ENCHÂSSEMENT DANS LES ROMANS D'APPRENTISSAGE :	290
○ 2. L'ENCHÂSSEMENT ET LE SACRÉ :	303
CONCLUSION.....	310
1. L'ENCHÂSSEMENT COMME PRINCIPE :	311
2. UNE ANALYSE TRANSFÉRABLE :	313
○ A. D'AUTRES ESTHÉTIQUES DE L'ENCHÂSSEMENT :	314
○ B. UN PRINCIPE TRANSFÉRABLE À D'AUTRES DOMAINES :	315
ANNEXES.....	321
ANNEXE 1 :	322
ANNEXE 2 :	324
ANNEXE 3 :	328
BIBLIOGRAPHIE.....	342
I. Œuvres de Johann Wolfgang von GOETHE et Marcel PROUST	343
○ 1. Œuvres de Johann Wolfgang von Goethe.....	343
○ 2. Œuvres de Marcel Proust	345
II. Théorie littéraire et histoire de la pensée	345
○ 1. Dictionnaires, théorie littéraire et histoire des genres.....	345
○ 2. Études sur l'enchâssement en littérature :	356
○ 3. Étude de l'enchâssement dans d'autres domaines :.....	359
III. Ouvrages et articles critiques consacrés à Goethe et Proust.....	360
○ 1. A. Ouvrages critiques consacrés à Goethe et Proust.....	360

○ 1. B. Articles critiques consacrés à Goethe et Proust.....	361
○ 2. A. Ouvrages critiques consacrés à Goethe.....	361
○ 2. B. Articles critiques et chapitres d'ouvrage consacrés à Goethe.....	367
○ 3. A. Ouvrages critiques consacrés à Proust.....	371
○ 3. B. Articles critiques consacrés à Proust.....	379
IV. Ouvrages et articles critiques consacrés à d'autres auteurs.....	384
○ 1. Ouvrages.....	384
○ 2. Articles.....	385
V. Thèses consultées.....	385
VI. <i>Varia</i>	386

REMERCIEMENTS

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Juliette Vion-Dury et Vincent Ferré, directeurs de thèse exceptionnels, qui m'ont conseillée et guidée tout au long de mon travail.

Je remercie vivement tous ceux avec qui j'ai pu échanger à propos de mon sujet, que ce soit à des colloques, séminaires, comité de suivi ou dans un cadre plus informel, et toute personne m'ayant indiqué des sources bibliographiques. Merci tout particulièrement à Pyra Wise, bibliothécaire de l'équipe Proust de l'ITEM (CNRS), d'avoir mis à ma disposition certains articles et documents difficiles d'accès.

J'exprime ma gratitude à l'égard de l'Université de Paris 13 – SPC et des enseignants-chercheurs du Département de Lettres pour m'avoir accordé le statut d'allocataire-monitrice ainsi qu'à l'Université de Franche-Comté, où j'ai officié les fonctions d'ATER.

Je remercie aussi les organisateurs du colloque « Proust, le centenaire » (Cerisy, 2012), Antoine Compagnon et Kazuyoski Yoshikawa, pour m'avoir permis d'y assister dans les meilleures conditions. Merci également aux organisateurs du programme « LEA ! Lire en Europe » de m'avoir sélectionnée pour y participer en 2012 et ainsi initier un dialogue très utile sur mon sujet et des problématiques connexes. Je tiens aussi à remercier le Professeur Kehn de Kiel en Allemagne pour m'avoir fait entrer davantage dans l'œuvre de Goethe et en particulier découvrir *Wilhelm Meister* dès 2007, et le Professeur Zang de l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle pour m'avoir fait découvrir la Littérature Générale et Comparée.

A titre personnel je remercie mes parents et mes amis, en particulier Antoine, Béatrice, Charlotte, Christiane et Michel, Christine, Cloé, Dahi, David, Fabien, Franz, Gabriella et sa famille, Ismíni, Jacquelin, Jérémy, Karim, Laëtitia, Léa, Marguerite, Margot et Clément, Marie, Marie-Amélie, Mickaël, Mirza et Vincent, Nathaniel, Oumar, Raffaello, Raman, Synne, Thomas, Viviane et Benjamin.

A mes parents

A Fabrice

A Nathaniel

EDITIONS UTILISÉES ET ABRÉVIATIONS

- Pour les œuvres de Johann Wolfgang von Goethe :

• En allemand :

Werther : *Die Leiden des jungen Werther*, in *Johann Wolfgang von Goethe Werke*, Band 6, Roman und Novellen I, Hamburger Ausgabe, éd. d'Erich Trunz, [1981], Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, coll. « dtv », 2000, pp. 7 - 124.

WV : *Die Wahlverwandschaften*, in *Johann Wolfgang von Goethe Werke*, Band 6, Roman und Novellen I, Hamburger Ausgabe, éd. d'Erich Trunz, [1981], Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, coll. « dtv », 2000, pp. 242 - 490.

WML : *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in *Johann Wolfgang von Goethe Werke*, Band 7, Roman und Novellen II, Hamburger Ausgabe, éd. d'Erich Trunz, [1981], Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, coll. « dtv », 2000, pp. 7 - 610.

« *Bekenntnisse* » : fait référence au livre 6 de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, « *Bekenntnisse einer schöner Seele* », pp. 358 - 420 dans l'édition citée.

• En édition bilingue ou française :

Werther : *Die Leiden des jungen Werther/ Les Souffrances du jeune Werther*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », trad. par Bernard Groethuysen [1954], 1990.

Les AE : *Les Affinités électives*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », trad. par Pierre du Colombier, [1954], préface de Michel Tournier, 1980.

Les Années d'apprentissage : *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », trad. par Blaise Briod, [1954], 1990.

-, *Faust I et II*, traduction de G. de Nerval revue et complétée, édition annotée et présentée par E. et J.-P. Frantz, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2004.

-, *Faust I et II*, traduction par J. Malapate, préface, notes, chronologie et bibliographie mise à jour en 2015 par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984.

Toute autre référence, notamment à une autre traduction, est chaque fois précisée en note.

- Pour les œuvres de Marcel Proust :

RTP : A la recherche du temps perdu, éd. de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

DCS : Du côté de chez Swann

JF : A l'ombre des jeunes filles en fleurs

CG : Le Côté de Guermantes

LP : La Prisonnière

AD : Albertine disparue

TR : Le Temps retrouvé

Toute autre référence à une autre œuvre ou une autre édition est chaque fois précisée en note.

INTRODUCTION

1. L'ENCHÂSSEMENT, UNE DOUBLE ILLUSION :

Le terme « enchâssement » en littérature est en général entendu comme le procédé narratif par lequel un récit est placé dans un autre, dans la lignée de la définition *a minima* de Tzvetan Todorov¹ et des analyses de Gérard Genette dans *Discours du récit* et *Nouveau discours du récit*². Cependant, en se penchant plus précisément sur les textes critiques, où trouver une définition plus étoffée de l'enchâssement ? Ce dernier ne s'inscrit pas explicitement dans une tradition théorique longue, à l'instar d'autres termes littéraires comme la tragédie, pour ne donner qu'un exemple, et la critique plus récente n'a pas circonscrit non plus clairement l'usage de ce mot. Aussi surprenant que cela puisse paraître, il n'y a donc pas de définition de l'enchâssement dans les textes critiques – nous revenons par la suite sur cette absence – si ce n'est celle de Tzvetan Todorov³ – ; et pourtant, le sens du mot semble faire consensus, malgré quelques nuances.

En entrant dans le détail, on s'aperçoit que les critiques peuvent présenter des désaccords, et que les objets analysés ne sont pas exactement les mêmes. Les textes enchâssés suivants : une nuit des *Mille et une Nuits*, un récit enchâssé dans une nouvelle de Guy de Maupassant ou un roman au coin du feu d'Henry James⁴, ou encore une des histoires de *La Princesse de Clèves* ne sont pas tout à fait à mettre sur le même plan quand il s'agit d'analyse critique⁵. Ainsi, la notion d'enchâssement semble connue au lecteur, familière, et pourtant elle repose sur une double illusion : celle d'une tradition critique cohérente, et celle d'un objet clairement identifié et commun à cette critique.

¹ « L'enchâssement, c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre. », voir T. Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *L'Analyse structurale du récit*, Seuil, coll. « Points Essais », 1981, p. 140, article initialement publié dans *Communications*, n°8, 1966.

² G. Genette, *Discours du récit*, initialement publié dans *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972 ; et G. Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Gallimard, 1983.

³ Nous reviendrons aussi sur quelques ébauches éparses de définitions d'autres auteurs critiques, n'ayant pas fait autorité.

⁴ Voir notamment H. James, *The Turn of the Screw*, Boston (Mass.) : Bedford / St. Martin's, éd. de Peter G. Beidler, [1898], 2004.

⁵ Beaucoup d'autres exemples pourraient être cités, il ne s'agit que de références indicatives. Nous revenons par la suite sur ces exemples, et sur ces nuances.

○ A. L'ILLUSION D'UNE CRITIQUE LITTÉRAIRE COHÉRENTE SUR L'ENCHÂSSEMENT :

Intéressons-nous tout d'abord à la généalogie de la notion. Comme l'a montré de manière efficace Jérémy Naïm¹, il n'existe pas de tradition théorique et critique longue de l'enchâssement. En effet, l'Antiquité n'a pas théorisé cet objet en particulier dans la *Poétique* d'Aristote ; et, par la suite, l'enchâssement n'apparaît pas non plus dans la triade des genres chère aux Romantiques². Cette remarque en appelle une autre : dans la mesure où il n'existe pas de définition traditionnelle de l'enchâssement, il est assez logique que sa catégorisation n'aille pas de soi. S'agit-il d'un procédé, en particulier – uniquement ? – romanesque ? d'une technique ? d'une notion ? d'un concept, d'un phénomène, ou autre ? Cette thèse se propose de revenir plus longuement sur la catégorisation ; disons simplement, dès à présent, qu'elle fait l'objet d'une interrogation.

La difficulté liée à l'absence de tradition théorique de l'enchâssement est en même temps synonyme d'espace de liberté pour les critiques qui s'y intéressent à partir du premier tiers du XX^e siècle. Fait assez rare dans l'histoire de la théorie littéraire, ils bénéficient d'un champ large pour définir et interpréter l'enchâssement, et d'abord pour le nommer – comme l'on sait et comme on va le voir plus en détail, cette appellation ne va pas non plus de soi et fait l'objet d'enjeux importants.

Ainsi, trois grands noms de la critique sur l'enchâssement émergent, et traversent le XX^e siècle, même s'ils ne sont pas les seuls. Dans l'ordre chronologique, il s'agit de Viktor Chklovski à l'aube des années 1930³, de Tzvetan Todorov au milieu des années 60, et de Gérard Genette au tournant des années 80.

¹ Voir J. Naïm, *Le Récit enchâssé ou sa mise en relief narrative au XIX^e siècle*, thèse dirigée par Gilles Philippe et Henri Scepi, Paris 3 - La Sorbonne Nouvelle, soutenue le 4 décembre 2015. Nous remercions Jérémy Naïm de nous avoir permis de consulter le manuscrit de sa thèse, et nous citons la pagination telle qu'elle apparaît dans la B.U. de Paris 3 – La Sorbonne Nouvelle. La généalogie de la notion telle que nous la présentons doit beaucoup à cette thèse, et nous reprenons les grandes étapes de la chronologie de la définition de la notion dans le même ordre.

² *Ibid.*, p. 33.

³ Certes, ces réflexions se situent dans la lignée des orientalistes qui réfléchissent à la notion de cadre. De plus, d'autres auteurs comme Henry James (*The Art of Fiction*, 1885), Edith Wharton (*The Writing of Fiction*, 1925) et Georges Duhamel (*Essai sur le roman*, 1925) explorent la question un peu avant V. Chklovski. Sur les prédécesseurs de ce dernier, nous nous référons au chapitre 5 de la version remaniée de la thèse de J. Naïm, inédite, qu'il a bien voulu nous communiquer. Qu'il en soit ici remercié. Voir en particulier pp. 1-4 pour les orientalistes et p. 6 pour les auteurs cités.

Dans son article « La construction de la nouvelle et du roman »¹, Viktor Chklovski commence par interroger la nouvelle, vue comme « une combinaison des constructions en boucles et en paliers, et de plus, compliquée par divers développements »² puis il se penche sur le recueil de nouvelles et de contes en insistant sur *Les Mille et une nuits* et sur le « système de retardement »³ qui y est à l'œuvre. Il vient ensuite à placer dans une même perspective historique les recueils d'origine orientale, le *Décameron* et les romans picaresques (de Cervantès, Lesage, Fielding et Sterne) pour montrer que le processus d'encadrement d'une nouvelle (ici encadrement et enchâssement sont strictement synonymes) est très semblable dans un recueil et certains romans. De plus, il rapproche l'encadrement de ce qu'il appelle l'enfilage⁴ qui est souvent facilité par le motif du voyage, lequel permet de lier des épisodes ensemble. Selon lui, et c'est la conclusion de son article, les deux procédés (d'encadrement et d'enfilage) sont des manières d'intégrer « les matières étrangères au corps du roman ». Ainsi, cet article fondateur d'une réflexion sur l'enchâssement part de la construction de la nouvelle pour faire le lien avec le recueil de nouvelles et de contes puis le roman, en particulier picaresque.

Une trentaine d'années plus tard, Tzvetan Todorov, en 1966, dans son article intitulé « Les catégories du récit littéraire »⁵, s'interroge sur l'histoire considérée comme « convention », « abstraction car elle est toujours perçue et racontée par quelqu'un »⁶ et le rapport des histoires entre elles, dans un roman composé de plusieurs histoires, puisque « les formes plus complexes du récit littéraire contiennent plusieurs histoires »⁷. Après avoir rappelé les études de Claude

¹ V. Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman » [1929], trad. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966, pp. 170-196.

² *Ibid.*, p. 177.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ « Mais le procédé de composition par « enfilage » est encore plus répandu. Dans ce cas, plusieurs nouvelles, chacune formant un tout, se succèdent et elles sont réunies par un personnage commun. », *Ibid.*, p. 193.

⁵ T. Todorov, article cité.

⁶ *Ibid.*, p. 127.

⁷ *Ibid.*, p. 140.

Bremond¹ qui considère que « le récit entier est constitué par l'enchaînement ou l'emboîtement de micro-récits »², Tzvetan Todorov met en évidence les trois façons qui selon lui relient les histoires entre elles : l'enchaînement, l'alternance et l'enchâssement. C'est à ce moment, comme en passant, que ce dernier est défini, de façon finalement assez succincte, selon la définition déjà donnée. Le paragraphe en question est reproduit ici, de façon à montrer à quel point le critique est rapide sur cette question :

L'enchâssement, c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre. Ainsi tous les contes des *Mille et une nuits* sont enchâssés dans un conte de Chahrazade. On voit ici que ces deux types de combinaison représentent une projection rigoureuse des deux rapports syntaxiques fondamentaux, la coordination et la subordination.

Ainsi, ce passage qui fait autorité dans toute la critique ultérieure de l'enchâssement est en fait une définition lapidaire, contenant une phrase de définition à proprement parler, une autre qui propose une justification très générale avec un exemple-type (qui n'est pas développé) tandis que celle qui suit met en relation l'enchâssement et l'enchaînement, préalablement défini. Il est à noter que le terme « enchâssement » reprend l'« encadrement » de Viktor Chklovski, « de façon plus large et plus systématisée »³. Il est aussi très probablement un calque de l'anglais « *embedding* » qui provient de la grammaire générative en particulier développée par Noam Chomsky. Si Jean Rousset est peut-être le premier à employer le terme, Tzvetan Todorov va l'imposer (même si d'autres mots entrent en concurrence)⁴.

Par la suite, notamment dans son article « Les hommes récits », Tzvetan Todorov parle de « séquences » plus que d'histoires – il est donc logique que ses

¹ C. Bremond, « Le message narratif », in : *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964.

² *Ibid.*, p. 129.

³ J. Naim, *ibid.*, p. 48.

⁴ Voir J. Naim, version inédite de sa thèse de doctorat, chapitre 5, p. 8.

analyses ultérieures aient plus intéressé la linguistique que les études proprement littéraires¹.

Dans les années qui suivent, le représentant principal de la réflexion théorique sur le récit enchâssé est Gérard Genette, en particulier dans *Discours du récit* en 1972 et son *Nouveau Discours du récit*, en 1983. Ses découvertes ont été déterminantes, et constituent non pas une conclusion mais un point de départ très riche sur la question. Nous renvoyons à la thèse de Jérémy Naïm² pour l'analyse des évolutions des conceptions genettiennes de l'enchâssement, à partir de 1968 jusqu'en 1983. Contentons-nous de dire pour l'instant que Gérard Genette, dans ses longues réflexions sur le sujet, a proposé une liste des fonctions du récit enchâssé sur laquelle nous revenons amplement, en particulier dans la première partie de la thèse, au chapitre 3.

D'autres critiques par la suite (et certains de manière concomitante ou presque) ont consacré des pages à la question de l'enchâssement, ou de ce procédé intitulé différemment. C'est le cas notamment de Mieke Bal, John Barth, Thomas Pavel, Jaap Lintvelt, Roland Bourneuf et Real Ouellet, Claude Bremond, Algirdas Greimas, ou encore Christian Metz. Ces trois derniers critiques parlent respectivement d'« enclave », d'« enchevêtrement » ou d'« interpolation », pour désigner le même objet. D'autres figures encore pourraient être citées, et nous renvoyons à la liste proposée par Jiri Šrámek pour plus de détails³.

Plus récemment, d'autres pistes critiques peuvent nous intéresser, en particulier le travail de Massimo Fusillo⁴ et l'ouvrage *La Voie aux chapitres* d'Ugo Dionne¹ qui propose de

¹ *Ibid.*, pp. 49-51.

² *Ibid.*, pp. 51-55 en particulier ; voir également la version inédite de sa thèse de doctorat à ce sujet, pp. 10-13.

³ Voir J. Šrámek, « Pour une définition du métarécit », *Études romanes de Brno*, n° 20, 1990, p. 34 : « (...) Barbara Hardy parle d'« histoires insérées » (« *inset stories* ») dans *Gens de Dublin*, Gerald Prince utilise le terme de « narration intercalée » (« *intercalated narration* »), Elisabeth Gülich distingue le « cadre » (« *Rahmen* ») du « récit intérieur » (« *Binnerzählung* »), et rappelle le principe d'enchâssement (« *Einbettung* ») qui peut être multiple, Susan Sniader Lanser parle d'« histoires insérées » (« *inserted stories* ») ou « récits intradiégétiques » (« *intradiegetic narratives* »), ou plus spécialement de « narration privée » (« *private narration* ») (...) ». Voir également le rappel d'autres appellations, *passim*.

⁴ Voir M. Fusillo, *Naissance du roman*, trad. de l'italien par Marielle Abrioux, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, notamment le chapitre « Le récit dans le récit », pp. 142 et suiv. Néanmoins, dans la mesure où cet ouvrage accorde une

réfléchir à l'économie narrative à partir de la forme du chapitre qui apparaît comme une partie différente, close sur elle-même, les réflexions sur le chapitre pouvant alors servir de support, de contrepoint et de miroir pour une réflexion portant sur tout espace narrativement clos sur lui-même en apparence et présentant pourtant de manière plus ou moins patente une relation exclusive avec le reste de la narration. Les travaux de Christophe Pradeau² et d'Aude Leblond³ sur les cycles se rapprochent également, de manière différente, des réflexions sur l'enchâssement. Des thèses ont également été consacrées à l'enchâssement, sur des corpus variés : Loreto Nùñez s'est penchée sur les romans grecs⁴, Carole Boidin sur le même sujet et *Les Mille et une nuits*⁵, et Jérémy Naïm, dans la thèse déjà citée, sur le XIX^e siècle. Dans une perspective complémentaire, le travail de Gaëlle Debeaux intéresse aussi l'enchâssement et les questions afférentes à la modernité avec la multiplication des récits⁶.

Tous ces travaux n'empêchent cependant pas une concurrence des termes pour désigner l'enchâssement, comme l'avait déjà montré Jiří Šrámek de manière très complète en 1990⁷. Ainsi, les autres termes qui désignent ce procédé littéraire⁸ mettent en avant la dimension diégétique : on parle de « récit dans le récit », d'« histoire/récit encadré(e)/ inséré(e) », « récit intercalé », « histoire à tiroirs », « récit second » par opposition à « récit premier », « récit dans le récit », « métarécit » ou « métadiégèse » à la

très grande importance aux romans grecs, il a surtout servi de référence extérieure mais n'a pas pu être exploité entièrement.

¹ Cf U. Dionne, *La Voie aux chapitres*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

² Voir notamment A. Besson, V. Ferré et C. Pradeau (dir.), *Cycle et collection*, Université Paris 13, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires, Paris, L'Harmattan, 2008.

³ Cf A. Leblond, *Sur un monde en ruine : esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2015, ainsi que ses recherches sur le chapitre.

⁴ Cf L. Nùñez, *Voix inouïes. Etude comparative de l'enchâssement dans Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius et les Métamorphoses d'Apulée*, Saarbrück, Editions universitaires européennes, 2013, 2 tomes.

⁵ Voir C. Boidin, *L'invention du conte comme forme littéraire. Lectures croisées de L'Âne d'or et des Mille et une nuits dans leurs versions anciennes et leurs reprises à l'époque d'Antoine Galland*, Université Paris Diderot, 2009.

⁶ Voir G. Debeaux, *Multipliation des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, Rennes 2, 2017.

⁷ Voir J. Šrámek, article cité.

⁸ Il ne semble pas que cette liste puisse être exhaustive. Néanmoins, pour plus de détails, nous renvoyons à l'article de J. Šrámek cité *supra*.

suite de Gérard Genette, « histoire à escalier » et tous ces termes semblent équivalents pour la critique – malgré quelques querelles¹.

A ce titre, Bernard Dupriez l'inclut dans son ouvrage de référence *Les Procédés littéraires*, autrement dit le *Gradus*. A l'article « Enchâssement » correspond la définition en linguistique², puis d'autres définitions sont indiquées, l'auteur renvoyant à « Récit au 2^e degré », lui-même faisant partie de l'article « Miroir », et à « escalier ». Dans le premier cas, et après avoir indiqué qu'il est possible de rapprocher « miroir » et « mise en abyme », l'auteur précise :

De même les contes insérés dans un récit [...], comme l'histoire de Marcelle et de Chrysostome, aux chap. 12 et 13 de *Don Quichotte*. On pourrait appeler **récit au 2^e degré** ce type de miroir, qui porte sur des ensembles : objets, idées, actions³,

et encore, quelques lignes plus loin il insiste sur le fait qu'un enchâssement comporte une idée de subordination au récit premier⁴.

Finalement, le terme se spécialise en linguistique, tandis que la critique littéraire étudie surtout la mise en abyme et évince ainsi le problème plus qu'elle ne le règle ou ne l'aborde de front. Parfois certains ouvrages font état de remarques qui relèvent à la fois de la littérature et de la linguistique, comme Sophie Duval par exemple lorsqu'elle évoque les enchâssements chez Proust à propos de l'ironie⁵.

Il est également à noter aussi que d'autres disciplines utilisent le terme, comme l'économie et la gestion par exemple, notamment en ce qui concerne les droits fonciers⁶. Ce fait pourrait sembler anecdotique, mais il révèle l'importance de l'enchâssement comme opération intellectuelle, outil pour penser certaines réalités et qui excède la littérature.

¹ *Ibid.*, p. 36.

² « Enchâssement : Insérer dans un syntagme un autre syntagme ou une autre phrase. », in : B. Dupriez, *Gradus : Les Procédés littéraires : dictionnaire*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 2013, p. 177.

³ *Opus* cité, p. 295.

⁴ Cependant, si la majorité des critiques voient l'enchâssement comme un procédé, J. Šrámek dans son article « Le métarécit dans la structure narrative » parle aussi bien d'« artifice compositionnel » que de « phénomène » pour désigner le même objet. Comme on le voit, cette dernière mention ouvre une brèche pour élargir la réflexion autour de l'enchâssement. Voir J. Šrámek, « Le métarécit dans la structure narrative », in : *Études romanes de Brno*, n° 17, 1986, pp. 23-33, termes employés respectivement aux pages 26 et 25.

⁵ Voir S. Duval, *L'ironie proustienne – la vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004, en particulier p. 443.

⁶ Voir par exemple certaines études de droit foncier comme A. Binot, A. Karsenty, *Les frontières de la question foncière : enchâssement social des droits et politiques publiques*, Les Editions en environnement Vertigo, coll. « Vertigo », 2007.

Ainsi, la critique littéraire donne l'illusion d'une cohérence sur l'enchâssement alors qu'en réalité, ce dernier relève d'une théorisation tardive, finalement assez lacunaire et relativement disparate.

A cette illusion s'ajoute une autre, celle d'un objet commun et clairement identifié.

○ B. L'ILLUSION D'UN OBJET COMMUN ET IDENTIFIÉ :

Depuis l'Antiquité, les épisodes d'enchâssements ne manquent pas dans la littérature et le procédé peut être qualifié de fréquent, facilement repérable par le lecteur. Ainsi, par exemple, le chapitre VI de *l'Énéide* de Virgile est consacré à la narration de la guerre de Troie et le déroulé chronologique est exposé par Enée dans un texte qui apparaît au second plan, et qui constitue un enchâssement. L'importance de ce récit au regard de l'ensemble de l'œuvre de Virgile n'est plus à démontrer. L'histoire avec Didon, qui constitue la suite des aventures d'Enée, est en fait au second plan, tandis que la partie enchâssée constitue le cœur des aventures d'Enée et légitime l'intérêt porté au personnage éponyme. Le récit enchâssé se révèle non seulement essentiel à l'économie du récit, mais encore plus important que l'histoire principale. Le procédé du récit enchâssé permet de mettre en valeur ce récit tout en offrant une scénographie qui accentue l'intérêt porté à cette intrigue passée et apparemment secondaire.

Cet exemple canonique de la littérature antique est loin d'être surprenant. Sans vouloir remonter aux origines du récit enchâssé et proposer un regard historique exhaustif sur cette notion, les exemples de récits enchâssés sont abondants dans l'ensemble de la littérature occidentale¹, que l'on pense à Homère² ou aux romans grecs notamment¹. A cet

¹ Il est en effet « pratiquement impossible de dresser une liste exhaustive des métarécits », comme le formule J. Šrámek dans son article « Le métarécit dans la structure narrative », in : *Études romanes de Brno*, n° 17, 1986, p. 25 ; c'est le cas dans la tradition européenne et probablement aussi extra-occidentale, si l'on pense par exemple aux récits chinois, voir à ce sujet ce roman canonique du XVIII^e siècle, Cao Xue Qin, *Rêve dans le pavillon rouge*, trad. du chinois par Nicolas Henry et Si Mo, Paris, Les Editions Fei, 2015.

² Dans la lignée des passages signalés par J. Šrámek : « Hermès qui instruit Ulysse, en lui disant ce qu'il faut faire pour ne pas être dupe de Circé (Chant X, vers 281 à 301), ou la magicienne Circé elle-même, quand elle met Ulysse en garde contre les dangers qu'il rencontrera en passant par Scylla et Charybde (Chant XII, vers 39 à 141), et bien d'autres encore. » Voir J. Šrámek, *ibid.*, p. 26 ; ou encore par M. Fusillo : « Le procédé qui consiste à insérer dans un récit (primaire) le récit (secondaire) d'un personnage a toujours été largement exploité par la littérature : dans *L'Illiade* déjà, le vieux Nestor rappelle lui-même ses exploits passés (VII, 123-160, et XI, 672-676), et le mythe de la colère de Ménélaos est raconté à

égard, l'insertion du « Conte d'Amour et Psyché » dans *Les Métamorphoses ou l'âne d'or* d'Apulée paraît significative de la volonté d'enchâsser un récit indépendant en apparence mais dont les aspects symboliques ont en réalité un lien très fort avec l'ensemble de l'action. Nicole Fick-Michel a bien montré² que le récit enchâssé constitue un effet de miroir avec l'ensemble du récit, et que les personnages évoqués dans le récit enchâssé entretiennent des liens très étroits sur le plan symbolique avec les personnages principaux. La série d'épreuves que doit surmonter Lucius, le héros de l'intrigue, est ainsi à mettre en relation avec celle qu'affronte Psyché au moment où elle cherche Amour. La dimension initiatique et rédemptrice de la quête de Lucius changé en âne par une utilisation erronée de la magie est soulignée par le redoublement des épreuves que connaît Psyché après avoir manqué de confiance envers Amour. Les exemples de rapprochements possibles entre l'histoire principale et le récit enchâssé semblent fondateurs de l'économie narrative de ce roman, même si l'interprétation s'y livre de manière indirecte³.

Le procédé qui consiste à insérer un récit enchâssé paraît répandu, dans la littérature antique mais également dans l'histoire de la littérature française et même européenne plus récente. Deux exemples dans la littérature française montrent que les exemples y sont très fréquents. *La Princesse de Clèves* présente quatre histoires enchâssées qui ont pour but d'offrir un exemple éclairant ou un point de réflexion, départ d'une discussion aux implications psychologiques décisives pour l'action. Le basculement entre personnage principal et personnage secondaire semble particulièrement révélateur de l'enjeu de mise à

Achille par Phrénée (IX, 526-600) ; dans *L'Odyssée*, une bonne partie du récit est confiée au héros, et le récit enchâssé joue structurellement un rôle essentiel ; le roman baroque a hérité directement du roman grec cette forme qui est restée très pratiquée dans tout le roman moderne, et n'a subi un certain déclin que dans le roman contemporain. », *opus* cité, p. 140.

¹ Voir à ce sujet les travaux de L. Núñez et de C. Boidin déjà signalés, ainsi que l'ouvrage très riche de F. Igel, « *Wilhelm Meisters Lehrjahre* » im Kontext des hohen Romans, Würzburg, Ergon, 2007.

² Voir N. Fick-Michel, *Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

³ Cf N. Correard, V. Ferré et A. Teulade, *L'Herméneutique fictionnalisée, Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2014, pp. 10-11 : « Ainsi, le « conte de Psyché » enchâssé au cœur de *l'Âne d'or* d'Apulée met en abyme le sens de la fiction cadre, reposant elle aussi sur la problématique de la curiosité, sans que l'interprétation, laissée à la charge du lecteur, s'en trouve directement thématifiée. »

distance ou au contraire de proximité qu'offre cette technique¹. *Manon Lescaut* est également un cas très intéressant de ce procédé poussé à l'extrême : destinée à être intégrée dans le roman *Histoire d'un jeune homme de qualité*, l'« Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux » a été développée de façon indépendante et publiée par la suite en tant que telle, au point de supplanter le roman qui en était le cadre, et de faire presque oublier ce dernier par des lecteurs qui ne se penchent pas de près sur l'œuvre de l'abbé Prévost.

Les quelques exemples convoqués montrent aussi en filigrane le lien particulier qui existe entre récit enchâssé et mise en scène romanesque de l'initiation, de la découverte du monde par un personnage jeune, et la dimension initiatrice du récit enchâssé se révèle très importante dans des romans qui relèvent du roman d'apprentissage.

Les enjeux liés au récit enchâssés sont connus par les auteurs et probablement aussi par les lecteurs des romans. En témoigne par exemple le traitement réservé à l'histoire d'Athos dans *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Au chapitre XXVII, Athos révèle à d'Artagnan qu'il s'est marié et a vécu une histoire d'amour passionnelle et dévastatrice avec une femme qui était une ancienne prostituée. Cependant, il n'utilise pas la première personne, préférant évoquer un ami fictif pour dissimuler sa propre douleur. Il ne parle de cette histoire qu'il ne voulait pas révéler que sous l'effet de la boisson, et même dans ces circonstances il prend la précaution de dire qu'il s'agit d'un autre, d'un ami, de façon à se distancier de l'histoire ainsi racontée. Les remarques du narrateur jointes à la relation des réactions et pensées de d'Artagnan insistent sur l'artifice reconnu dans la conversation comme dans la littérature. La suite révèle que l'ancienne femme d'Athos et Milady ne font qu'une, si bien que l'épisode qui paraissait ancien concerne en réalité des personnages contemporains de l'histoire principale. En d'autres termes, le recours au procédé du récit enchâssé, notamment pour établir un parallèle entre un des personnages principaux et un autre, par conséquent pour éclairer de façon saillante un trait de caractère, est fréquent.

¹ Voir à ce sujet J. Fabre, *L'Art de l'analyse dans La Princesse de Clèves* [1945], Paris, Ophrys, coll. « Le Petit Format », 1970, et J. Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, qui avant Todorov mettent en évidence ce système de récits enchâssés.

La littérature n'est pas la seule à faire usage de récits enchâssés, technique qui semble donc bien plutôt constitutive de la narration au sens large du terme que cantonnée à la littérature, et que l'on peut observer dans divers arts, de la tapisserie de Bayeux au cinéma. La tapisserie de Bayeux en effet présente des effets de loupe qui isolent un combat en particulier et le mettent en lumière au regard de l'ensemble de la composition¹.

Le cinéma d'une manière générale fait un usage assez important d'effets de récits enchâssés, notamment en multipliant les récits antérieurs à la narration principale ou en créant un récit possible, un à-côté onirique de la situation en particulier dans des films dont la valeur poétique ne fait aucun doute. Entre autres exemples, un passage des *Temps Modernes*² de Charlie Chaplin illustre la présence d'un récit enchâssé esquissé comme possible : il s'agit du moment où le personnage principal et la « mendicante » rêvent d'un quotidien ensemble dans la charmante maisonnette qu'ils aperçoivent sur le bord de la route. Le récit linéaire s'interrompt pour faire entrer le spectateur dans la maison qui correspond à un espace-temps imaginaire, à un jeu qui est celui du « on dirait comme si » enfantin : les protagonistes imaginent de concert qu'ils vivent ensemble, et comment se passe le retour à la maison le soir. Charlie est alors transformé en archétype de l'employé de bureau petit-bourgeois qui retrouve son épouse modèle et modeste qui lui a préparé un délicieux dîner – la scène développant un récit indépendant et pourtant relié à la situation du récit principal par un lien d'impossibilité. En effet, le décalage entre la situation des protagonistes sur le bord de la route, incapables pour des raisons sociales évidentes, de s'engager dans une relation maritale, et leur rêve petit-bourgeois qui apparaît comme un idéal inaccessible, témoigne de la fonction onirique et idéaliste et pourtant ironique de ce récit enchâssé qui se substitue à la réalité comme pour mieux dénoncer la cruauté de la

¹ C'est également le cas d'autres techniques au Moyen-Âge comme les vitraux ou les enluminures qui visent à spatialiser une représentation visuelle et l'inscrire dans un imaginaire collectif tout en mettant en scène la scénographie d'une chronologie parfois morcelée, ce qui permet donc d'insister sur un événement qui se retrouve comme enchâssé dans un ensemble plus vaste, comme le vitrail consacré à la représentation du baptême de Judas à la Sainte-Chapelle à Paris.

² Cf C. Chaplin, *Les Temps modernes*, 1936.

situation sociale et partant asseoir la critique de la société de façon encore plus efficace que ne le faisait le récit linéaire par sa dimension ironique¹.

2. QUELLE MÉTHODE ALORS POUR ÉTUDIER L'ENCHÂSSEMENT ?

○ A. ÉTUDE ET INTÉRÊT DE CETTE MÉTAPHORE :

Étymologiquement, l'enchâssement est un terme d'art sacré qui dans la religion catholique désigne le fait de placer dans une châsse les reliques d'un saint². Néanmoins, il faut aller plus loin que cette définition et pour analyser tous les enjeux de ce terme, il convient de placer dans une perspective historique les reliques et les châsses.

En effet, les reliques, si elles sont majoritairement celles des saints, peuvent aussi être celles du Christ ou de la Vierge, bien que les définitions des dictionnaires ne le précisent pas. Le sang du Christ est une relique de la plus haute importance, et de nombreux lieux saints s'enorgueillissent d'en posséder. Il s'agit aussi de la relique la plus célèbre de la littérature, dans les romans médiévaux de la Quête du Graal, ou de divers textes leur faisant écho, ainsi que dans d'autres arts comme évidemment l'opéra *Parsifal* de Wagner.

De plus, il arrive également qu'une hostie soit placée dans une châsse – soit sous l'autel, lorsqu'il n'y a de reliques – et dans ce cas, des fragments de l'Évangile peuvent aussi être enchâssés à la place des reliques³, soit lors des cérémonies de monstrances. Il est donc intéressant de signaler que l'enchâssement ne se limite pas aux reliques et qu'il peut inclure des hosties ou des textes sacrés.

¹ D'autres arts présentant une dimension narrative importante –la mosaïque, la céramique, la bande dessinée par exemple - font un usage tout à fait riche du récit enchâssé et il serait intéressant d'étudier l'utilisation de cette technique dans ces différents domaines.

² Voir <https://www.cnrtl.fr/definition/enchassement>. « Enchâssement : action, fait d'enchâsser, d'être enchâssé » ; « Enchâsser : déposer, enfermer dans une châsse. » (définition du TLFi).

³ Voir J. Michaud, « Culte des reliques et épigraphie. L'exemple des dédicaces et des consécutions d'autels. », in : E. Bozóky et A.-M. Helvétius, *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997, Turnhout (Belgique), Brepols Publishers, 1999, pp. 199-212 : « Faut de reliques, l'autel pouvait recevoir des linges qui avaient été mis au contact des corps saints ou de leurs tombeaux, disposition déjà établie au temps de Grégoire le Grand. A défaut on pouvait enclorre dans l'autel des fragments de l'Évangile ou même une hostie consacrée. », p. 203.

Le terme « enchâssement » se réfère donc à l'action d'enchâsser, opération menée par un évêque qui ferme la châsse et signe une lettre qui est scellée lors de cérémonies religieuses très règlementées¹. L'acte est par conséquent intimement lié à l'autorité religieuse² et à la notion de consécration. Le terme « enchâssement » désigne aussi ce qui est enchâssé, donc dans la châsse, de sorte qu'il se rapporte aussi bien au contenu qu'au contenant³. Pourtant, les études historiques analysant le phénomène n'utilisent pas le terme : il est question de dépôt des reliques sous une cavité, des translations (avec des nuances)⁴, et les termes latins présents sur les autels sont des verbes d'action : *ponere*, *reponere*, *condere*, *recondere*, *sigillare*⁵.

Le culte des reliques est très important dans la chrétienté. Il commence dès les premiers martyrs persécutés⁶ et s'impose au milieu du IV^e siècle¹, puis il se développe

¹ *Ibid.*, pp. 203-205, sur les processions règlementées par le *Pontifical romano-germanique* du X^e siècle. Nous revenons plus tard dans la thèse sur les cérémonies (voir Troisième partie, chapitre 1).

² Cf P.-A. Sigal, « Le déroulement des translations de reliques principalement dans les régions entre Loire et Rhin aux XI^e et XII^e siècles, in : E. Bozóky et A.-M. Helvétius, *Les reliques. Objets, cultes, symboles, opus* cité, pp. 213-227, en particulier p. 220.

³ Cet aspect est très important. Voir J.-C. Schmitt, « Les reliques et les images », in : E. Bozóky et A.-M. Helvétius, (éd.), *Les reliques. Objets, cultes, symboles, opus* cité, pp. 145-167 : « Tant qu'il reste anonyme, un ossement en vaut un autre. Ce qui fait de lui une relique, c'est l'authentique qui l'identifie en garantissant son origine insigne et son pouvoir. L'authentique atteste une reconnaissance sociale, qui est suscitée ou du moins confortée par une reconnaissance institutionnelle, celle de l'évêque du lieu. Mais cette reconnaissance unanime exige une mise en scène matérielle, imagée et rituelle. Tel est le rôle du reliquaire et de sa manipulation rituelle (*ostensio* notamment). Si la relique authentifiée exige un reliquaire, on peut dire que c'est le reliquaire qui fait la relique. Visuellement, publiquement, le contenant prévaut sur le contenu, dont on devine la présence plus qu'on ne le voit. D'où sans doute l'affinité des reliquaires et des images, l'attraction de celles-ci par ceux-là : les flancs de la châsse émaillée accueillent les images narratives du martyr de saint Thomas Becket, de sainte Valérie ou de sainte Ursule et fréquemment aussi des scènes de la Passion du Christ, prototype du martyr des saints. Ces images, qui couvrent le reliquaire, en désignent le contenu, en rappellent l'origine, en nourrissent le commentaire liturgique, doctrinal ou dévôt. », p. 151.

⁴ Cf P.-A. Sigal, article cité, pp. 213-227.

⁵ Sur ces termes, voir J. Michaud, article cité, p. 209.

⁶ Saint Ignace, l'évêque d'Antioche et Saint Polycarpe, celui de Smyrne, devenus respectivement martyrs en 107 et 156, ont tous les deux appelé à rechercher les reliques. Voir P. et Linda Murray, *The Oxford Companion to Christian art and architecture*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1996, p. 424. Le premier récit de recueil de reliques concerne justement Saint Polycarpe. Voir E. Bozóky, « Le culte des reliques de l'Antiquité au XI^e siècle, pp. 7-16, in : M.-P. Prevost-Bault (dir.), *Reliques et reliquaires du XII^e au XVI^e siècle. Trafic et négoce dans l'Europe médiévale*, (exposition, Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 17 juin-27 août 2000), Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 2000, p. 8 : « La première relation circonstanciée qui montre comment on entoura d'attentions les restes des martyrs remonte au milieu du II^e siècle : les fidèles de Smyrne rassemblèrent les ossements du martyr Polycarpe, leur évêque, et les déposèrent en un lieu approprié, afin de s'y retrouver ensuite le jour anniversaire de son martyre. La composante liturgique du culte des reliques sera fondée sur l'acte de commémorer la date de la mort d'un martyr, ou plus tard, d'un saint non martyr ; cette date fut d'ailleurs appelée le jour de naissance (*dies*

rapidement² et connaît un point d'orgue entre le X^e et le XIV^e siècle, conséquence du deuxième concile de Nicée en 787, lequel rend coupables d'anathème ceux qui n'y croient pas. Le concile de Latran en 1215 légifère quant à lui sur les vraies et fausses reliques, tandis que celui de Trente interdit la vente des reliques et excommunie ceux qui la pratiquent³. C'est donc une croyance très codifiée et encadrée par la loi⁴.

Les reliques sont, dans la plupart des cas, des restes du corps des saints. Parfois, surtout dans les premiers siècles, ce sont les corps entiers des saints qui sont conservés, mais, le plus souvent, il s'agit d'une partie du corps, voire de quelques ossements ou d'un os et parfois seulement d'un objet touché ou porté par le saint⁵. Pour ces raisons, leur vénération suscite beaucoup de débats et au début du culte institué, il n'est pas permis de les déplacer, comme de les sectionner⁶. Ces interdictions donnent lieu à tout un trafic de reliques, vraies et fausses, d'autant plus que les restes des saints sont très recherchés et des

natalis), car on imagina très tôt que la fin de la vie terrestre, pour les justes, signifiait leur naissance à la nouvelle vie au ciel. » Cette relation présente une phrase importante qui associe d'emblée les reliques et les pierres précieuses (nous reviendrons sur cet élément). Voir *Martyre de Polycarpe*, XVIII, I-3 : « Nous recueillîmes ses ossements d'une plus grande valeur que les pierres précieuses (...), cité par F. Biotti-Mache, « Aperçu sur les reliques chrétiennes », *L'Esprit du Temps*, 2007/ 1, n°131, pp. 115-132, p. 121.

¹ Voir E. Bozóky, article cité, p. 8.

² Pour l'essor et le développement de ce culte, voir R. Wisniewski, *The Beginnings of the Cult of Relics*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

³ Voir P. et Linda Murray, *The Oxford Companion to Christian art and architecture*, opus cité, pp. 424-425.

⁴ Nous ne revenons pas sur l'évolution du culte des reliques ; sur l'opposition du protestantisme aux reliques, voir A. Joblin, « L'attitude des protestants face aux reliques », in : E. Bozóky et A.-M. Helvétius, *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, opus cité, pp. 123-141. Sur le rôle de la Révolution, voir l'article déjà cité de F. Biotti-Mache, p. 129 et pour ce qui est du rapport aux reliques aujourd'hui, cf *ibid.*, p. 118 : « Le *Codex juris canonici* de 1983 ne modifie pas la position de l'Eglise, puisque le Concile œcuménique Vatican II a confirmé le culte dû aux saints à titre d'exemplarité, et approuvé dans la continuité canonique, la vénération des reliques. » et p. 130 sur la vénération des saris de Mère Thérèse de Calcutta.

⁵ On distingue les reliques primaires (morceau du corps) des reliques dites secondaires (les objets). Voir M. Décèneux, *Les Objets du sacré*, Rennes, Editions Ouest-France, 2000, p. 44. De plus, au XVII^e siècle, l'Eglise a imposé une classification entre reliques dites « insignes » - le corps ou un membre entier, celles dites « notables », correspondant à un doigt ou une côte, et celles qui sont appelées « minimales », parcelle du corps sans plus de précision. Pour plus de détails sur la question et les différentes reliques au cours des siècles – solides, liquides, gazeuses – voir F. Biotti-Mache, article cité, p. 120.

⁶ Cf J.-P. Néraudeau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, PUF, 1985, en particulier p. 410 : « Jusqu'à l'époque carolingienne, en Occident, on ne fragmentait pas les corps des saints et on ne les déplaçait pas, ce qui se pratiquait en Orient. Après les invasions du IX^e siècle, qui obligèrent les moines à déplacer leurs reliques pour les sauver, les translations devinrent plus courantes, et la fragmentation des corps possible. Il resta toujours officiellement défendu de transporter les reliques réelles, mais l'interdit était souvent tourné. On pouvait en revanche faire commerce des corps liquides (huile qui alimentait les lampes placées auprès d'un tombeau sacré, sang qui sourdait mystérieusement ...) ou solides (cire des cierges, linges qui avaient enveloppé les restes des saints). On allait chercher tous ces objets à Rome, qui en fournit l'essentiel jusqu'au XII^e siècle, à Constantinople, d'où les croisés en rapportèrent, surtout après la prise de la ville en 1204, à Jérusalem et, enfin, dans les diverses villes d'Occident où les découvertes de reliques se multiplièrent aux XI^e et XII^e siècles, à l'image de Saint-Jacques-de-Compostelle. »

pèlerinages sont organisés vers des lieux qui en conservent. C'est pourquoi il y a souvent un grand bénéfice économique, culturel, et même de prestige pour un lieu saint à en posséder¹.

Cet attrait est lié aux fonctions supposées des reliques, en particulier aux pouvoirs de guérison miraculeuse qui leur sont attribués², par principe métonymique pourrait-on dire : les croyants pensent que si un saint peut soigner, alors ses restes, voire un objet qu'il a touché, aussi³. Les reliques matérialisent les pouvoirs attribués au saint⁴, qui pourrait être intercesseur des prières du croyant, en plus d'attester de leur foi⁵, et de la puissance de l'Église. En outre, des pouvoirs de protection leur sont attribuées, notamment en temps de guerre – les reliques protègent la ville qui les possède⁶. Les reliques sont également associées à la fécondité et la protection de la terre : elles ont donc un rôle primordial dans l'organisation de la cité. C'est également pour cela qu'elles sont utilisées dans l'exercice du pouvoir⁷.

Les reliques, collectées à l'extérieur, donnent d'abord lieu à des édifices en dehors des villes, les *martyria* – puis on translate des reliques sous l'église – le dépôt de reliques se généralise au VIII^e siècle, et enfin les reliques sont placées sous l'autel⁸. Il existe différentes

¹ *Glossarium artis 2, Dictionnaire illustré et trilingue (allemand, anglais, français) des objets religieux*, édition de 1992, p. 42.

² Cf R. Wisniewski, *The Beginnings of the Cult of Relics*, *opus cité*, p. 188.

³ Voir J.-P. Néraudeau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, *opus cité*, p. 101.

⁴ E. Bozóky en donne une explication, voir article cité, p. 9 : « Il s'agirait de la marque ou de l'empreinte de l'âme laissée sur le corps même après la mort. Cela correspond à un passage de Grégoire de Naziance : « les corps des martyrs ont le même pouvoir que leurs saintes âmes... » »

⁵ Cf J.-M. Sansterre, « Les justifications du culte des reliques », in : E. Bozóky et A.-M. Helvétius, *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, *opus cité*, p. 87 : Jonas et Dungal (deux auteurs ayant écrit sur le sujet) « (...) reviennent à diverses reprises sur l'idée du corps, instrument et temple de l'Esprit-Saint, vase vénérable, organe avec lequel les saints ont servi Dieu et dans lequel ils ont souffert pour le Seigneur. » et J.-C. Schmitt, article cité, p. 149 : « La légitimité des reliques des saints réside en dernière analyse dans la corporéité et l'historicité du Christ. Métaphoriquement, les saints sont le « Temple » du Christ, ce qui justifie, surtout après leur mort et plus encore si celle-ci a pris la forme violente du martyr, la vénération de leurs restes corporels. On fait mémoire des saints à travers leurs reliques parce qu'eux-mêmes ont témoigné jusque dans leur mort sanglante, qui imite la Passion du Christ, de la victoire du Christ sur la mort. »

⁶ Voir E. Bozóky, article cité, p. 12 : « Lors du siège de Paris en 885-886 par les Vikings, ce sont les reliques de sainte Geneviève et de saint Germain que l'on emmena aux points stratégiques de la défense. »

⁷ *Ibid.* : « En raison de la *virtus* surnaturelle qui réside dans les reliques, celles-ci furent utilisées comme instruments de l'exercice du pouvoir, notamment pour la prestation de serment, pour prêter hommage, pour témoigner en justice, pour sceller un accord de paix, ou même pour se substituer à la justice défaillante à l'époque féodale. »

⁸ *Ibid.*, pp. 9-10 : « En même temps, se dessinait une autre tendance qui devint majoritaire au Moyen Âge : on commençait à déposer des parcelles de reliques dans des églises à l'intérieur même des villes. Sans être obligatoire, le dépôt de reliques lors de la dédicace d'une église ou lors de la consécration de nouveaux autels semble être fortement répandue au VI^e siècle, et au VIII^e siècle cet usage se généralisa. Lorsqu'il s'agissait de parcelles de reliques, résultant de la fragmentation du corps d'un saint, le plus souvent, elles furent placées sous l'autel, en référence au verset de l'Apocalypse de Jean (VI, 9) :

sortes d'autels mais, pour pouvoir dire la messe sur ce tombeau qui est aussi une table sacrée¹, cette dernière doit posséder une relique. Dans le cas contraire, il faut la célébrer sur un autel portatif qui en comporte une².

Au vu de l'importance que revêtent alors les reliques dans le culte chrétien, il est nécessaire de les conserver précieusement et des objets sont consacrés pour cela, les reliquaires³ - « les plus extraordinaires des objets appartenant au cadre liturgique »⁴, de formes et de tailles très variées. C'est un objet précieux en lui-même, à l'image de ce qu'il contient, réalisé dans un métal précieux, souvent l'argent, et fréquemment incrusté de pierres précieuses⁵ pour des raisons symboliques et même eschatologiques⁶.

Initialement, le reliquaire est un sarcophage (on parle de « sarcophage-reliquaire »⁷) qui se caractérise par sa proximité avec le tombeau et le cercueil⁸, d'autant que les reliques

« Et je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été égorgés pour le Nom. » Par la célébration de la messe sur l'autel, par la commémoration du sacrifice du Christ, on associait les saints à Dieu, pour qui ils avaient souffert. »

¹ Voir J. Michaud, article cité, p. 199 : « L'usage de placer des reliques dans les autels est directement lié au concept et à la signification de l'autel chrétien, à la fois table et tombeau glorieux, tradition fondée par les autels des catacombes. Dès lors qu'on a compris cette ambivalence qui fait qu'une même table dispense à la fois la nourriture sacramentelle et la *virtus* du saint protecteur dont elle garde les restes, on ne saurait s'étonner que les tombeaux des martyrs aient été utilisés comme tables eucharistiques ou qu'une fois l'Eglise sortie des catacombes, des fragments de corps saints aient été placés dans des autels, usage dont on pourrait retrouver le fondement dans l'Apocalypse. »

² Cf J. Perrin, « L'autel : fonctions, formes et éléments », *In Situ* [En ligne], 2001/1, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/1049> ; DOI : 10.4000/insitu.1049.

³ Voir J.-P. Néraudeau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, opus cité, p. 410 : « Dérivé de reliques, du latin *reliquiae*, restes, spécialisé dès le XI^e siècle dans le sens de restes de saints. »

⁴ M. Décèneux, *Les Objets du sacré*, opus cité, p. 44.

⁵ Si l'or est réservé aux reliquaires des cathédrales et des grandes abbayes, l'argent est souvent utilisé. Cf M. Décèneux, *Les Objets du sacré*, opus cité, p. 46 : « L'argent, en revanche, est le matériau le plus usuel, avec le cuivre qui peut être émaillé et doré. Fréquemment s'y ajoutent des pierres fines incrustées, des perles, et des cabochons de cristal de roche ou de verre coloré. L'ivoire est également utilisé, imité parfois par l'os et la corne ; il permet comme le métal une décoration plastique. »

⁶ Voir J.-C. Schmitt, « Les reliques et les images », article cité, pp. 152-153 : « Ces matières entretiennent des relations étroites avec les saints. De manière métaphorique, les saints sont désignés comme les « pierres vives » (*lapides vivi*) de la foi en Christ (...) Les pierres, l'or, le cristal de roche, ne sont pas des matières inertes : le miroitement, les effets de couleur, la transparence, les veines qui traversent l'améthyste ou l'agate et semblent imiter les couleurs du sang et les stries de la chair humaine, donnent à ces matières l'apparence de la vie. Les pierres d'autel recouvrent de cette illusion de chair les reliques qu'elles contiennent. Ces pierres ont aussi une valeur eschatologique : ce sont elles, selon l'Apocalypse, qui parsèment les murs de la Jérusalem Céleste. Elles sont la promesse d'une béatitude éternelle et fastueuse. »

⁷ *Glossarium artis 2*, opus cité, p. 93.

⁸ Le terme provient du latin *capsa*, « boîte » et en langage ecclésiastique, « cercueil ». Cf Néraudeau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, opus cité, p. 101.

sont souvent à ce moment-là des corps entiers ; par la suite les reliques sont de plus en plus petites, et leurs contenants en conséquence¹.

Parmi ces formes variées, le coffret est la forme la plus ancienne habituelle des reliquaires² ; appelé aussi « *capsa* » ou « *capsella* », c'est de là que vient le mot générique du reliquaire en français, la châsse. Le reliquaire dit « architecturé », en forme d'église, de chapelle, coupole, tour ou cité, qui évoque la Jérusalem céleste, « véritable[s] maquette[s] » reproduisant la structure entière du bâtiment avec ses rosaces notamment - est aussi très répandu³. Il existe aussi des « reliquaires-parlants », reproduisant la partie du corps du saint qu'il contient. Ainsi, on parle de bras-reliquaire, de jambe-reliquaire, de buste-reliquaire, etc. Il existe aussi des reliquaires d'autres formes, comme le croix-reliquaire, le retable-reliquaire, et autres⁴.

D'une manière similaire, leur utilisation évolue : d'abord cachées, mises dans une crypte, sous une église donc – et parfois même oubliées⁵, les châsses sont ensuite exhibées, souvent transparentes dans ce but, comment le prouvent les ostensoirs et les monstrances.

¹ D. Burma, « Reliques et reliquaires du XII^e au XVI^e siècle : le saint, le prélat, le roi, l'orfèvre et le pèlerin », in : M.-P. Prevost-Bault (dir.), *Reliques et reliquaires du XII^e au XVI^e siècle. Trafic et négoce dans l'Europe médiévale*, (exposition, Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 17 juin-27 août 2000), Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 2000, pp. 17-30 : « Aux XIV^e et XV^e siècles, les reliquaires suivent le courant de miniaturisation de l'art que l'essor du livre d'heures pourrait aussi illustrer. Les tableaux reliquaires, tel celui à l'effigie de sainte Geneviève, ou les « pentacols » - que l'on appendait à son cou au moyen d'une petite chaîne – deviennent des accessoires de piété transportables, prisés par une clientèle aisée. », p. 26.

² M. Décèneux, *Les Objets du sacré*, opus cité, p. 46 : « La forme la plus usuelle des reliquaires est celle d'un coffret de dimensions variables, coiffé d'un couvercle plat ou en bâtière articulé par des charnières ; souvent, il est posé sur quatre pieds en griffes de lion. Les reliquaires les plus petits peuvent aussi présenter la forme d'un flacon, d'une bourse, d'un cylindre ou d'une pyxide. »

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ Sur les formes de reliquaires, voir *Glossarium artis 2*, opus cité, pp. 168-189.

⁴ Cf R. Wisniewski, *The Beginnings of the Cult of Relics*, opus cité, p. 188, et D. Burma, article cité, p. 26 : « Du XII^e au XVI^e siècle, les orfèvres ont façonné une variété infinie de reliquaires. Ces derniers ont évolué dans leur forme et dans leur décor en fonction de leur époque d'exécution mais aussi de leur rôle précis dans la liturgie. Les châsses adoptant la forme d'un parallélépipède coiffé d'un toit à double pente persistent durant tout le Moyen Age. Cependant, elles se compliquent dès le XII^e siècle en prenant l'aspect d'un édifice miniature, telle la célèbre châsse des Rois Mages, exécutée vers 1200 par Nicolas de Verdun pour le trésor de la cathédrale de Cologne. Les reliquaires « parlants » tiennent une place de première importance dans la typologie des arts somptuaires du Moyen Age. Ils sont ainsi désignés parce qu'ils prennent l'apparence de leur contenu : un reliquaire adoptant la forme d'une tête renferme une relique de crâne, un reliquaire représentant un bras conserve un os de bras. Ce type de reliquaire devient très fréquent au XII^e et plus encore aux XIII^e et XIV^e siècles mais procède d'une plus haute ancienneté. ».

⁵ Voir R. Wisniewski, *The Beginnings of the Cult of Relics*, opus cité, p.150.

Ce changement de pratique serait daté du XIII^e siècle, aux alentours de 1240-1255, avec la châsse de Saint-Taurin, conservée à Evreux. C'est la première châsse en forme d'église qui consacre le triomphe de la chrétienté et s'éloigne de la représentation de la mort¹. Les plus anciennes sont fermées, « car les reliques, étant des objets chargés de sacré, ne pouvaient être vues ni touchées. »². Mais à partir du XV^e siècle les monstrances se généralisent et permettent, comme leur nom l'indique, de dévoiler les reliques aux yeux des fidèles³.

De plus, il est important de souligner les liens entre enchâssement et architecture religieuse. Le dépôt des reliques peut contribuer à modifier l'architecture d'un bâtiment religieux⁴. Dans certains cas, le bâtiment est construit comme un vaste reliquaire⁵. La Sainte-Chapelle à Paris, est célèbre pour être conçue comme une châsse dans le but de conserver avec la plus haute dignité la couronne d'épines du Christ.

Au Moyen-Age, le développement du culte des reliques et les grandes processions⁶ exacerbe le désir d'en posséder, elles ne sont vite plus l'apanage de l'Eglise et des particuliers – pas seulement des princes et des seigneurs, mais aussi des bourgeois qui

¹ Cf J.-P. Néraudeau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, opus cité, p. 101 : « Sur la tombe de saint Pierre, à Rome, Grégoire le Grand bâtit un édifice à deux niveaux comportant deux autels superposés : autel reliquaire sur le tombeau même et au-dessus autel des cérémonies publiques. C'est cette « confession » qui servit de modèle aux églises de pèlerinage : elles comportent une crypte pour les reliques en-dessous de l'autel. Les châsses anciennes ont donc la forme d'un cercueil ; elles sont en bois peint ou recouvert de lamelles de métal précieux. Ce modèle fut remplacé ensuite, quand on voulut moins accentuer l'image de la mort que celle du triomphe de l'Eglise, par celui de la châsse en forme d'église (voir à Evreux la châsse de saint Taurin, vers 1240-1255). Cette châsse ne fut plus placée dans la crypte mais offerte à l'admiration et à l'adoration des fidèles que ne contentait plus la vision furtive des restes saints par la grille qui fermait la crypte, ou obscure dans le déambulatoire de la crypte même. ».

² M. Décéneux, *Les Objets du sacré*, opus cité, p. 46.

³ *Ibid.*

⁴ Voir J.-P. Caillet, « Reliques et architecture religieuse aux époques carolingienne et romane », in : E. Bozóky et A.-M. Helvétius, *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, opus cité, pp.169-197 : sur l'analyse de l'abbatiale de Saint-Riquier, p. 178.

⁵ *Ibid.*, p. 179 : « Une fois abordés ces problèmes de plan, de niveaux et d'articulation des volumes, il est un autre point à envisager tout aussi impérativement : il s'agit de montrer comment l'édifice en vient à s'identifier, au sens le plus fort du terme, à un reliquaire. Cela peut s'opérer d'abord par une incorporation des reliques qui dépasse le procédé courant du dépôt dans les cavités d'autel – soit d'un cantonnement dans le domaine du *meuble* liturgique – pour investir la *structure architecturale* elle-même. ».

⁶ Cf J.-P. Néraudeau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, opus cité, p. 101 : Dans les grandes cérémonies, ou pour conjurer de grands malheurs, il arrivait que l'on promènât la châsse à travers les rues ; cela lui valait au Moyen Age le nom de « fierte » (du latin *feretrum*, brancard servant à porter les objets sacrés dans les processions). Très fort au Moyen Age, le culte des reliques n'a jamais cessé depuis de déplacer les foules.

portent sur eux des pendentifs contenant une relique, ce sont des reliquaires-bijoux¹. En outre, en 1264, à la suite du miracle de la messe de Bolsène, le pape Urbain IV institue le rite de l'ostension de l'hostie, ce qui donne lieu à la création d'ostensoirs à cet effet. Ainsi l'usage des reliques devient aussi privé que public. Néanmoins, ce qui prévaut, c'est le spectacle qui est présenté aux fidèles : les objets liturgiques se répondent entre eux² et la mise en scène rituelle atteste d'une dialectique du montré et du caché qui exacerbe le désir des fidèles de voir les reliques.

Contrairement à une idée répandue, les reliques et les châsses ne se limitent pas à la sphère chrétienne. Des ouvrages sur le bouddhisme par exemple montrent que les restes du corps du Bouddha ont fait l'objet de vénération dès la haute Antiquité³. D'autres civilisations, comme les Vikings qui plaçaient souvent des bijoux ayant appartenu à la personne décédée ou les Egyptiens et leurs sarcophages prouvent que ce fonctionnement et ces croyances sont communs à plusieurs religions et civilisations. Certains auteurs parlant des reliques évoquent le caractère quasiment universel des reliques en insistant sur le fait que les païens aussi ont pratiqué ce culte. Si le terme d'universel semble trop large, cet intérêt extra-chrétien pour les reliques atteste de l'importance d'étudier l'enchâssement en

¹ Cf J.-P. Néraudeau, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, opus cité, p. 410 : A l'imitation des princes et des seigneurs qui avaient leurs propres reliques, les bourgeois et les gens du peuple rapportaient de lointains pèlerinages des objets plus ou moins authentiques. Alors se développent les reliquaires bijoux, portés en pendentifs, ou incrustés dans le pommeau des épées, ou encore attachés aux chapeaux et aux ceintures. On trouve aussi des bijoux en forme de pomme qui, en s'ouvrant, révèlent les niches où l'on plaçait les reliques.

² Voir J.-C. Schmitt, « Les reliques et les images », article cité, p. 158 : « La relation entre images et reliques inclut d'autres objets encore : d'un côté les pierres et les métaux précieux, de l'autre l'hostie et le Précieux Sang. Essentielle en effet est la question du statut respectif de l'ensemble des objets doués de sacralité. Ils sont liés entre eux en tant qu'ils entretiennent avec la Création divine toute une série de rapports différents qui signent leur spécificité, qu'il s'agisse des matières merveilleuses (or, cristal de roche, améthyste, etc.) que Dieu a créés originellement dans la nature, des corps humains, eux aussi créés, dont proviennent les reliques, des images faites au contraire de main d'homme, mais qui revendiquent une origine divine ou miraculeuse, du corps sacramentel du Christ qui se reproduit chaque jour dans l'hostie et le calice. C'est en raison de leurs différences de statut que ces objets jouent dans le culte des rôles complémentaires, mais indissociables : tel autel de la fin du Moyen Age, dans une grande débauche d'or et de couleur, réalise devant le prêtre et les fidèles l'étonnant étagement de reliques serties dans la table du sacrifice, puis du calice et de la patène où sont consacrés le corps et le sang du Christ, et enfin d'un retable sculpté et peint se déployant avec ses ailes autour d'une série de reliquaires ou du tabernacle. »

³ Sur ce sujet, voir K. Trainor, *Relics, Ritual, and Representation in Buddhism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, en particulier pp. 32 et suiv.

relation avec le sacré d'une manière générale, au-delà des reliques des saints chrétiens¹. De plus, la conservation du cœur du roi de France après sa mort², de sa tête³, et le legs de ses ossements, qui changent souvent de lieu⁴, qui fait penser aussi à des reliques montre aussi que le sacré excède la sphère strictement religieuse.

De plus, par extension, l'enchâssement ne se fait pas exclusivement dans une châsse consacrée. Que penser également des nombreuses découvertes de joailliers qui en démontant des objets liturgiques ou non mettent au jour ce qui semble être une relique ou un objet considéré comme possédant certaines vertus, de guérison notamment ? Ainsi, il apparaît qu'une châsse peut ne pas être exclusivement religieuse mais exprime un rapport au sacré.

Enfin, le terme « relique » appartient également à la sphère laïque et désigne ordinairement ce qui reste de quelque chose, comme les restes d'un navire par exemple, et qui est très précieux. Comme on le voit, si le contenant n'est pas forcément religieux, le contenu non plus, mais ce glissement de sens préserve une notion de sacré ou de précieux.

Par conséquent, le terme employé initialement par Tzvetan Todorov est particulièrement riche de sens. Bien que le critique l'ait utilisé de façon métaphorique et quasiment délexicalisée, l'histoire du mot contribue à nous rappeler de façon très nette les

¹ Cf F. Biotti-Mache, article cité, p. 115 : « La vénération des reliques n'est pas l'apanage de la seule religion chrétienne, loin s'en faut. Il semble que bien peu de croyances ou de religions aient ignoré le phénomène des reliques ou du culte de saints personnages, et ce depuis le début de l'humanité. »

² Cf S. Perez, *Le Corps du roi. Incarner l'Etat de Philippe Auguste à Louis-Philippe*, Paris, Perrin, 2018, « Le simple cœur du roi », pp. 122 et suiv.

³ A propos de la tête d'Henri IV qui aurait été retrouvée dans un grenier à Chartres, voir *ibid.*, pp. 10-11 : « Ensuite, la tête d'Henri IV, ce fragment inclassable (d'autres « reliques » royales circulent ici ou là, en n'apportant rien de très neuf à notre connaissance des sociétés anciennes), témoigne d'un étrange rituel funéraire : on ouvrait le corps des défunts, on prélevait le cœur et les entrailles (c'est la tripartition) avant de recoudre l'abdomen préalablement « farci » de plantes aromatiques. Ces rois étaient-ils des pharaons chrétiens ? Enfin, la question de la sacralité du corps royal ressurgit avec force puisque les efforts accomplis par les profanateurs de Saint-Denis semblent avoir échoué. D'un certain point de vue, Henri IV aurait pris sa revanche en montrant que la dépouille mortelle des souverains n'est pas comme les autres (...) et qu'elle fait penser à ces saints dont le cadavre réduit en puzzle est dispersé en dizaines de milliers de reliques plus ou moins miraculeuses car, cela va sans dire, plus ou moins authentiques. »

⁴ *Ibid.*, p. 122 : « On se gardera de retracer la longue chronique des tribulations des reliques du souverain, elle dure des siècles puisque leur localisation n'a jamais cessé de changer jusqu'au XIX^e siècle. »

liens entre l'enchâssement et la mise en valeur d'un objet, ou au contraire sa dissimulation, et avec la consécration, religieuse ou laïcisée.

De plus, ce terme d'enchâssement possède d'autres avantages. Loin de se limiter à la sphère narrative, comme l'indiquent tous les termes qui contiennent une référence directe à la narration (récit dans le récit, histoire insérée, métarécit ...), il contribue au contraire à ouvrir la discussion et fait signe vers la sphère extra-narrative.

En effet, certains critiques suggèrent avec raison que ce qui est enchâssé n'est pas forcément un récit, ou pas seulement. Ainsi, Viktor Chklovski a cherché à ouvrir vers d'autres possibilités de l'enchâssement et à mettre en lumière la manière dont ces genres peuvent intégrer une matière étrangère, ce qui intéresse particulièrement notre propos. Pour ce faire, le critique insiste sur la présence des vers et des aphorismes inclus dans *Les Mille et une nuits*¹, ce qui sera peu développé par d'autres critiques². De même, Jiří Šrámek propose une liste des « formes du métarécit (...) empiriquement attestées depuis longtemps »³. Ce sont : les lettres, les mémoires, les manuscrits, et le journal⁴. Comme on le voit, ces exemples possèdent une dimension narrative forte mais rien n'exclut de postuler également un aspect discursif important dans chacun de ces genres. Plus récemment, en 2014, l'ouvrage dirigé par Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade, intitulé *L'Herméneutique fictionnalisée*⁵, fait état de la formulation « un élément enchâssé » qui nous intéresse particulièrement car elle a pour vertu d'ouvrir le dialogue. Nous employons cette expression à plusieurs reprises, au pluriel en général, comme cheville articulatoire nous aidant à penser ce qui peut être enchâssé dans le texte.

¹ « (...) d'autres matières qui peuvent être incluses dans le récit. Ainsi on introduit des vers et des aphorismes. », cf V. Chklovski, article cité, p. 189.

² Selon J. Naïm, cette manière d'ouvrir l'enchâssement à une sphère non-narrative n'est pas reprise par d'autres critiques, *opus* cité, p. 46. Disons plutôt qu'elle est peu reprise, mais cet aspect nous semble déterminant pour définir l'enchâssement.

³ J. Šrámek, « Le métarécit dans la structure narrative », in : *Études romanes de Brno*, n° 17, 1986, p. 27.

⁴ Idem.

⁵ *Opus* cité, p. 8.

Ainsi, notre travail s'inscrit dans cette droite ligne et vise aussi à étoffer l'étude de ce qui peut être enchâssé.

L'enchâssement est sans conteste un procédé narratif ; toutefois, les récits insérés peuvent posséder plusieurs formes et parfois même excéder la sphère narrative. Ce terme plus général permet donc d'en rendre compte : c'est pourquoi il paraît essentiel de le privilégier. Mais tous les cas d'enchâssements ne sont pas à mettre sur le même plan.

○ B. CIRCONSCRIRE : ÉTUDE DE L'ENCHÂSSEMENT INTRA-ROMANESQUE :

Si, à l'aube des années 1930, il était pertinent d'aborder la nouvelle, puis le recueil et enfin le roman, pour montrer leur continuité comme l'a fait Viktor Chklovski, ce n'est plus le cas aujourd'hui. En effet, la critique littéraire s'étant tellement développée depuis, il est de nos jours beaucoup plus fructueux d'opérer des distinguos qui permettent d'envisager ces différents objets avec plus de précision.

C'est ce que nous proposons de faire en précisant qu'il existe (sans que cela ait toujours été indiqué) trois possibilités d'enchâssements.

La première correspond à l'enchâssement qui regroupe les recueils de nouvelles ou de contes, en bref des textes courts (souvent des nouvelles ou des contes) avec un lien plus ou moins ténu entre elles. C'est le cas, on l'aura compris, des *Mille et une nuits* du *Décameron*, de *L'Heptameron*, etc.

De plus, il existe des nouvelles ou des romans souvent courts qui enchâssent une histoire précise, c'est l'idée du « roman au coin du feu » de Guy de Maupassant ou d'Henry James – un personnage dans une assemblée raconte une unique histoire, à valeur édifiante pour les personnages présents. C'est une variante simplifiée du recueil de nouvelles car, au lieu que chaque personnage soit dans le rôle du narrateur, il n'y a qu'un narrateur. Il n'y a pas de lien, ou alors un lien très ténu, entre cette histoire-cadre et l'histoire enchâssée et l'enchâssement apparaît pleinement comme un artifice littéraire. C'est la deuxième possibilité d'enchâssement.

Et enfin, certains romans, assez longs, présentent une ou plusieurs histoires enchâssées. Deux caractéristiques émergent : le dispositif habituel, scénographique, n'est pas aussi évident ni systématique que dans le premier cas d'enchâssement, et les histoires, cette fois-ci, présentent un lien avec la trame principale, servant bien souvent à l'éclairer. Cette troisième possibilité d'enchâssement, que l'on pourrait qualifier d'intra-romanesque, se trouve dans de nombreux romans – nous venons de donner quelques exemples : *Les Métamorphoses d'Apulée*, *La Princesse de Clèves*, *Les Trois Mousquetaires*... C'est ce type qui nous intéresse et que nous traitons dans cette thèse.

3. QUEL CORPUS ?

○ A. JUSTIFICATION DU CORPUS : GOETHE ET PROUST :

Pour étudier l'enchâssement et chercher à l'interpréter, nous nous appuyons sur les romans de Goethe : *Die Leiden des jungen Werther*, *Die Wahlverwandschaften*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* et sur *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

Ce choix se justifie d'abord par la conjonction des types d'enchâssements dans ces œuvres. Plusieurs « histoires intérieures » ponctuent ces romans, et permettent d'explorer le rapport entre le cadre et le récit enchâssé¹. En outre, ces œuvres comptent de nombreux cas d'« éléments enchâssés » tels que lettres, articles, etc., propices à établir une typologie possible d'enchâssements semi-narratifs ou extra-narratifs. Enfin, les nombreuses images évoquant l'étymologie du terme permettent de réfléchir à cette esthétique de l'enchâssement.

¹ Pour cette raison, nous avons laissé de côté *Wilhelms Meisters Wanderjahre*, traduit en français sous le titre *Les Années de Voyage de Wilhelm Meister*, et qui en constitue la suite. Cette œuvre est constituée de nombreux enchâssements qui sont clairement plus des « récits à tiroirs » que des « histoires intérieures ».

- **1. GOETHE :**

Dans les œuvres romanesques de Goethe, les « Confessions d'une belle âme » dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* constitue l'exemple le plus frappant d'enchâssement peut-être, mais il est loin d'être le seul : par exemple, au début du roman, Wilhelm Meister raconte son enfance et l'épisode fondateur de sa passion et de sa vocation pour le théâtre, l'épisode des marionnettes, est relaté dans une analepse. D'autres phénomènes d'enchâssement existent dans les deux autres romans de Goethe, comme le « Journal d'Odile » dans la deuxième partie des *Affinités électives* par exemple, et les pages d'Ossian dans *Werther*.

Ainsi, Goethe fait un usage abondant d'enchâssements. A ce propos, l'article du *Trésor de la Langue Française* consacré à l'enchâssement fait mention d'une phrase de Romain Rolland sur Goethe : « Les mots enflammés qu'elle [Bettine] lui écrit [à Goethe] il les lui renvoie enchâssés en deux éclatants sonnets »¹. Dès à présent, une esthétique de l'enchâssement semble se dessiner au sein de son œuvre.

- **2. PROUST :**

Proust manifeste aussi un intérêt patent pour l'enchâssement. Dans une lettre de 1920 à la duchesse de Clermont-Tonnerre, il écrit : « C'est un vrai Watteau que votre lettre, une *Fête Galante* de Verlaine. (...) Je devrais vous la rendre et la tiens à votre disposition, car vous devriez la publier, sinon isolément, du moins enchâssée dans un de vos livres. Ce "plein air" en sera la page de choix. »² Cette citation montre l'intérêt que Proust porte à l'enchâssement, ce qu'on peut relier à une réflexion à la fin de la *RTP* :

Je sentais pourtant que les vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité ne sont pas à dédaigner entièrement, car elles pourraient enchâsser d'une matière moins pure mais encore pénétrée d'esprit ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent³.

¹ R. Rolland, *Goethe et Beethoven*, 1930, p. 239, repris dans l'article « enchâsser » du TLIF.

² Lettre du 30 décembre 1920 à la duchesse de Clermont-Tonnerre, voir Ph. Kolb, *Correspondance de Marcel Proust*, 1920, tome XIX, p. 695.

³ Proust, *RTP*, *TR*, p. 477.

Dans cette phrase, l'enchâssement semble relever de préoccupations de la mémoire chères à Proust, l'idée étant que le passé est parfois le présent est contenu dans la réalité et que l'alliance de la raison, des souvenirs et des sentiments doit les retrouver. Certes, une certaine prudence est de mise avec les termes utilisés par Proust, car ce n'est pas parce que Proust les emploie qu'il en a une théorie claire ni qu'il faut reprendre sa conception. Cependant, il est intéressant de noter que le champ lexical de l'enchâssement apparaît sous sa plume dans une perspective théorique ou réflexive.

Dans la *RTP*, « Un Amour de Swann » apparaît comme un récit enchâssé, ce qui a été souligné par la critique mais qui gagnerait à être plus développé.

Le choix de rapprocher Goethe et Proust se justifie ensuite par une autre considération, d'ordre critique. Il paraissait assez évident de choisir Proust pour travailler sur l'enchâssement, au vu de la tradition de la critique littéraire française qui l'a souvent convoqué pour des questions similaires – notamment Genette. De façon à élargir notre propos, et montrer qu'une esthétique de l'enchâssement n'est pas spécifique à Proust (ni à la littérature française), mais existe d'une manière comparable (quoique avec certaines différences) chez d'autres auteurs, à l'échelle européenne, il a paru judicieux d'interroger les ouvrages d'un romancier de la même envergure que Proust, et ayant fait un usage abondant d'enchâssements. Goethe s'est imposé comme répondant à ce double critère, et comme l'auteur européen le plus à même pour interroger l'enchâssement, en face de Proust¹. Cependant, d'autres œuvres romanesques, très différentes et en général plus courtes, présentent aussi ce fonctionnement de l'enchâssement et un prolongement de cette thèse serait de montrer que les analyses qu'elle met au jour pour Goethe et Proust sont transférables à d'autres œuvres, comme celle de Salter par exemple².

¹ Certes, Cervantès aurait été envisageable. Mais les histoires enchâssées dans *Don Quichotte* relèvent plus d'un fonctionnement d'« histoires à tiroirs » - le roman picaresque étant très proche du roman baroque à cet égard.

² Ce point est abordé plus longuement dans la conclusion.

Ainsi, Goethe et Proust ont été choisis comme deux représentants d'une esthétique complète de l'enchâssement et permettant donc de réfléchir aux enjeux d'une telle esthétique. Il n'a pas été question ici d'explorer les rapports entre les deux auteurs, bien que les œuvres présentent des points de convergence et que Proust ait lu Goethe, en particulier *Wilhelm Meisters Lehrjahre*¹.

4. PROBLÉMATIQUE ET ANNONCE DU PLAN :

○ A. PROBLÉMATIQUE :

Si l'enchâssement est un procédé littéraire, il relève aussi d'un phénomène plus large, que nous proposons de nommer principe², pour l'étudier en tant que tel, du procédé au principe. C'est ce qui guide l'ensemble de notre travail.

Qu'est-ce donc que l'enchâssement chez Goethe et Proust ? Comment le définir et l'interpréter dans toute l'acceptation du terme, du procédé au principe ?

○ B. ANNONCE DU PLAN :

Dans un premier temps, il sera question d'étudier les récits enchâssés dans les œuvres de Goethe et Proust, de façon à explorer l'enchâssement en tant que procédé narratif, et de s'interroger en particulier sur ses fonctions.

¹ D'autres études ont été consacrées à ce sujet. Voir A. Barnes, « Proust et les patins de Goethe », in : *The Artist and the Writer in France : Essays in Honour of Jean Sezneci*, textes réunis par F. Haskell, A. Levi et R. Shactleton, Oxford, Oxford University Press, 1974, pp. 161- 172 et du même auteur : « Proust et Goethe », Oxford, *Oxford German Studies*, n°8, 1973, pp. 128- 148. Voir aussi J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, pp. 190-191 : « Ces personnages peuvent rester anonymes, comme ceux que signale Proust chez Goethe : « Des personnages n'ont exprès aucune figure particulière, étant simplement "deux amateurs de théâtre" (*Wilhelm Meister*) ou « deux personnes pour qui la morale n'existe pas » (le comte et la baronne dans *Les Affinités électives*). Le côté théâtre de marionnettes, lié aux intentions assez mystérieuses de Goethe, se retrouve dans la *Recherche*, comme cette « frise de personnages de guignol doris de cette boîte de Pandore qu'était le Grand-Hôtel » (référence à *RTP, JF*, II, p. 26). L'index des personnages de Proust est riche de ces héros sans nom, liés à un instant, à un regard, et désignés comme « femme », « fille », « homme », etc. (...) ». Voir également F. Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2012, chapitre « La patineuse de Balbec », pp. 95-111. Voir aussi R. Rossi, « Bildung e ricerca : narrazioni dell'individualità ai confini del moderno », in : *Moderna : semestrale di teoria e critica della letteratura*, XVI, 1/2, Fabrizio Serra Editore, 2014, pp. 49-65, ainsi que mon étude : « Lectures proustiennes de Goethe », in : *Revue d'études proustiennes*, 2017 -1, n°5, pp. 91-103, voir Annexe 3.

² Nous nous référons en particulier aux travaux de J. Vion-Dury dans son ouvrage *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, Paris, Classiques Garnier, Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 2009.

Un deuxième temps sera consacré aux autres éléments enchâssés dans ces mêmes œuvres et fera apparaître une typologie de l'enchâssement. De plus, le constat de la conjonction entre typologie des enchâssements possibles et la présence d'un vocabulaire de l'enchâssement au sens étymologique du terme, même métaphorique, permettra d'interroger la nature de l'enchâssement, considéré non plus seulement comme un procédé mais comme un principe.

Après ces deux parties sur la définition de l'enchâssement comme principe, un troisième temps cherchera à l'interpréter, et à montrer ses relations privilégiées avec le roman d'apprentissage, le temps et l'espace, qui font alors signe vers le sacré.

PREMIÈRE PARTIE : L'ENCHÂSSEMENT, UN PROCÉDÉ NARRATIF

Cette première partie envisage l'enchâssement de manière classique, en tant que procédé narratif, tel qu'il a été défini par la critique littéraire dans la lignée de Tzvetan Todorov et Gérard Genette. Les œuvres de Goethe et Proust sont prises comme matériau de travail permettant de revisiter les critères mis en lumière par la critique pour définir le récit enchâssé et suggérer une (nouvelle) liste des fonctions possible de l'enchâssement comme procédé narratif.

Un premier temps (le chapitre 1) sera consacré à l'analyse comparée des deux enchâssements majeurs dans les œuvres étudiées, à savoir les « *Bekenntnisse einer schönen Seele* », les « Confessions d'une belle âme » dans *WML*¹ et « Un Amour de Swann » dans le volume *DCS*² de la *RTP*. Ces passages seront des exemples privilégiés pour explorer la question de la délimitation de l'enchâssement, les seuils (introduction et conclusion), avant d'explorer la question de l'autonomie du récit et de ses rapports d'interdépendance avec le reste de l'œuvre, et d'interroger les ressemblances de ce texte avec certains genres littéraires comme la nouvelle.

Le chapitre 2 s'appuiera sur d'autres récits enchâssés dans les œuvres, plus courts, à savoir : « *Die wunderlichen Nachbarskinder* » dans les *WV*³, l'épisode dit du « *Puppenspiel* » dans *WML*⁴ chez Goethe, ainsi que le récit de l'éviction du duc de Guermantes comme président du Jockey Club⁵, l'aveu d'Andrée⁶ et le rêve de Swann⁷ (lui-même inséré dans « Un Amour de Swann ») chez Proust. L'étude de ces récits permettra d'explorer plus avant les critères déjà considérés au chapitre 1, de les confirmer ou de les nuancer. Il sera également possible, à l'aune de ces analyses, de dégager une typologie des récits enchâssés dans les œuvres de Goethe et Proust.

¹ Goethe, *WML*, *HA*, pp. 358-420.

² Proust, *RTP*, *DCS*, II, pp. 185-375.

³ Goethe, *WV*, *HA*, pp. 434-442.

⁴ Goethe, *WML*, *HA*, pp. 12-33.

⁵ Proust, *RTP*, *LP*, pp. 548-551.

⁶ Proust, *RTP*, *AD*, pp. 179-181.

⁷ Proust, *RTP*, *DCS*, II, pp. 372-375.

Enfin, les fonctions du récit enchâssé seront envisagées au chapitre 3. Après avoir rappelé les modèles théoriques élaborés par la critique, en particulier les travaux de Gérard Genette¹ sur cette question précise, et d'autres, notamment d'Annick Boilièvre-Guerlet², Françoise Goyet³ et Daniel Grojnowski⁴ sur la nouvelle, nous verrons dans quelle mesure les croiser et les mettre en perspective sera très précieux pour nous aider à élaborer, au regard des textes analysés, une liste des fonctions des récits enchâssés goethéens et proustiens.

¹ Voir G. Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », [1972], 2007.

² A. Boilièvre-Guerlet, *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Santiago de Compostela : Universitade. Servicio de Publicacóns et Intercambio Científico, 1993.

³ F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1993.

⁴ D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, DUNOD, 2003.

CHAPITRE 1 : ÉTUDE COMPARÉE DE DEUX RÉCITS ENCHÂSSÉS, « UN AMOUR DE SWANN » ET LES « BEKENNTNISSE »

L'étude présentée dans ce chapitre porte d'une part sur les « *Bekenntnisse einer schönen Seele*¹ »², c'est-à-dire le livre VI de *WML*³ et d'autre part sur « Un Amour de Swann » dans le premier volume de la *RTP*, *Du Côté de chez Swann*⁴. Ces deux récits racontent deux histoires de la vie d'un personnage autre que le héros alors que dans ces œuvres, la trame principale est centrée respectivement sur Wilhelm Meister et le Narrateur proustien. Ce fait suffit dans un premier temps pour affirmer que le récit extérieur à l'histoire principale est enchâssé dans la trame. Le changement de personnage principal, de point de vue ainsi que de personne grammaticale⁵, garantit un décalage dans des œuvres apparaissant comme homogènes (certes, avec leurs limites).

En effet, dans *WML*, Goethe fait le choix d'interrompre le récit linéaire pour en insérer un autre, vers le milieu du roman entendu non structurellement mais en termes de nombre de pages⁶ et le lecteur peut percevoir ce sixième livre (sur les huit que compte l'œuvre) comme un lieu stratégique. Les « *Bekenntnisse* » interrompent le fil narratif consacré à la formation du héros par un manuscrit qu'un personnage, Aurélie, a lu à la veille de sa mort. Dans l'histoire de Wilhelm Meister, à la troisième personne, est donc narrée celle d'un personnage de prime abord mystérieux, qui s'exprime comme faire se doit dans des « confessions » à la première personne du singulier, et qui offre un fort contraste avec ce que le lecteur vient de lire. L'auteur fictif de ce manuscrit étrange est en réalité la tante de

¹ En français : « Les Confessions d'une belle âme », dans la traduction de B. Groethuysen ou « Confessions d'une belle âme », dans celle de J. Ancelet-Hustache, l'absence d'article défini mettant en avant le genre énoncé dans le titre. Les termes de « *Bekenntnisse* » et « Confessions » ne se recoupent pas exactement, car ils relèvent de traditions littéraires, religieuses et épistémologiques quelque peu différentes, comme le souligne B. Lortholary à la note 1 de la page 445, dans son édition.

² Abrégé en « *Bekenntnisse* »

³ Goethe, *WML*, *HA*, pp. 358-420.

⁴ Proust, *RTP*, *DCS*, II, pp. 185-375.

⁵ *WML* est écrit à la troisième personne du singulier, et les « *Bekenntnisse* » à la première personne, tandis que la *RTP* est écrite à la première personne du singulier, et « Un Amour de Swann » à la troisième.

⁶ Dans la *Hamburger Ausgabe*, le roman compte 610 pages et le livre VI commence à la page 359, par conséquent à peu près à la moitié.

Natalie – et l’on sait que Wilhelm épouse cette dernière à la fin du roman. Cette « belle âme » relate comment elle s’est détachée des affections terrestres pour se consacrer d’une manière laïque à l’amour divin, après avoir rompu ses fiançailles. Par son aspect édificateur, ce livre se présente entre autres comme une explication *a posteriori* de l’attitude sereine de sa lectrice fictive, Aurélie, au moment de sa mort, au livre V¹, même s’il n’est pas exempt d’ironie envers l’attitude parfois extrême de la narratrice, fait qui contribue à rapprocher la narratrice de Wilhelm, envers qui le narrateur fait preuve d’ironie tout au long du roman². Wilhelm Meister dira aussi à Natalie, par la suite, que ce « cahier » a joué un grand rôle dans sa vie³ – pour autant, comme le remarque Monika Born-Wagendorf⁴, cela n’est pas flagrant : le lecteur ne peut pas vraiment dire que ce texte a eu un effet sur le protagoniste, ni d’un point de vue religieux, ni en termes de méthode d’introspection⁵.

Si Proust fait lui aussi le choix d’interrompre l’histoire de Marcel pour insérer celle d’un personnage autre, Swann, ami des parents du jeune héros, et dont la longueur est comparable à celle des « *Bekenntnisse* »⁶, ce texte est très différent de ce dernier. En effet, ce récit joue sur l’étonnement du lecteur. D’un point de vue formel d’abord, il est inhabituel d’interrompre une trame narrative naissante, en particulier dans une œuvre aussi longue⁷. Mais surtout, « Un Amour de Swann » n’explique pas le mariage de Swann et d’Odette puisque le récit, loin de se terminer sur la mention de leur union, se clôt sur une plainte amère de Swann qui pourrait être synonyme de rupture amoureuse :

¹ Goethe, *WML, HA*, p. 355.

² Ces traits d’ironie à l’égard des deux personnages sont soulignés par H.-E. Hass, in : B. von Wiese, *Der deutsche Roman, Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, August Babel, 1963, en particulier « Goethe. Wilhelm Meisters Lehrjahre », pp. 132-210.

³ Goethe, *WML, HA*, p. 518 : « *nicht ohne Wirkung auf mein ganzes Leben* ».

⁴ Voir M. Born-Wagendorf, *Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1989, en particulier p. 137.

⁵ Cette affirmation de Wilhelm est peut-être tout simplement une tentative pour se rapprocher de Natalie.

⁶ 251 pages pour les « *Bekenntnisse* », 190 pour « Un Amour de Swann » dans les éditions respectives, et en tenant compte de la densité des pages dans l’édition de la Pléiade pour le récit proustien.

⁷ Même si la *RTP* n’a pas été publiée en entier du vivant de Proust, l’auteur avait dès 1913, année de la publication du premier volume, le projet d’une œuvre longue, et il n’est pas interdit de s’étonner qu’il n’ait pas retardé l’insertion des prémices de l’amour de Swann pour Odette, offrant ainsi une sorte de double début à la *RTP*.

Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre !¹,

l'emploi du passé composé à valeur de constat met à distance cette période de la vie amoureuse, en même temps que l'imparfait insiste sur un passé révolu. « Un Amour de Swann » se contente donc de raconter l'histoire des débuts de la relation entre le personnage homonyme et Odette, avant leur mariage, de la rencontre chez les Verdurin à ce constat qui peut paraître étrangement définitif au lecteur de ce récit. Pourtant, Proust avait multiplié les effets d'annonce, et l'explication avait discrètement été apportée plus tôt². Les nombreuses mentions de Swann dans « Combray » ont davantage pour but de mettre en avant les sentiments douloureux que Swann a connus et, partant, d'établir d'entrée de jeu une comparaison entre Swann et le narrateur. C'est le cas en particulier au moment de la scène du baiser du soir :

L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie et personne, aussi bien que lui, peut-être, n'aurait pu me comprendre ; lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour, auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée ; [...]³

Par conséquent, il s'agit bien moins de raconter linéairement l'histoire de cet amour jusqu'au mariage qui a finalement eu lieu que d'insister sur la peinture des sentiments intérieurs ressentis par Swann. Quoiqu'on ne puisse pas affirmer que le récit proustien soit une « introspection » comme l'est bien évidemment les « *Bekenntnisse*⁴ », cette dimension n'est pas absente d' « Un Amour de Swann » et contribue indirectement à rapprocher ces deux passages.

¹ Proust, *RTP, DCS*, II, p. 375.

² Proust, *RTP, DCS*, I, p. 22.

³ Proust, *RTP, DCS*, I, p. 30.

⁴ Comme cela a été souligné par la critique, puisque : « (...) les pensées de la narratrice portent sur sa propre expérience et forment un commentaire de la diégèse (...) », voir V. Ferré, *L'Essai fictionnel – Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 401.

Ainsi, bien que très différents par les thématiques qu'ils mettent en scène, ces deux récits de longueur comparable sont des exemples riches pour mieux cerner le récit enchâssé et en explorer les enjeux. S'ils se détachent manifestement du reste de l'œuvre¹, il est clair que cette autonomie entre en tension avec une dépendance avec d'autres parties, tandis que le constat d'une incertitude générique intrinsèque contribue à les définir, dans la mesure où ils rappellent d'autres genres littéraires².

○ [1. COMMENT DÉLIMITER CES « RÉCITS DANS LES RÉCITS », APPAREMMENT CLOS SUR EUX-MÊMES ?](#)

Récit dans le récit³, le livre VI de *WML* se présente comme la reproduction du manuscrit fictionnel lu par Aurélie, inséré et retranscrit pour le lecteur, qui est invité à en prendre connaissance⁴. Le livre, « *Buch* » – comme élément de délimitation à l'intérieur de l'œuvre – et le livre au sens de manuscrit, « *Manuskript*⁵ » se confondent. C'est pourquoi il est notable qu'il possède un titre : « *Bekenntnisse einer schönen Seele* », « Confessions d'une belle âme », ce qui montre d'emblée sa singularité au sein du roman – puisque les autres livres n'en ont pas. Les « *Bekenntnisse* » apparaît donc comme une structure relativement close sur elle-même : transcription d'un manuscrit différent, faisant intervenir de nouveaux personnages, au premier rang desquels une nouvelle héroïne, cette « belle âme »

¹ Nous reviendrons ultérieurement dans le chapitre sur la question précise des seuils et de l'insertion de ces textes dans les œuvres respectives.

² En ce qui concerne les « *Bekenntnisse* », nous verrons justement en détail en quoi l'appellation de « *Selbszeugnisse* » est insuffisante ou du moins en partie inexacte.

³ Les « *Bekenntnisse* » est qualifié de « *Werk im Werk* », « œuvre dans l'œuvre », notamment par M. Born-Wagendorf, *opus* cité, p. 136, ce qui insiste sur la structure du récit, clos sur lui-même.

⁴ Signalons d'emblée que ce récit est aussi un document fictif enchâssé. Le chapitre 1 de la 2^{ème} partie revient plus en détail sur la question des documents enchâssés, et celle de l'articulation entre « récit » et « document enchâssé ». Le terme de « document » pour désigner le manuscrit en question apparaît d'ailleurs dans la traduction française de B. Groethuysen, Goethe, *Les Années d'apprentissage*, *opus* cité, p. 435 : « Ce document est pour moi d'un prix infini. ». Le mot allemand équivalent n'est pas présent dans le texte original (voir : « *Es ist mir unendlich wert.* », *WML*, *HA*, p. 350) ; cette façon de traduire le pronom neutre « *es* » en le remplaçant par le terme le plus logique en français est une technique de traduction très courante qui, dans ce cas présent, présente l'avantage de matérialiser cette réflexion sur la nature du texte donné à lire à Aurélie.

⁵ « *Kurz darauf kam das vom Arzt versprochene Manuskript an.* », Goethe, *WML*, *HA*, p. 355, traduit par : « Peu après arriva le manuscrit que le médecin avait promis. », traduction de J. Ancelet-Hustache, Goethe, *Les Années d'apprentissage*, *opus* cité, p. 323.

mystérieuse qui n'a pas encore de nom ; et à ce manuscrit correspond donc un livre qui lui est consacré et ne se confond pas avec le reste du roman.

Il en va de même pour « Un Amour de Swann », qui présente les débuts de la relation de Swann et d'Odette dans une partie à part, la deuxième du premier volume et qui porte justement ce titre. Néanmoins, chaque partie étant intitulée, cette particularité du récit enchâssé n'existe pas chez Proust.

Ces deux récits ainsi nommés et dans un premier temps identifiés par cette délimitation opérée par le titre sont donc, dans cette mesure, des structures autonomes dans l'œuvre. Au-delà du titre et des marqueurs que sont la séparation formelle constituée par le livre ou la partie, nous allons nous pencher plus précisément sur la façon dont ces récits sont introduits et clos - en d'autres termes, sur les seuils de ces récits.

- **A. LES SEUILS DU RÉCIT : L'INTRODUCTION DU RÉCIT ENCHÂSSÉ**

Ces deux récits sont introduits de manière relativement abrupte : nulle trace dans les « *Bekenntnisse* » ou « Un Amour de Swann » de mentions directes comme : « Je vais vous raconter¹ », ou « Voici ce manuscrit » - pas de verbe de parole introduisant directement le récit dans une scénographie archétypale d'un récit présenté dans la trame et raconté par un personnage². Dans le détail, certaines différences se laissent cependant remarquer d'un auteur à un autre.

Chez Goethe, l'introduction du récit est plus marquée que chez Proust, et pas seulement parce que le récit enchâssé reproduit et retranscrit un objet clos sur lui-même et matériel - le manuscrit -, mais parce qu'il est mentionné en amont. En effet, si la présence du récit de la « belle âme » surprend le lecteur car il n'est pas présenté formellement, il n'en reste pas moins que l'introduction de ce manuscrit a été déjà effectuée en plusieurs temps,

¹ Pourtant, certains récits enchâssés proustiens sont introduits par des formules de ce type, comme l'a remarqué J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971, p. 117. C'est le cas par exemple du récit de l'éviction de M. de Guermantes comme président du Jockey Club, voir *RTP, La Prisonnière*, p. 548-551, que nous étudierons au chapitre suivant. Il est intéressant de voir qu'« Un Amour de Swann », le récit enchâssé le plus long de la *RTP*, n'est pas introduit « à la Balzac ».

² Sur ces questions, voir l'introduction et le chapitre 2 de la 1ère partie.

créant *de facto* un effet de suspens – la curiosité qu’aura le lecteur à lire ce livre redoublant celle d’Aurélie¹. Au livre V déjà, on relève deux mentions décisives de ce manuscrit qui est retranscrit au livre suivant. La première est amenée comme en passant, par le médecin qui possède le manuscrit, lorsqu’il rencontre Aurélie, ayant suivi Wilhelm à son chevet². Les qualités morales de ce personnage, en particulier sa délicatesse ainsi que sa prévenance, sont mises en valeur : loin de se présenter comme médecin, ce qui aurait probablement pour effet d’effrayer la jeune malade, cet homme intelligent se comporte bien davantage en ami réconfortant et raconte des histoires de personnes bien portantes, en particulier de malades ayant recouvré la santé. C’est ainsi qu’il insiste sur l’importance à ses yeux des sentiments religieux dans la guérison, et à cet égard évoque le manuscrit d’une amie défunte dont il chante les louanges :

Er sagte das auf eine sehr bescheidene Weise und gleichsam historisch³ und versprach dabei seinen neuen Freunden eine sehr interessante Lektüre an einem Manuskript zu verschaffen, das er aus den Händen einer nunmehr abgeschiedenen vortrefflichen Freundin erhalten habe. „ Es ist mir unendlich wert“, sagte er, „ und ich vertraue Ihnen das Original selbst an. Nur der Titel ist von meiner Hand : ‘Bekenntnisse einer schöner Seele.’⁴

Il faut comprendre que le médecin, devenu effectivement un ami, sait ce qu’il fait en évoquant le manuscrit. Percevant qu’Aurélie est proche de la mort, il s’efforce, de concert avec le pasteur – le lecteur sait qu’ils travaillent ensemble – de soulager son âme et de lui procurer par avance un réconfort moral, en complément de soins proprement médicaux. Ses promesses d’écrire et de revenir, ainsi que la psychologie du personnage, en témoignent⁵.

¹ Remarquons d’emblée que l’identité de la narratrice n’est pas dévoilée non plus, ce qui contribue à accentuer la curiosité du lecteur (et, bien sûr, celle de Wilhelm).

² Goethe, *WML, HA, V*, pp. 349-350.

³ « *Gleichsam historisch* », littéralement « également à titre historique » ; ici encore, nulle mention d’un mot de la famille de « document » dans le texte original, et pourtant la traduction de B. Groethuysen : « comme à titre documentaire » est plus parlante en français (et plus claire que celle de J. Ancelet-Hustache, « d’une manière historique », *opus* cité p. 320) et de nouveau insiste sur la nature du texte. Nous reviendrons à ces considérations au chapitre 1 de la 2^{ème} partie.

⁴ Goethe, *WML, HA, V*, pp. 349-350, traduit par : « Il disait tout cela d’une manière toute modeste et comme à titre documentaire, et il promit à ses nouveaux amis de leur procurer une lecture fort attachante en leur remettant un manuscrit qu’il tenait d’une excellente amie, aujourd’hui défunte. "Ce document est pour moi d’un prix infini, dit-il, et c’est l’original même que je vous confie. Seul le titre est de ma main : *Confessions d’une belle âme.*" », Goethe, *Les Années d’apprentissage de Wilhelm Meister, V, XVI*, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 435.

⁵ De plus, il n’est pas impossible que son humanité et son désir d’être utile passent dans une telle occasion devant le raisonnement qui semble primer dans son discours. Le discours rassurant que prodigue le médecin rompt en effet une

C'est ainsi que bien avant d'être présenté au lecteur et même d'être lu par Aurélie, le manuscrit est placé sous l'autorité de ce médecin dont le portrait élogieux brosse l'humanité et le soin qu'il a d'être utile dans une diligence intelligemment placée au service de la société¹. Cette première mention du manuscrit est donc doublement efficace : elle le présente de façon à la fois factuelle – il s'agit d'un manuscrit écrit par une excellente amie de ce médecin², aujourd'hui disparue – et élogieuse, comme l'attestent les termes « *eine sehr interessante Lektüre* », « *einer nunmehr abgeschiedenen vortrefflichen Freundin* », « *unendlich wert*³ ». La présence du titre exact instaure un horizon d'attente pour le lecteur, en même temps qu'elle l'assure qu'il s'agit du même texte, lorsqu'il atteint le livre VI.

La seconde mention du manuscrit est apparue peu avant la mort d'Aurélie, quand la comédienne imprudente, qui a joué avec trop de passion et a pris violemment froid, connaît un moment de répit après une crise alarmante. Juste après avoir rédigé une lettre à son ancien amant et fait promettre à Wilhelm d'aller la lui porter, en guise de vengeance, elle le prie de lui lire des passages de ce manuscrit qui vient d'arriver. Son attitude change en un instant, elle décide d'écrire une autre lettre, après avoir pardonné à celui qui lui a fait tant de mal :

*Das heftige und trotzige Wesen unserer armen Freundin ward auf einmal gelindert. Sie nahm den Brief zurück und schrieb einen andern, wie es schein, in sehr sanfter Stimmung ; auch forderte sie Wilhelmen auf, ihren Freund, wenn er irgend durch die Nachricht ihres Todes betrübt werden sollte, zu trösten, ihn zu versichern, dass sie ihm verziehen habe, und dass sie ihm alles Glück wünsche.*⁴

certaine logique : il parle de personnes ayant recouvré la santé, en particulier en s'adonnant à des sentiments religieux, puis évoque cette amie défunte. Même si à ce stade du roman, le lecteur ne peut pas savoir si cette amie du médecin est morte de son mal ou de vieillesse par exemple, il s'aperçoit qu'en réalité le prologue n'était probablement qu'un prétexte pour introduire le manuscrit, par la mention des sentiments religieux.

¹ Ce médecin serait un double possible de Goethe, d'autant que les nombreux centres d'intérêt de cette figure rappellent l'immense étendue du savoir de l'auteur, et qui est perceptible dans ce roman en particulier, comme l'a noté S. Blessin qui insiste sur les talents de Goethe en tant que psychologue, premier grand sociologue, historien et économiste moderne. Voir S. Blessin, *Goethes Romane : Aufbruch in die Moderne*, Padeborn., F. Schöningh, 1996, p. 202.

² Ce détail en apparence accentue encore la possibilité de voir en ce médecin un double de l'auteur, puisque l'on sait que cette autobiographie fictive a été composée en grande partie d'après les mémoires de Susanna Katharina von Klettenberg, amie de Goethe et de sa famille. Sur cette figure de piétiste, voir en particulier B. Dohm, « Radikalpietistin und 'schöne Seele' : Susanna Katharina von Klettenberg », in : G. Hoffmeister, *Goethe und die europäische Romantik*, Munich, Francke Verlag, 1984, pp. 111-134.

³ Goethe, *WML, HA, V*, p. 350.

⁴ Goethe, *WML, HA, V, XVI*, p. 355, traduit par : « La violence et l'orgueil de notre pauvre amie s'apaisèrent soudain. Elle reprit sa lettre et en écrivit une autre, dans une disposition d'esprit plus clémente, semblait-il ; elle pria également Wilhelm de consoler son amant, si la nouvelle de sa mort devait l'affliger d'une quelconque manière, de lui assurer qu'elle avait pardonné

Pour le lecteur, le changement radical d'attitude d'Aurélie après qu'elle a pris connaissance de quelques passages seulement de ce manuscrit en dit long sur la qualité de ce dernier, ainsi que sur son caractère édificateur, et contribue à renforcer l'effet de suspens déjà mis en place par le discours du médecin. Il intervient juste après la subtile allusion de Goethe à l'insertion complète de ce manuscrit au livre suivant :

*Sie ersuche Wilhelmen, ihr daraus vorzulesen, und die Wirkung, die es tat, wird der Leser am besten beurteilen können, wenn er sich mit dem folgenden Buche bekannt gemacht hat.*¹

C'est finalement cette phrase seule qui prévient de l'insertion de la reproduction du manuscrit à destination du lecteur, manière claire et cependant bien tenue d'en fixer les seuils au livre VI en entier, lequel apparaît sans conteste comme autonome. La tournure de la phrase laisse apparemment le lecteur maître de son jugement mais elle est en même temps discrètement intensive, l'affirmation suivie d'une proposition subordonnée temporelle ne laissant pas de doute sur l'effet que cette lecture va produire sur le lecteur.

Cependant, aucune allusion à cette insertion n'est de nouveau amenée à la fin du livre V². Au lieu d'une annonce de la présence du manuscrit, c'est la retranscription d'un poème qui clôt ce dernier après un passage digressif du narrateur s'adressant directement au lecteur comme s'il était présent :

*Und so lassen wir unsern Freund unter tausend Gedanken und Empfindungen seine Reise antreten und zeichnen hier noch zum Schlusse ein Gedicht auf, das Mignon mit grossem Ausdruck einigemal rezitiert hatte, und das wir früher mitzuteilen durch den Drang so mancher sonderbaren Ereignisse verhindert wurden.*³

et qu'elle lui souhaitait tout le bonheur possible. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, livre V, XVI, traduction de B. Groethuysen, *opus cité*, p. 441. L'expression « *in sehr sanfter Stimmung* » est mieux traduite par J. Ancelet-Hustache, « dans un état d'âme très apaisé », *opus cité*, p. 324.

¹ Goethe, *WML, HA, V, XVI*, p. 355, traduit par : « Aurélie pria Wilhelm de lui en lire quelques passages, et le lecteur pourra juger de l'impression qu'ils laissèrent quand il aura pris connaissance du livre suivant. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, livre V, XVI, traduction de B. Groethuysen, *opus cité*, p. 441.

² Cet effet d'étrangeté a été souligné par différents critiques, comme par exemple J. Lienhard, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*, Zürich, Artemis Verlag, 1978. p. 74.

³ Goethe, *WML, HA, V*, p. 356, traduit par : « Et ainsi nous laissons notre ami entreprendre son voyage, occupé par des pensées et des sentiments multiples ; pour terminer, nous transcrivons un poème que Mignon avait récité avec beaucoup d'expression et que nous n'avions pas pu communiquer auparavant, pressés par tant d'événements étranges. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, livre V, XVI, traduction de J. Ancelet-Hustache, *opus cité*, p. 325.

Ce qui surprend dans ce passage, c'est la conscience aiguë de l'organisation de la narration dont celui qui la mène fait preuve. Feignant de se justifier par des contraintes extérieures – les « événements singuliers » qu'il aurait pu raconter dans un ordre différent – le narrateur met en valeur le poème de Mignon. Insérer ce poème à la fin du livre V est une manière ingénieuse de mettre en place une véritable scénographie de ce passage, d'un livre à l'autre, et qui semble dupliquer l'intérêt porté à la dramaturgie dans l'œuvre. Comme sur la scène d'un théâtre, la lumière s'éteint du côté d'un personnage, en l'occurrence Wilhelm, qui fait ses bagages – tandis que sur le devant de la scène apparaît en pleine lumière un autre personnage, Mignon, récitant des vers¹. Ce poème qui scéniquement² (pourrait-on dire) joue un rôle d'intermède constitue une transition efficace et pourtant subtile entre le livre V et la mort d'Aurélie, et les « *Bekenntnisse* », sous couvert de la nécessité narrative affichée par le narrateur. C'est donc ce poème qui fait seuil du récit enchâssé³. Deux remarques s'imposent principalement. Tout d'abord, le ton de ce poème est noble : il relève en partie du registre tragique. Le destin, un dieu, sont évoqués, ainsi que la nature qui y est convoquée de manière solennelle. Surtout, le thème du secret qui domine dans ce poème semble laisser planer une malédiction qui ressemblerait aux châtiments imposés par les dieux antiques en cas de désobéissance à leurs décrets arbitraires. Ce ton tranche avec l'aspect prosaïque des préparatifs de Wilhelm et de ses adieux, et prépare le lecteur à un autre type de texte, à savoir les « *Bekenntnisse* », le contexte religieux – certes antique – et en particulier les deux dernier vers :

*Allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu,
Und nur ein Gott vermag sie aufzuschliessen.*⁴

¹ Cette fois-ci, Mignon ne chante pas mais récite des vers, qu'elle a appris par cœur, et non composés, comme le souligne J. Lienhard, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*, Zürich, Artemis Verlag, 1978, p. 72. Elle n'est donc pas l'auteur de ce texte mais récipiendaire aussi bien que médiatrice.

² Sur l'importance de la scène en poésie, voir B. Denker-Bercott, F. Fix, P. Schnyder, F. Toudoire-Surlapierr (textes présentés et réunis par), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, coll. « Universités. Comparaisons », 2015, en particulier l'Avant-propos, p. 10 et pp. 28-29 sur les analyses des stances de Goethe dans les trois préludes avant le début de son premier *Faust*.

³ Sur la question du poème de Mignon, qui est lui aussi enchâssé, voir le chapitre 1 de la 2^{ème} partie.

⁴ Goethe, *WML, HA, V*, p. 356, traduit par : « Mais un serment scelle mes lèvres / Et seul un dieu pourrait les desserrer. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, livre V, XVI, traduction de B. Groethysen, *opus* cité p. 444. Le dernier vers est traduit à notre sens plus élégamment par J. Ancelet-Hustache : « Et seul un Dieu pourrait les déclore. », *opus* cité, p. 325.

qui introduisent déjà le livre VI. De ce fait, le poème participe thématiquement à l'introduction du récit enchâssé, bien que ce soit de manière discrète. De plus, ce poème frappe par son caractère universel. Séparé de tout contexte, il est impossible de savoir qui cherche à préserver son secret, ni bien sûr de quel secret il s'agit. Au récitant de se l'approprier, et Mignon y parvient à la perfection. Il est évident que son succès est aussi bien lié à son talent qu'au mystère qui l'entoure à ce stade du roman : qui est-elle, et que tait ce personnage ? Mais l'évocation d'un mystère aussi tragique est aussi liée à la figure de l'héroïne qui vient de mourir, dont l'histoire douloureuse avec son ancien amant a constitué un secret de son vivant, aux yeux de bien des personnes. Et ce motif introduit efficacement les « *Bekenntnisse* », le livre VI brisant justement celui de la « belle âme » dont le lecteur ignore encore l'identité. Dans ces conditions, ne pourrait-on pas considérer alors que ce poème, bien que situé à la fin d'un livre, constitue une sorte d'épigraphe du suivant, qui reproduit le manuscrit lu par Aurélie, sans aucune autre transition ?

En outre, Mignon joue un rôle essentiel, et se révèle une nouvelle fois comme une figure de lien. Ici elle permet de joindre ces mondes si différents que sont le monde du théâtre et le mysticisme¹, comme après la représentation d'Hamlet elle reliait théâtre et carnaval, théâtre et érotisme², et comme plus tard elle sera aussi une figure de liaison entre terre et ciel, lorsque Wilhelm rêve d'elle lorsqu'il dort pour la première fois protégé par la Société de la Tour³.

Si le récit enchâssé goethéen n'est pas introduit par un verbe de parole, son insertion est donc préparée de plusieurs manières. Le lecteur est amené à savoir très clairement que

¹ Ainsi, elle introduit le livre VI, comme l'analyse J. Lienhard, *opus* cité, p. 73.

² Voir sur ce sujet les analyses d'O. Gutjahr: « Theaterfest und Liebesspiel. Zur Theatralität der Premierenfeier in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* », p. 147-162, in : D. Blondeau *et alii* (dir.), *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

³ Voir J. Lienhard, *opus* cité, p. 74. Elle rappelle que dans ce rêve, Wilhelm a le visage contre terre et Mignon est allongée à côté de lui, face au ciel, et mettant en évidence le lien entre ciel et terre, humain et divin, ce qui fait écho aussi aux réflexions de la critique sur Mignon en muse divine qui ne laisse pas Wilhelm partir sans le voile d'Hamlet. Le voile joue aussi un rôle de lien entre les livres V et VI, comme c'est le cas entre tous les livres de l'œuvre, voir H.-J. KIM, *Der Schein des Seins, Zur Symbolik des Schleiers in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 2005, p. 207 : « Sie [die Symbolik des Schleiers] ist das basale Bindeglied zwischen allen Büchern des Romans. ».

le livre VI en entier reproduit le manuscrit de la « belle âme », et les seuils du récit enchâssé sont fixés à l'avance. Le suspens du récit est redoublé par l'effet que sa prise de connaissance produit sur le personnage d'Aurélié et son changement radical la veille de sa mort, tandis que son autorité est garantie par le médecin, qui a connu personnellement l'auteur du manuscrit. La lecture est de plus préparée par un changement de ton dans le poème tragique et solennel, qui introduit le thème du secret.

Dans *DCS*, l'insertion d'« Un Amour de Swann » est également préparée en amont, dans « Combray », par les références à Swann, à son mariage¹, à ses sentiments douloureux, amorçant une comparaison entre Swann et le narrateur. Toutefois, elle est beaucoup moins annoncée, contrairement aux « *Bekenntnisse* », si ce n'est par la réflexion du narrateur qui affirme se souvenir de cet épisode de la vie de Swann, au début du passage d'une page qui clôt « Combray » :

C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray, à mes tristes soirées sans sommeil, à tant de jours aussi dont l'image m'avait été récemment rendue par la saveur – ce qu'on aurait appelé à Combray le « parfum » - d'une tasse de thé, et par association de souvenirs à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris, au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance, avec une précision dans les détails plus facile à obtenir quelquefois pour la vie de personnes mortes il y a des siècles que pour celle de nos meilleurs amis, et qui semble impossible comme semblait impossible de causer d'une ville à une autre – tant qu'on ignore le biais par lequel cette impossibilité a été tournée.²

C'est donc apparemment aux dérives des rêveries du narrateur que ce récit doit le jour. Cet artifice littéraire dans la fiction romanesque rappelle au théâtre, en particulier dans les pièces classiques, les liaisons de vue : un personnage en aperçoit un autre, et ce dernier apparaît, dans une nouvelle scène. Il serait possible ici de parler de liaison thématique : le narrateur pense à Swann, et à celui-ci est consacré un récit.

¹ Cependant, Odette n'est pas nommée, ce qui ménage le suspens du lecteur qui découvre le texte. Ce procédé de personnages apparaissant d'abord seulement en tant que figurants est analysé par J.-Y. Tadié, *opus* cité, p. 71.

² Proust, *RTP, DCS*, I, pp. 183-184.

Cet artifice est immédiatement corrélé à autre, à savoir que le narrateur, insistant sur la précision des détails du récit qui pourrait discréditer la croyance du lecteur en cette fiction, la justifie par ce qu'il présente comme étant une loi générale, évidemment très discutable : il serait parfois plus aisé d'avoir des renseignements « sur la vie de personnes mortes il y a des siècles que sur celle de nos meilleurs amis¹ ». En d'autres termes, le narrateur demande au lecteur de le croire sans le remettre en cause², même si celui-ci ne sait pas par qui le narrateur a « appris » ce récit et qu'il est invraisemblable qu'il ait eu connaissance de tous les détails qu'il va présenter. La mise en exergue de ces artifices littéraires tranche donc avec les « *Bekenntnisse* » et la justification d'une nécessité intrinsèque et implicite d'introduire le récit, en l'occurrence l'édification du lecteur, après celle d'Aurélié, et la construction d'une auctorialité forte. Cette différence est peut-être liée à l'époque : au XVIII^e siècle, l'auteur est davantage soumis à une logique de justification externe qu'au XX^e, comme en témoignent d'autres techniques comme la fiction de l'auteur-éditeur, dans *Werther* et tant d'autres romans de ce temps.

Au-delà de ces artifices, cette simple phrase d'introduction sert aussi, comme les mentions du manuscrit par le médecin, à susciter la curiosité du lecteur bien en amont de l'insertion du récit enchâssé. Cependant, si, contrairement aux « *Bekenntnisse* », le narrateur n'a pas suggéré explicitement quel serait le sujet précis de ce récit, les nombreuses allusions au « mauvais mariage » de Swann le laissent présager. L'ambiguïté est malgré tout manifeste : la présentation du récit comme étant celui d'« un amour que Swann avait eu avant [la] naissance »³ du héros laisse la place au doute. S'agit-il d'un amour antérieur au mariage, et qui l'expliquerait, ou est-ce l'histoire de cet amour conduisant à ce mariage ? Il revient donc au lecteur de se demander si c'est pour la femme qu'il a épousée que Swann a éprouvé cet amour. Les interrogations laissées au lecteur portent principalement sur la relation de Mme Swann avec un certain M. de Charlus – et sur cette mystérieuse épouse

¹ *Ibid.*

² Le Narrateur utilise un argument d'autorité, ce qui le rapproche en quelque sorte du médecin se servant justement de son autorité pour donner à lire à Aurélié le manuscrit.

³ Proust, *RTP, DCS*, I, pp. 183-184.

elle-même : peu d'éléments de portrait de Mme Swann dans *Combray*, puisqu'elle n'est pas reçue dans la famille du narrateur¹. Néanmoins, le héros enfant la compare à sa mère, au désavantage de cette dernière :

Je regrettais que ma mère ne se teignît pas les cheveux et ne se mît de rouge aux lèvres comme j'avais entendu dire par notre voisine Mme Sazerat que Mme Swann le faisait pour plaire, non à son mari, mais à M. de Charlus.²

Ainsi, derrière les enfantillages du narrateur curieux de la coquette Mme Swann, s'esquisse la possibilité d'une intrigue amoureuse adultère avec M. de Charlus, sans que le lecteur sache encore qui est ce personnage. Il y a plus : au-delà de la possibilité d'un adultère scandaleux, une discrète allusion à des amours saphiques, un peu plus loin dans le texte, contribue, pour la bourgeoisie de l'époque, à jeter l'opprobre sur Mme Swann et de justifier sa mise à l'écart par la société bien-pensante. En effet, si le personnage de Swann est délicat envers Vinteuil même après que les mœurs de sa fille sont largement suspectées, c'est parce qu'il est bien élevé mais probablement aussi parce qu'il a dû subir des douleurs comparables à celles de Vinteuil :

[...] mes parents déplorèrent avec M. Vinteuil le mariage de Swann au nom de principes et de convenances auxquels (par cela même qu'ils les évoquaient en commun avec lui, en braves gens du même acabit) ils avaient l'air de sous-entendre qu'il n'était pas contrevenu à Montjouvain.³

C'est en tout cas de cette manière qu'il est permis de comprendre la tournure ambiguë « n'était pas contrevenu à Montjouvain », suggérant que Swann tolérerait des mœurs de ce genre au sein de son propre mariage. Quoi qu'il en soit, le thème de l'homosexualité associé au personnage de Swann par le biais de cette allusion est déjà présent dès *Combray* et sera développé dans « Un Amour de Swann », et bien sûr encore plus dans la suite de la *RTP*.

Comme on l'a vu, l'introduction d' « Un Amour de Swann » est moins travaillée que celle des « *Bekenntnisse* », même si, chez Proust aussi, la curiosité du narrateur est

¹ Or le début de la *RTP* se situe exclusivement dans la famille du héros ; le lecteur voit le monde à travers ses yeux.

² Proust, *RTP, DCS*, I, p 98.

³ Proust, *RTP, DCS*, I, pp. 147-148.

construite par étapes, en l'occurrence par plusieurs allusions à un mariage dégradant pour Swann. Cependant, dans la mesure où le lecteur ne peut pas savoir à la première lecture si ce mariage résulte de cet amour, ces allusions peuvent-elles vraiment être interprétées d'emblée ou n'est-ce pas plutôt un charme de la relecture que de percevoir leur portée annonciatrice ?

De plus, un autre élément tranche encore davantage avec les « *Bekenntnisse* » : alors que l'identité de la « belle âme » est inconnue au moment où sont livrées ses confessions, l'identité du personnage principal du récit enchâssé proustien est familière au lecteur. Swann est en effet un personnage important dans la *Recherche* dès « Combray », et même le tout début de l'œuvre :

Le monde se bornait habituellement à M. Swann.¹

En outre, la scène capitale pour le narrateur du baiser du coucher est liée à ce personnage, après celle du vin d'Asti qui contribue à rendre pittoresque la famille du narrateur, et en particulier ses deux tantes. Le portrait en actes et même en paroles de Swann est développé tout au long de « Combray », et certains de ses traits caractéristiques, que le lecteur connaîtra mieux encore dans « Un Amour de Swann », sont déjà présents. C'est le cas de sa difficulté à réfléchir, qu'il tient de son père, de sa capacité et son habitude de voir dans les personnages autour de lui des œuvres d'art, mais aussi de sa discrétion sur sa vie mondaine, qu'il peut cependant rompre par bonté². Swann est aussi le premier personnage de l'œuvre à dénoncer indirectement les apparences trompeuses, par un retournement que nous livre le narrateur :

un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain³

En effet, Swann apparaît comme un voisin de Combray, relativement modeste, qui ne semble pas avoir la possibilité de se rendre dans la haute société, et qui en est un membre

¹ Proust, *RTP, DCS*, I, p. 13.

² Proust, *RTP, DCS*, I, p. 96, Swann qui connaît personnellement Bergotte propose au jeune narrateur de lui présenter son écrivain préféré.

³ Proust, *RTP, DCS*, I, p. 15.

important. Pour cette raison, à Swann est donc d'entrée de jeu associée l'idée, un des fils conducteurs dans la *RTP*, que choses et êtres peuvent être très différents de ce qu'il paraissent. C'est le cas aussi de son corollaire, à savoir que les personnes que l'on croit connaître ont une « autre vie », réflexion déjà abordée sous forme d'interrogation par le narrateur :

Pour quelle autre vie se réservait-il de dire enfin sérieusement ce qu'il pensait des choses, de formuler des jugements qu'il pût ne pas mettre entre guillemets, et de ne plus se livrer avec une politesse pointilleuse à des occupations dont il professait en même temps qu'elles sont ridicules ?¹

Sans parler de Vinteuil évoqué dans « Combray » et de sa sonate qui deviendra « l'hymne national de leur amour », Odette Swann est déjà familière au lecteur, et au narrateur dans « Combray », si ce n'est que son identité est voilée. En dehors du moment où le narrateur l'entend crier à Gilberte de revenir (lors de l'épisode du geste indécent de Gilberte), et de celui où elle apparaît en tant que « dame en blanc »², elle est déjà apparue en « dame en rose » et l'allusion à cette nouvelle couleur n'est que l'indice du subtil rappel de la première. Odette est la « dame en rose », « cocotte » entretenue par son oncle et à cause de laquelle sa famille se fâche avec ce dernier. Le lecteur déjà familier d'« Un Amour de Swann » retrouve ses traits caractéristiques, parmi lesquels son goût pour les anglicismes, sa délicatesse et sa beauté, son élégance, ainsi que sa relative ignorance. Et celui qui ne connaît pas encore « Un Amour de Swann », s'il est assez attentif, peut reconnaître en Odette la « dame en rose ».

Par conséquent, « Un Amour de Swann » se lit en droite ligne de « Combray » et développe des thèmes (la souffrance amoureuse, l'homosexualité, un rapport aux mondanités ...) et des personnages, Swann en tête, qui sont déjà présents dans la mince première partie de *Du Côté de chez Swann*, au rebours des « *Bekenntnisse* » qui présente des

¹ Proust, *RTP, DCS*, I, p 97.

² Proust, *RTP, DCS*, I, p. 140.

thèmes nouveaux alors même que ce récit figure dans le roman après une première partie beaucoup plus longue.

- **B. LES SEUILS DU RÉCIT ENCHÂSSÉ : LA CLÔTURE**

La question de la clôture du récit enchâssé appelle des remarques plus succinctes, pour ces deux récits qui ont en commun de finir abruptement et de revenir sans transition à la trame principale avec l'ouverture du livre VIII dans *WML* et d'une nouvelle partie : « Noms de pays : le nom » dans la *RTP*.

Il est toutefois à noter que la rupture qu'offre les « *Bekenntnisse* » est très forte, et en prépare une autre, tandis qu'après « Un Amour de Swann » une continuité narrative est préservée avec ce qui a précédé l'insertion du récit enchâssé.

En effet, *WML* est composé de deux parties, parfaitement distinctes : la première court du livre I au livre V et correspond au roman des comédiens¹, Wilhelm voyage parmi eux, se rêve l'un des leurs et joue même Hamlet², tandis que les deux derniers livres auprès de la Société de la Tour, s'ils poursuivent l'intrigue, constituent un moment d'éclaircissement pour le héros, relecture de sa vie et révélations sur ses proches³. Entre les deux, au milieu du roman, comme on l'a vu, se trouve donc le récit enchâssé. Les « *Bekenntnisse*⁴ » permet cette transition⁵ vers la seconde partie du roman, très différente de la première. Le récit enchâssé explicite la décision d'Aurélie et le calme qui s'est emparé d'elle et en ce sens ses enjeux narratifs découlent de la première partie. La rupture narrative qu'elle introduit - changement de personnages, de lieu et l'irruption de l'univers piétiste -

¹ Cette première partie correspond à la première version du roman, sous la forme de la *Theatralische Sendung*, et qui a été retravaillée.

² Le moment où Wilhelm Meister joue Hamlet se révèle le point d'orgue de ce moment théâtral, qui représente aussi un point de bascule avant le passage à l'autre univers, celui de la « *Turmgesellschaft* », comme le souligne O. Gutjahr, article cité, p. 145-147.

³ Voir à ce sujet B. Groethuysen, dans Goethe, *Romans*, opus cité, p. XVI à XVIII de l'introduction générale de l'édition citée : « Wilhelm Meister se développe au contact du monde et y fait l'apprentissage de la vie. Il s'égaré alors parfois et se perd, mais ce n'est que mieux se connaître lui-même et savoir où il va. ».

⁴ Soulignons que le texte enchâssé introduit lui aussi un monde nouveau et à part, comme le formule J. Lienhard : « *eine völlig neue Welt in den Roman* », opus cité, p. 73.

⁵ Cette dimension de transition a été souvent glosée, notamment par H.-E. Hass, qui a parlé de « *Funktion einer Zwischenmusik, eines Entr'acte* », in : B. von Wiese, opus cité, pp. 188-189.

prépare la rupture qu'initie la seconde partie du roman, moment de tous les dévoilements dans un cadre clos et unique, celui de la « *Turmgesellschaft* ».

Rien de tel dans l'œuvre proustienne. Après « Un Amour de Swann », le retour à la trame principale a lieu exactement comme si le récit enchâssé n'avait pas été présenté au lecteur¹, et ce dernier pourrait sans être décontenancé passer de la première partie à la troisième de *DCS*. Les propos qui ferment « Combray », le dernier paragraphe de la dernière page, donc situés après l'annonce de l'insertion du récit d' « Un Amour de Swann », portent sur la chambre dans laquelle le narrateur se trouve alors (dans la fiction d'une immédiateté de l'écriture) et sur l'illusion qu'il a de se trouver dans le Combray de son enfance, sitôt la nuit tombée. Les premiers mots qui ouvrent « Noms de pays : le nom » sont un retour à la thématique des chambres, si bien que cette troisième partie de *DCS* paraît s'ancrer parfaitement dans la continuité du dernier paragraphe de « Combray ». Certes, cette continuité est relative puisque ce premier paragraphe forme un contraste avec « Combray », les chambres évoquées s'opposant aux premières :

Parmi les chambres dont j'évoquais le plus souvent l'image dans mes nuits d'insomnie, aucune ne ressemblait moins aux chambres de Combray, saupoudrées d'une atmosphère grenue, pollinisée, comestible et dévote, que celle du Grand Hôtel de la Plage, à Balbec, dont les murs passés au ripolin contenaient, comme les parois polies d'une piscine où l'eau bleuit, un air pur, azuré et salin.²

Cette opposition des chambres entre Combray et Balbec pourrait faire supposer au lecteur que le narrateur est sur le point de dépeindre la station balnéaire, comme il commence à le faire de la même façon qu'il a dépeint le village de Combray dans cette partie homonyme. C'est pourtant loin d'être le cas et cette opposition est déjouée par une autre, au second paragraphe de cette nouvelle partie :

Mais rien ne ressemblait moins non plus à ce Balbec réel que celui dont j'avais souvent rêvé, les jours de tempête, quand le vent était si fort que Françoise en me menant aux Champs-Élysées me recommandait de ne pas marcher trop près des

¹ Le lecteur pourrait très bien, sans perdre le fil de l'intrigue ni sentir un changement de ton, passer de « Combray » à « Noms de pays : le nom », alors que le lecteur de *WML*, s'il choisit de ne pas lire les « *Bekenntnisse* », est forcément frappé par le changement radical d'univers avant et après le récit enchâssé.

² Proust, *RTP, DCS*, III, p. 376.

murs pour ne pas recevoir des tuiles sur la tête et parlait en gémissant des grands sinistres et naufrages annoncés par les journaux.¹

Après une longue description de ce Balbec imaginaire, une seconde mention des Champs-Élysées, dix pages plus loin², et de nouveau placée dans cette même opposition avec Balbec,³ montre que la première était déjà importante : elle annonce déjà très discrètement le jardin dans lequel le jeune narrateur rencontre très souvent Gilberte. Puisque l'espace-temps de la narration reste pour ainsi dire le même entre la première et la troisième partie de *DCS*, la continuité est assurée, « Noms de pays : le nom » se situe dans le temps de l'enfance du narrateur qui suit immédiatement « Combray ». Deux allusions à Swann au début de cette partie jouent un rôle de jonction et rappellent la première partie de ce volume. La première est justement une mention d'un épisode situé dans le village :

Un jour qu'à Combray j'avais parlé de cette plage de Balbec devant M. Swann afin d'apprendre de lui si c'était le point le mieux choisi pour voir les plus fortes tempêtes, il m'avait répondu : " Je crois bien que je connais Balbec ! [...]"⁴

Suit ensuite un développement sur l'église, à l'origine des rêveries architecturales du narrateur. Une deuxième mention de Swann peu après constitue un rappel de la scène du coucher dans « Combray », en insistant sur les changements du narrateur qui a grandi. Swann est présenté non plus comme l'ami de la famille, mais comme le père de la petite fille aimée du narrateur, et ce dernier a honte de ses réactions d'enfant d'autrefois⁵. Cette

¹ Proust, *RTP, DCS*, III, pp. 376-377.

² « Et hélas, il [le médecin] défendit d'une façon absolue qu'on me laissât aller au théâtre entendre la Berma ; l'artiste sublime, à laquelle Bergotte trouvait du génie, m'aurait en me faisant connaître quelque chose qui était peut-être aussi important et aussi beau, consolé de n'avoir pas été à Florence et à Venise, de n'aller pas à Balbec. On devait se contenter de m'envoyer chaque jour aux Champs-Élysées [...] », Proust, *RTP, DCS*, III, p. 386.

³ Cette opposition anticipe déjà probablement celle qui existera entre deux jeunes figures féminines aimées, la blonde Gilberte et la brune Albertine et prépare en même temps leur succession dans le cœur du narrateur, tout comme le héros finira par se rendre à Balbec.

⁴ Proust, *RTP, DCS*, III, p. 377.

⁵ « Il répondait poliment aux saluts des camarades de Gilberte, même aux miens quoiqu'il fût brouillé avec ma famille, mais sans avoir l'air de me connaître. (Cela me rappela qu'il m'avait pourtant vu bien souvent à la campagne ; souvenir que j'avais gardé mais dans l'ombre, parce que depuis que j'avais revu Gilberte, pour moi Swann était surtout son père, et non plus le Swann de Combray ; comme les idées sur lesquelles j'embranchais maintenant son nom étaient différentes des idées dans le réseau desquelles il était autrefois compris et que je n'utilisais plus jamais quand j'avais à penser à lui, il était devenu un personnage nouveau ; je le rattachai pourtant par une ligne artificielle, secondaire et transversale à notre invité d'autrefois ; et comme rien n'avait plus pour moi de prix que dans la mesure où mon amour pouvait en profiter, ce fut avec un mouvement de honte et le regret de ne pouvoir les effacer que je retrouvai les années où aux yeux de ce même Swann

allusion à Swann sert donc à mesurer l'écart entre ce premier moi du narrateur, enfant, à Combray, et le très jeune homme amoureux de sa fille. Le rôle de Swann peut être ainsi lu comme un marqueur du temps qui passe pour le narrateur.

De plus, comme la clôture d'« Un Amour de Swann » semble être assurée par les derniers mots du récit qui correspondent aux derniers mots de Swann, son cri final¹, souvent glosés. Ils semblent marquer la fin définitive de cet « amour », et pourtant, par une sorte de retournement ironique, il n'en est rien. C'est au lecteur de se souvenir de l'allusion, dans « Combray », au mariage d'Odette et de Swann², et de comprendre donc que la déception amoureuse de Swann à l'égard d'Odette a pu être surmontée, dans ces circonstances particulières, sans qu'elle soient racontées en détail, et certainement pas à la fin du récit consacré pourtant à l'histoire de cet amour³.

Ainsi, les « *Bekenntnisse* » introduit une rupture très forte dans *WML*, tandis qu'« Un Amour de Swann » qui propose aussi une rupture narrative à bien des égards, prépare en même temps les conditions d'une continuité narrative avec « Combray » d'une part, et avec la troisième partie du volume d'autre part. Si l'effet de clôture est aussi net que dans *WML*, il est uniquement structurel chez Proust et c'est bien plutôt la construction d'une continuité qui se dessine au sein de ce premier volume de la *RTP*.

Les seuils sont donc surtout formels. Néanmoins, ils ne se limitent pas à l'insertion d'un passage clairement séparé par des marqueurs extérieurs. L'introduction du récit enchâssé est, dans les deux cas, soigneusement préparée en amont, quoique de manière

qui était en ce moment devant moi aux Champs-Élysées et à qui heureusement Gilberte n'avait peut-être pas dit mon nom, je m'étais si souvent le soir rendu ridicule en envoyant demander à maman de monter dans ma chambre me dire bonsoir, pendant qu'elle prenait le café avec lui, mon père et mes grands-parents à la table du jardin.) », Proust, *RTP, DCS*, III, p. 400.

¹ « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre ! », Proust, *RTP, DCS*, II, p. 375.

² Proust, *RTP, DCS*, I, p. 22.

³ Il n'est pas inintéressant de remarquer que les lecteurs, en particulier les jeunes lecteurs, qui entrent dans la *RTP* par ce morceau de choix qu'est « Un Amour de Swann », ne peuvent avoir cette référence à l'esprit, et que la fin est pour eux véritablement définitive. Sans remettre en question la tradition éditoriale qui permet souvent de lire ce récit à part, ni les habitudes pédagogiques qui poussent les professeurs à faire lire ce récit indépendamment du reste de l'œuvre, il n'est pas interdit de s'interroger sur la pertinence de cette pratique au regard de l'œuvre entière.

différente : le narrateur de *WML* insiste sur les effets de la réception du texte, celui de *DCS* joue plutôt des attentes du lecteur, en préparant une énigme qu'il ne résout pas terme à terme. La fin d'« Un Amour de Swann » construit en fait fortement une continuité temporelle et narrative. La clôture des « *Bekenntnisse* » permet de congédier le roman des comédiens, et d'ouvrir sur la société de Lothario. Des liens avec le récit enchâssé ainsi qu'avec certains passages de la première partie du roman se dessinent. Si, en effet, les récits enchâssés sont des passages résolument autonomes comme en témoignent leurs seuils marqués, cette indépendance est mise en tension avec des liens très étroits avec le reste de l'œuvre, en particulier la partie à venir après le récit enchâssé.

○ 2. DES RÉCITS EN TENSION ENTRE AUTONOMIE ET INTERDÉPENDANCE AVEC D'AUTRES PARTIES DE L'ŒUVRE

• A. DES RÉCITS EXCLUSIVEMENT AUTONOMES ?

Ces structures closes sur elles-mêmes sont donc largement autonomes, ce qui ne se traduit pas seulement par la mise en évidence de seuils. En effet, elles présentent des histoires indépendantes et une atmosphère qui leur est propre¹, dans chacun des cas. D'autres caractéristiques de cette autonomie narrative peuvent être relevées : l'insistance sur tel personnage, développé en tant que « type » au-delà de son individualité fictionnelle (en particulier en ce qui concerne les personnages féminins, la mystique et la demi-mondaine), et la réception pour « Un Amour de Swann », à laquelle fait écho les conditions particulières (supposées du moins) de la production des « *Bekenntnisse* ».

L'indépendance de l'histoire témoigne de cette autonomie narrative dont il est possible de parler à propos du récit enchâssé. Dans les « *Bekenntnisse* », il est question de l'histoire de la tante de Natalie, la jeune fille que Wilhelm Meister épouse après maints rebondissements à la fin du livre VIII, et à ce titre ce texte est une autobiographie indépendante qui retrace le processus religieux de découverte de soi-même d'une piétiste,

¹ Cette atmosphère propre est en grande partie liée à la spécificité de la relation avec Odette et ses tourments pour Swann, et au mysticisme de la « belle âme » pour les « *Bekenntnisse* ».

pour reprendre les termes de Monika Born-Wagendorf¹. Préparant sa mort qu'elle sait proche, cette « belle âme » raconte les étapes qui ont jalonné son existence depuis l'âge de huit ans, moment où, malade, elle se rapproche de la Bible et de Dieu. Guérie, elle vit une idylle enfantine avec le frère aîné de deux garçons du voisinage, avant que le frère cadet ne les brouille par jalousie et jusqu'à sa mort et celle de son frère. Par la suite, elle se fiance à un jeune homme du nom de Narcisse. Mais cette relation engendre surtout chez elle la recrudescence de sentiments religieux et mystiques. Le mariage tarde, d'abord en raison d'une blessure puisque parce que ce dernier a besoin de pouvoir justifier d'une place meilleure que celle qu'il occupe afin de pouvoir prétendre l'épouser, la jeune fille saisit ses occasions pour se tourner vers Dieu, prier pour la guérison et la promotion de son fiancé et même converser avec celui qu'elle nomme à plusieurs reprises « *den unsichtbaren Freund* », « l'ami invisible »². Le lecteur le comprend vite, cette histoire est celle d'une jeune fille pieuse qui refuse son fiancé dont elle est pourtant éprise pour se consacrer à Dieu³. Cependant, elle est loin de s'y limiter : cet épisode qui pourrait constituer le centre voire l'événement unique de ce récit n'est qu'un moment de l'histoire de sa vie parmi d'autres dans son développement amoureux, il a été précédé par l'idylle avec les deux garçons, et il est suivi (quelques années plus tard,) d'une relation qui ne se conclut pas par un mariage, pour des raisons qui restent implicites pour le lecteur – probablement que l'homme aimé n'aime pas les femmes⁴. Surtout, ces « *Bekenntnisse* » est un récit mystique, l'histoire du développement de la foi de celle qui est appelée « une belle âme », ainsi que de ses

¹ M. Born-Wagendorf, *opus* cité, p. 136.

² Sur cette appellation piétiste et ses récurrences et variantes dans le texte, voir *WML, HA*, note de la page 370 ligne 21, p. 773.

³ « *Meine Geschichte war ruchtbar geworden, und es waren viele Menschen neugierig, das Mädchen zu sehen, die Gott mehr schätzte als ihren Bräutigam.* », Goethe, *WML, HA*, VI, p. 383 ; « Mon histoire avait fait quelque bruit, et beaucoup de gens étaient curieux de voir cette jeune fille qui préférerait Dieu à son fiancé. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, VI, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 475.

⁴ « *Philo konnte mir nichts mehr verhehlen ; er vertraute mir nach und nach seine äussern und innern Verbindungen. Ich fürchtete für ihn, denn ich sah gewisse Umstände und Verwickelungen voraus, und das Übel kam schneller, als ich vermutet hatte ; denn er hatte mit gewissen Bekenntnissen immer zurückgehalten, und auch zuletzt entdeckte er mir nur so viel, dass ich das Schlimmste vermuten konnte.* », Proust, *WML, HA*, V, XVI, p. 392-393 ; « Philon ne pouvait plus rien me cacher ; il en vint peu à peu à me confier ses relations mondaines et particulières. Je conçus des inquiétudes à son sujet car je prévoyais certaines circonstances et certaines complications, et le malheur arriva plus vite que je ne l'avais pensé ; il s'était en effet toujours dérobé à certains aveux, et à la fin, il m'en dévoila juste assez pour me faire supposer le pire. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, VI, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 485.

relations avec la communauté morave. Le lecteur peut cependant s'étonner du petit nombre de récits d'épisodes proprement mystiques. Hormis quelques moments d'extase religieuse¹ et en particulier le moment où l'héroïne décrit sa sortie de son corps physique², de nombreuses allusions sont faites à sa foi et aux sentiments d'apaisement qu'elle éprouve à être proche de Dieu. Malgré cela, on trouve peu de traces de récits d'expériences, de moments mystiques à proprement parler ou de peintures de l'état de son âme comme dans l'autobiographie de Thérèse d'Avila, *Vie écrite par elle-même*³, par exemple. L'héroïne parle aussi de sa famille, et le lecteur voit comme la tante de Natalie a été frappée à de multiples reprises par la proximité de la mort. Sa mère meurt après avoir été infirme pendant cinq ans, suivie par son père dont elle prend soin pendant plusieurs années, puis sa sœur aînée, et enfin son beau-frère et sa sœur cadette, qui laissent au monde quatre enfants orphelins,

¹ « *Ja, wer nur schildern könnte, was ich da fühlte ! Ein Zug brachte meine Seele nach dem Kreuze hin, an dem Jesus einst erblasste ; ein Zug war es, ich kann es nicht anders nennen, demjenigen völlig gleich, wodurch unsre Seele zu einem abwesenden Geliebten geführt wird, ein Zunahen, das vermutlich viel wesentlicher und wahrhafter ist, als wir vermuten. So nahte meine Seele dem Menschgewordenen und am Kreuz Gestorbenen, und in dem Augenblicke wusste ich, was Glauben war.*

Das ist Glauben ! sagte ich und sprang wie halberschreckt in die Höhe. Ich suchte nun meiner Empfindung, meines Anschauens gewiss zu werden, und in kurzem war ich überzeugt, dass mein Geist eine Fähigkeit sich aufzuschwingen erhalten habe, die ihm ganz neu war. », Goethe, *WML*, HA, VI, pp. 394-395 ; « Ah ! qui pourrait dépeindre ce que j'éprouvai alors ? Un élan emporta mon âme vers la croix où Jésus, un jour, expira ; c'était un élan, je ne puis trouver d'autre mot, absolument semblable à celui qui porte notre âme auprès d'un absent bien-aimé, un rapprochement sans doute beaucoup plus substantiel et réel que nous ne supposons. C'est ainsi que mon âme se rapprocha de Celui qui s'est fait homme et qui est mort sur la croix, et en cet instant, je sus que c'était que la foi. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, VI, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, pp. 488-489.

² « *In den vielen schlaflosen Nächten habe ich besonders etwas empfunden, das ich eben nicht deutlich beschreiben kann.*

Es war, als wenn meine Seele ohne Gesellschaft des Körpers dächte ; sie sah den Körper selbst als ein ihr fremdes Wesen an, wie man etwa ein Kleid ansieht. Sie stellte sich mit einer ausserordentlichen Lebhaftigkeit die vergangenen Zeiten und Begebenheiten vor und fühlte daraus, was folgen werde. Alle diese Zeiten sind dahin ; was folgt, wird auch dahingehen, der Körper wird wie ein Kleid zerreiße, aber Ich, das wohlbekannte Ich, Ich bin. », Goethe, *WML*, HA, VI, p. 415 ; « Dans mes nombreuses nuits sans sommeil, en particulier, il m'arriva d'éprouver quelque chose que je ne puis nettement dépeindre.

C'était comme si mon âme pensait sans la participation et la présence du corps ; elle le considérait comme un être qui lui eût été étranger, tel par exemple que l'on considère un vêtement. Avec une vivacité extraordinaire, elle se représentait les temps et les événements passés et pressentait par là ce qu'il adviendrait. Tous ces temps sont révolus, et de même ce qui suivra disparaîtra à son tour ; le corps sera déchiré comme un vêtement, mais moi, ce moi que je connais si bien, je suis ! », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, VI, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 513.

³ T. d'Avila, *Vie écrite par elle-même*, Paris, Seuil, coll. « Points », « Sagesses », [1949], 1995, trad. de l'espagnol par le père Grégoire de Saint-Joseph. Voir par exemple au chapitre XVI : « Bien souvent, je m'étais vue comme éprise de cette sainte folie et enivrée de cet amour divin ; mais je n'arrivais jamais à comprendre comment cela se faisait. Je voyais bien que c'était Dieu qui agissait, et cependant je ne pouvais saisir le mode de son action. De fait, les puissances sont presque entièrement unies à lui, mais elles ne sont pas tellement absorbées qu'elles n'opèrent encore. (...) L'âme souhaiterait proclamer bien haut la gloire de son Dieu. Elle est hors d'elle-même, en proie au délire le plus suave. Déjà, déjà les fleurs commencent à s'épanouir et à répandre leurs parfums. L'âme voudrait que tous les hommes pussent alors la contempler et comprendre la gloire à laquelle elle est élevée, afin d'en louer Dieu et de l'aider elle-même à le glorifier. Elle brûle du désir de leur faire part de tant de bonheur, qu'elle est impuissante à goûter toute seule, etc. ».

dont précisément Natalie, qui est nommée. Un portrait touchant de Natalie, figure de l'altruisme, est brossé¹. De plus, un accent particulier est porté au personnage de l'oncle de l'héroïne, frère de son père. Cet homme riche et généreux qui n'a plus d'héritiers car sa femme et son fils sont morts eux aussi s'occupe de doter ses nièces et notamment la jeune sœur de l'héroïne, donc la mère de Natalie, à qui il fait faire un beau mariage². Passionné par les arts, il a en outre fait bâtir une somptueuse demeure remplie de tableaux, dans laquelle l'héroïne vient passer quelques jours pour assister au mariage de sa sœur. C'est ainsi que Natalie et son oncle sont introduits dans le roman, de manière indirecte, sans que leur importance au regard de l'économie de l'ensemble de l'œuvre soit soulignée.³

Malgré l'impression d'éclatement narratif que peut ressentir le lecteur, il est possible de considérer les « *Bekenntnisse* » essentiellement comme l'histoire de l'évolution du sentiment mystique de l'héroïne, tout comme dans « Un Amour de Swann », il est avant tout question de l'histoire de l'évolution d'un sentiment, l'amour et son corollaire, la jalousie amoureuse. « Un Amour de Swann », en effet, relate les tourments amoureux que le personnage éponyme, Charles Swann, esthète apprécié du faubourg Saint-Germain, ressent pour une demi-mondaine, Odette de Crécy. Si dans un premier temps il n'éprouve qu'indifférence pour cette femme qu'il prend plaisir à voir de même que d'autres, l'aiguillon de la jalousie, un soir qu'il la cherche dans tout Paris, le rend passionnément attiré par celle qu'il identifie à la *Zéphora* de Botticelli⁴. Les sentiments amoureux et la jalousie se confondent alors en une maladie qui occupe Swann et le fait souffrir. Le cadre de cet amour, le salon Verdurin⁵, lui est d'une aide précieuse car il offre à Swann un repère dans le

¹ Goethe, *WML, HA*, VI, pp. 417-418 et Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, VI, *opus* cité, pp. 516-517.

² Ce mariage n'est pourtant pas complètement heureux : « *Meine Schwester ward wieder guter Hoffnung. Mancherlei Sorgen, die in solchen Fällen der Mutter anvertraut werden, wurden mir mitgeteilt ; sie lebte nicht ganz glücklich mit ihrem Manne, das sollte dem Vater verborgen bleiben ; [...]* », Goethe, *WML*, VI, p. 412 ; « Ma sœur fut de nouveau enceinte. C'est à moi quelle s'ouvrit de maints soucis que l'on confie en pareil cas à sa mère ; elle n'était pas très heureuse avec son mari, mais il fallait cacher la chose à notre père ; [...] », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, VI, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 510.

³ Voir à ce sujet M. Mayer, *Selbstbewusste Illusion : Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im Wilhelm Meister*, Heidelberg, C. Winter, 1989, p. 101, qui insiste sur le rôle d'introduction de la parenté de Natalie.

⁴ « (...) elle frappa Swann par sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. », *RTP, DCS*, II, p. 219.

⁵ « Premier tableau de la société parisienne », A. Compagnon, *Du Côté de chez Swann*, *opus* cité, introduction, p. XXVI.

tourbillon de la vie de l'insaisissable Odette, les deux amants s'y retrouvant presque quotidiennement et savourant la sonate de Vinteuil, indissociable de leur relation. Mais, en grande rivalité avec le comte de Forcheville, Swann devient indésirable et il est évincé du salon Verdurin. Le second temps du récit, après la marque typographique d'un blanc (du moins dans les éditions modernes), et qui marque cette rupture, le voit en proie aux pires souffrances. Bien qu'il continue à entretenir Odette, l'attitude de cette dernière change et elle est constamment occupée. Jalousie et angoisse se mêlent en lui, et atteignent leur comble au moment où Odette finit par avouer à Swann insistant qu'elle a eu des aventures avec des femmes. Puis Swann se détache progressivement d'elle, au gré des lointains voyages qu'elle entreprend sans lui et avec le groupe Verdurin. Un voyage qui dure près d'un an le rend serein et le récit s'achève sur une nouvelle indifférence de Swann envers elle. Après avoir rêvé d'elle, il va jusqu'à se demander comment il a pu l'aimer, dans la formule célèbre déjà citée.

Dans les deux cas, le récit enchâssé forme un contraste fort avec la première partie de l'œuvre, en particulier parce qu'il crée une atmosphère qui lui est propre. Les « *Bekenntnisse* », la solennité du ton général de l'histoire et les thèmes mystiques qui sont développés, offrent une discontinuité narrative très marquée avec la vie des comédiens, laïque et largement libertine présentée avant le livre VI¹. L'histoire de Swann adulte et dandy avec une cocotte s'oppose naturellement au récit de l'enfance du narrateur de la *RTP*. De plus, le lecteur peut être sensible dans chacun des récits à une ouverture sur l'art en particulier l'art pictural. Les tableaux de l'oncle de la « belle âme » jouent ce rôle dans les « *Bekenntnisse* » ; dans « Un Amour de Swann », l'intérêt malgré tout porté à l'art au sein du milieu Verdurin et surtout les considérations de Swann sur l'art et en particulier la vue de Delft, offrent un contraste avec les intérêts très matérialistes de la famille du narrateur.

¹ Ce contraste a été souligné et en particulier décrit par Schlosser, l'ancien beau-frère de Goethe. Voir *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Groethuysen, *opus cité*, p. 773 : « Plus sévère encore, pour des raisons également religieuses, l'ancien beau-frère de Goethe, Schlosser : " Je ne puis réprimer mon dégoût de ce que Goethe a fait à cette âme pure une place dans son bordel, qui n'aurait dû servir d'auberge qu'à de la racaille vagabonde. " ».

Témoigne aussi de cette autonomie narrative la présentation de personnages féminins en tant que « types » (de manière très schématique : la mystique et la cocotte), qui ne refont pas une apparition aussi marquée par la suite en tant que tels¹. Si la première ne fait pas l'objet d'un métadiscours (en dehors de la glose de la « belle âme » elle-même et hormis certaines touches d'ironie de la part du narrateur), et pour cause : le récit est proposé au lecteur à la première personne du singulier, le mode de vie de la demi-mondaine qu'est Odette fait l'objet d'une attention particulière au gré des interrogations de Swann.

Dans une autre perspective, les questions de réception du texte pour « Un Amour de Swann » et les problématiques liées à la production pour les « *Bekanntnisse* » attestent à leur tour et à leur manière de cette autonomie narrative.

En ce qui concerne « Un Amour de Swann », nombre de ses lecteurs n'ont pas lu le début du volume et ne lisent pas la suite, ou le font dans un second temps². Plusieurs maisons d'édition ont d'ailleurs fait le choix de publier « Un Amour de Swann » à part, en dehors du volume auquel il appartient³. La question du statut particulier dans la *RTP* d'« Un Amour de Swann » se pose pour l'adaptation de l'œuvre proustienne au cinéma. Le réalisateur allemand Volker Schlöndorff a fait le choix en 1984 d'adapter la *RTP* par le biais

¹ Cela est vrai les œuvres en question du moins, car le personnage de Makarie dans *WMW* prolonge celui de la « belle âme ». Pour la demi-mondaine, de nombreux parallèles se dessinent également entre Saint-Loup et Swann, et leurs relations respectives avec Rachel et Odette. Il est cependant possible de considérer que ces personnages féminins sont éminemment différents, ne serait-ce que parce que Rachel ne sort pas de son appartenance sociale et n'épouse pas Saint-Loup au contraire d'Odette qui épouse successivement Swann et le comte de Forcheville, tandis que c'est Gilberte qui se marie avec Saint-Loup.

² Une étude statistique serait à conduire sur ce sujet, mais il est certain que beaucoup d'élèves et d'étudiants pour ne citer qu'eux sont amenés par le corps enseignant à entrer dans l'œuvre de Proust par le biais de ce récit enchâssé.

³ Outre les Petits Classiques Larousse, édition par tradition destinée à un public scolaire, c'est le cas de Gallimard et de Garnier Flammarion. C'est à partir de 1930 qu'une première édition d'« Un Amour de Swann » voit le jour, cf. T. Laget, « *Un amour de Swann de Marcel Proust* », Folio, Foliothèque, Paris, Gallimard, 1991, p. 12 : « Il faut attendre 1930 pour qu'une édition séparée d'« Un Amour de Swann » soit publiée chez Gallimard, accompagnée d'eaux-fortes de Laprade. L'alibi bibliographique servira d'ailleurs longtemps aux éditeurs d'« Un Amour de Swann ». Le cuir des reliures, les grands papiers, la typographie élégante viennent conférer une légitimité à une entreprise qui en manque un peu trop. Les artistes apportent leur caution. Dunoyer de Segonzac en 1950, Hermine David en 1953, André Brasilier en 1987 seront tentés par l'illustration du récit, et lui adjoindront, dans des livres précieux, lithographies et aquarelles. »

d'« Un Amour de Swann » : c'est ainsi qu'il intitule son film mais en réalité, ce récit enchâssé est pour lui un prétexte et un moyen de présenter l'ensemble de l'œuvre proustienne¹.

Ainsi, les questions liées à la réception de ce récit enchâssé ont partie liée à l'autonomie narrative. C'est aussi le cas des spécificités de la production ou des interrogations suscitées par cette production dans la réception pour les « *Bekenntnisse* ».

En effet, le personnage de la « belle âme » a été inspiré par une amie de la mère de Goethe, Susanna Katharina von Klettenberg, dont le portrait a été légèrement changé². Goethe s'est fait fort de rassembler toute une documentation la concernant, incluant lettres et textes de sa main, les mémoires originaux se mêlant à ses propres souvenirs de la dame. Cela n'a pas manqué de susciter force réactions de la part des contemporains de Goethe, louanges ou au contraire franches oppositions³.

Pour cette raison, la question de l'authenticité du livre VI ou du moins de certains passages est posée frontalement par des personnes proches de Goethe ou contemporains et bien informés sur ces questions piétistes, de sorte que le texte intitulé « *Bekenntnisse* » serait dans une large mesure un texte intrinsèquement autonome, d'une autre main que celle de Goethe et inséré sans artifice dans la trame principale, ou alors l'artifice consiste précisément à faire comme s'il avait été entièrement rédigé par l'auteur alors qu'il n'en est rien, ou que ce n'est vrai que partiellement. Se trouve ainsi justifiée l'impression d'étrangeté

¹ Il serait intéressant de comparer les différentes manières dont les réalisateurs s'étant penché sur l'adaptation de la RTP au cinéma, et ayant réussi ou non se sont posé la question de l'adaptation d'« Un Amour de Swann ». Sur ce sujet, voir V. Ferré, « 'Mais dans les livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux' : Marcel Proust, Raoul Ruiz, Volker Schlöndorff and Harold Pinter », in : N. Aubert, éd., *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013, pp. 183-202.

² Par exemple, B. Lortholary rappelle qu'elle n'avait que deux neveux et nièces et non quatre. Voir Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, opus cité, p. 444, et B. Dohm souligne le fait que Goethe ne dit rien par exemple de ses projets de voyage dans le cercle polaire, voir B. Dohm, article cité, p.111.

³ Voir là aussi à ce sujet B. Dohm, article cité, p. 133, et B. Lortholary, *ibid.* : « Charlotte von Stein écrit : « Je jurerais que ce n'est pas de lui, il n'a disposé que des passages. » Et Wieland pense que ces confessions "sont d'une dame défunte, Goethe n'a fait que les retailler à sa façon ». Shleiermacher, élevé lui-même dans le piétisme, est à la fois plus nuancé et plus sévère : " Je me fais fort d'indiquer, avec la plus grande certitude critique, des passages entiers qui sont assurément authentiques et inchangés à quelques détails près, et d'autres qui sont certainement de sa fabrication. Dans le début, il n'y est pas allé de main morte, fabriquant pour une part et pour une part disposant autrement, afin d'introduire psychologiquement, comme disent les gens, tout ce mode de pensée et de le faire comprendre : mais ce faisant il n'a rien fait comprendre, sinon qu'il n'y comprend rien. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, documents cités en français par B. Lortholary, pp. 772-773. Voir aussi S. Zantop, article cité, p. 73.

que suscite ce texte, souvent désigné par l'expression « *Fremdkörper* », « corps étranger » par la critique goethéenne¹.

Ces deux récits sont donc des structures closes sur elles-mêmes, et l'autonomie narrative est assurée par celle de l'histoire proposée au lecteur. L'atmosphère particulière y contribue également, tout comme la peinture de personnages types. Enfin, les questions de réception (allant de pair chez Goethe avec celles de production) ne laissent pas de doute sur cette autonomie du récit enchâssé, du moins jusqu'à un certain point.

Cette dernière ne suffit cependant pas à définir ces récits et leur inscription dans l'œuvre. Loin d'être uniquement autonomes et de se laisser définir comme de simples éléments relevant de près ou de loin d'une technique de juxtaposition, ces récits entretiennent un certain nombre de liens avec la suite de l'œuvre, si bien qu'au lieu de parler uniquement de cette autonomie, il est beaucoup plus approprié d'évoquer une tension entre autonomie et dépendance. Dans la mesure où d'autres parties de l'œuvre dépendent de ce récit et que le récit lui-même dépend en grande partie d'elles, ces parties seraient-elles interdépendantes ?

- **B. DES RÉCITS ENCHÂSSÉS INTERDÉPENDANTS ?**

Si les récits enchâssés présentent une certaine autonomie, comme nous l'avons vu, ils jouent un rôle essentiel au regard de l'économie narrative de l'ensemble de l'œuvre, et en particulier de ce qui suit le récit enchâssé².

Ces deux enchâssements en effet ont pour point commun d'introduire des thématiques importantes au regard de l'ensemble de l'œuvre et qui seront abondamment exploitées par la suite, comme nous allons le voir plus en détail. Les récits enchâssés ont

¹ Voir entre autres B. Dohm, article cité, p. 133, J. Lienhard, *opus* cité, p. 74 et M. Born-Wagendorf, *opus* cité, p. 136 : « *befremdlich wirken* ».

² Ce dernier point amène forcément à souligner une différence entre les deux ouvrages : d'un côté, les « *Bekenntnisse* » informent la moitié d'un roman relativement long mais bien moins que la *RTP*, de l'autre « Un Amour de Swann » trouve des échos dans l'ensemble de l'œuvre proustienne qui le suit, sur une durée narrative absolument considérable. Les développements qui suivent reviendront sur ce décalage.

donc pour rôle de préparer, d'annoncer certaines parties ou de mettre en place les conditions nécessaires à des échos narratifs. De plus, et ce fait découle du premier, chez Proust le traitement de la figure féminine centrale dans le récit enchâssé sera prétexte à un parallèle très construit avec le grand amour du protagoniste, de sorte que la mise en perspective déjà signalée entre le narrateur et Swann trouve une duplication dans les figures féminines qui les font souffrir, Odette et Albertine. Notons également qu'avant Albertine, Gilberte, la fille de Swann, fait déjà souffrir le jeune héros dans « Noms de pays : le nom », si bien qu'une continuité se dessine très clairement entre Odette, Gilberte et Albertine. Ce point central dans la *RTP* n'est pas complètement absent de *WML*, et nous verrons dans quelle mesure des échos se laissent percevoir entre la « belle âme » et d'autres personnages féminins du roman, Natalie et Thérèse en particulier.

En effet, les deux récits en question introduisent tous deux des thématiques qui seront abondamment exploitées par la suite. Si les « *Bekenntnisse* » marque une séparation très forte avec la première partie de l'œuvre, le roman des comédiens, issu d'un point de vue génétique de la *Theatralische Sendung*, ce récit enchâssé ménage une certaine transition avec la suite et aborde des thèmes qui, sans forcément en avoir directement l'air, ont un lien avec ce qui va se jouer dans la *Turmgesellschaft*. Mathias Mayer insiste sur cette préparation à l'introduction à la société secrète en soulignant les thèmes qui émergent : l'art, la médecine, la douleur et la guérison, en plus de la figure de Natalie et sa parenté, l'oncle en particulier¹. Cela dit, certains thèmes n'apparaissent pas de but en blanc, ils sont plutôt repris autrement : l'art était déjà présent, ne serait-ce par le théâtre et les mentions des œuvres d'art, la médecine aussi (notamment avec la blessure de Wilhelm, qui sera soigné par le chirurgien de la belle Amazone), et seront encore plus développés dans la suite, ménageant une continuité thématique. La différence est que ces thèmes étaient relativement anecdotiques dans la première partie de *WML* et qu'ils deviennent centraux

¹ Voir M. Mayer, *opus* cité, p. 101.

dans les « *Bekenntnisse* » et la suite ; à ce titre, s'ils n'émergent pas entièrement du récit enchâssé, ils prennent toute leur importance dans ce lieu stratégique.

« Un Amour de Swann » introduit des thématiques essentielles pour toute la *RTP* : certes, le narrateur, encore enfant, est très éloigné des préoccupations amoureuses de Swann, mais les thématiques introduites dans ce passage ne quitteront plus le lecteur et seront déclinées de bien des façons, qu'il s'agisse de la jalousie amoureuse, de l'art, de l'homosexualité ... et d'une manière générale de l'ensemble des thématiques qui reviennent dans la *RTP*¹.

Ces échos thématiques contribuent à élaborer des personnages féminins qui se ressemblent énormément, dans le récit enchâssé et dans la suite de l'œuvre. Nous allons voir comment ces parallèles de construction des personnages, presque purement thématiques chez Goethe, sont très développés chez Proust, au point que l'on puisse formuler l'hypothèse que certains personnages se répondent, entre le récit enchâssé et la suite de l'œuvre.

Chez Goethe, des parallèles se créent entre la « belle âme » et d'autres figures féminines, même si cette construction est beaucoup moins marquée que dans la *RTP*. Ainsi, la narratrice du récit évoque beaucoup Natalie, dont elle est la tante², tout comme Odette et Gilberte, étant mère et fille, se ressemblent, physiquement et moralement. Les caractéristiques communes entre les deux personnages sont uniquement positives, le narrateur mettant en avant leurs qualités morales, leur altruisme, leur générosité en particulier. Burkard Dohm a souligné la ressemblance physique dont il est question, en plus des similitudes de caractère³ ; de plus, le même motif lumineux les entoure toutes deux, et selon ce critique, la première apparition de Natalie en belle Amazone auréolée de lumière, si

¹ Sur ce sujet, voir notamment V. Ferré, *opus* cité, p. 177.

² A cet égard, M. Born-Wagendorf souligne le modèle paradoxal que constitue la tante de Natalie pour la jeune fille : elle paraît dangereuse, et c'est pour cela que toute influence sur les enfants de sa sœur est proscrite, d'autant qu'elle s'éloigne de l'idéal d'action, du faire, à l'œuvre dans *WML*, et en même temps constitue aussi un idéal qu'il convient non pas d'imiter vers lequel tendre. Voir M. Born-Wagendorf, *opus* cité, pp. 138-142.

³ B. Dohm, article cité, p. 132.

elle est une allusion à la rencontre de Tancredi dans la *Jérusalem délivrée* du Tasse, fait également signe vers sa tante¹ et marque donc par avance les analogies entre les deux personnages.

Un autre parallèle, entre la belle âme et Thérèse, se dessine également, en particulier en ce qui concerne les réflexions sur les occupations des femmes qui prennent une part active à l'intérieur de la communauté. Ces parallèles entre la belle âme et un autre personnage féminin essentiel dans les *WML* s'inscrit aussi dans un système des personnages plus vaste. Guido Morpurgo-Tagliabue² met en perspective non pas un seul parallèle mais plutôt une constellation de femmes autour de Wilhelm : la comtesse, Natalie et Thérèse qui, toutes trois, symbolisent la perfection et auprès desquelles le protagoniste fait son apprentissage amoureux. Cela dit, il faudrait dans ce cas élargir et prendre en compte toutes les femmes du roman qui guident le jeune héros dans son initiation amoureuse et les considérer les unes par rapport aux autres. Ainsi, Philine joue aussi un rôle essentiel et pourtant elle s'oppose on ne peut plus à Natalie, comme le remarque Wilhelm lui-même quand il les voit l'une à côté de l'autre et déplore cette proximité en quelque sorte sacrilège, tant Philine lui semble vulgaire et Natalie, divine³. De plus, le parallèle entre la narratrice du récit et Mignon – avant et après les « *Bekenntnisse* » - s'impose aussi, car toutes deux sont marquées par une aura de sainteté (comme ce sera le cas pour des personnages goethéens de romans ultérieurs : Ottilie dans les *WV*, et Makarie dans *WMW*.) Néanmoins, Mignon est-elle vraiment un personnage uniquement féminin, de nature à être comparé à la narratrice ?

Cependant, comme on le voit, si certains parallèles apparaissent entre les personnages féminins, ils sont plus esquissés que vraiment développés, notamment parce que le système de constellation des personnages féminins l'est plus. En effet, ces parallèles

¹ *Ibid.*, p. 133.

² Voir G. Morpurgo-Tagliabue, *Goethe e il romanzo : tre saggi*, Turin, G. Einaudi ed., coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 1991, p. 136 : « *La dialettica dei momenti di questo processo è raccontata da Goethe come l'avventura degli amori educativi di W. Meister. Sono le tre donne raggruppate intorno al giovane aspirante alla perfezione : la contessa, Teresa, Natalia : la nobile di mondo, la borghese attiva, infine la perfetta, l'aristocratica filantropa. In quest'ultima infine è raggiunto l'ideale morale e sociale di Goethe : un ideale insieme aristocratico e borghese.* »

³ Goethe, *WML*, HA, p. 228 : « *Als sie nebeneinander standen, glaubte unser Freund nie einen solchen Abstand gesehen zu haben.* », traduit par : « A les voir ainsi, l'une à côté de l'autre, notre ami pensa n'avoir jamais contemplé pareil contraste. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 291.

sont beaucoup moins importants que chez Proust et restent purement thématiques. C'est pourquoi il a semblé plus intéressant dans ce passage de développer plus la partie sur Proust, car les personnages se ressemblent tellement que nous voudrions mettre en avant l'idée d'un dialogue entre les deux personnages, l'une parlant dans une certaine mesure à la place de l'autre.

La récurrence du motif que constitue la jalousie n'est plus à prouver dans « Un Amour de Swann » et les autres volumes de la *RTP*, et repose sur le fait qu'Odette et Albertine sont, selon l'expression consacrée, des « êtres de fuite », dont la caractéristique constante est d'être insaisissables¹. La première partie d' « Un Amour de Swann » met en scène un personnage d'abord indifférent car Odette ne plaît pas à Swann :

(...) elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d'un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique²,

puis, à partir du moment où il la doit la chercher dans tout Paris car elle n'est pas disponible, les choses changent : il éprouve un besoin d'elle, qui dure jusqu'à sa révélation finale. La seconde phase du récit montre au contraire la mise au pilori de Swann, qui n'est plus reçu chez les Verdurin. Elle s'ouvre par la phrase :

Alors ce salon qui avait réuni Swann et Odette devint un obstacle à leurs rendez-vous.³

Néanmoins, le lecteur comprend que les Verdurin ne sont pas les seuls responsables de cet éloignement : Swann est de plus en plus tenu à distance par Odette elle-même, et il souffre certainement autant parce qu'Odette qui avait été si proche devient pour lui hors de portée. Certes, la situation est un peu différente pour le narrateur et Albertine, mais elle illustre également cette dynamique de quête de la femme aimée comme moteur narratif, qu'il s'agisse de revoir Albertine aperçue sur sa bicyclette, ou pour la garder pour lui dans le

¹ Sur les femmes aimées qui sont fuyantes et même glissantes, voir F. Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2012, chapitre « La patineuse de Balbec », p. 95 à 111, et en particulier pp. 105 et suiv., sur Gilberte qui patine comme Gretel dans *Les Patins d'argent*.

² Proust, *RTP, DCS*, III, p. 193.

³ Proust, *RTP, DCS*, II, p. 284.

volume de *La Prisonnière*, en l'empêchant de rejoindre des femmes aimées d'elle. De surcroît, Odette comme Albertine sont changeantes, ce qui les rend encore plus insaisissables : impossible de les « fixer » de quelque manière, y compris par le biais de l'art. Ce sont toutes deux des femmes élégantes, qui apparaissent toujours nouvelles car elles changent d'allure en changeant de chapeau, de coiffure, de vêtements, ou d'humeur... Les descriptions que Swann et le narrateur font d'elles insistent sur ce changement permanent, et qui influe sur leurs sentiments à leur égard. Par exemple, dans les *JF*, le narrateur insiste sur la volatilité des apparences d'Albertine :

J'ai dit qu'Albertine ne m'était pas apparue, ce jour-là, la même que les précédents, et que chaque fois elle devait me sembler différente¹.

Le caractère « infixable » de son apparence est traduit par une formule générale, l'expression « chaque fois », qui vaut pour toutes les apparitions d'Albertine dans l'ensemble du roman. De plus, même si Albertine se dégage du groupe des jeunes filles par sa vivacité et son caractère bien trempé, le groupe est souvent indistinct. Proust se plaît à peindre les jeunes filles selon des techniques qui le rapprochent du mouvement impressionniste en peinture. C'est particulièrement lors de la première apparition de la « petite bande » :

(...) quand (...) je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue.²,

les couleurs, les formes, les lumières se mêlent et rendent chaque jeune fille indistincte. La chaîne d'approximations qui en résulte rend la description très poétique. Insaisissables, les jeunes femmes le sont aussi par leur rapport au langage, fait de duplicité et de mensonges, y compris par omission. Le cas d'Odette est assez complexe, précisément peut-être parce qu'elle n'a pas de « système général de mensonge³ ». Proust la montre embarrassée pour un mensonge de circonstance, lorsque Odette ment à Mme Verdurin pour

¹ Proust, *RTP, JF, II*, p. 212.

² Proust, *RTP, JF, II*, p. 148.

³ Proust, *RTP, DCS, II*, p. 286.

rester plus longtemps avec Swann, un soir, quand leur amour est encore heureux¹. Un autre jour, Swann retrouve l'air embarrassé qu'elle avait eu lors de cette circonstance, et comprend par là qu'elle lui a menti, probablement pour le tromper. On voit là comme Proust prend le temps de travailler un personnage dans les moindres détails et prépare ses effets d'une scène à une autre. En revanche, si Odette a du mal à formuler un mensonge, il apparaît qu'elle sait très bien mentir par omission. Swann doit la forcer à « avouer » qu'elle a connu des femmes lors de la célèbre scène de l'interrogatoire et elle sait être discrète sur Forcheville. Cependant, quelle que soit son habileté, l'important reste qu'elle mente, qu'elle dissimule pour tromper Swann. Albertine, de son côté, paraît si bien capable de mentir, que le narrateur peut se leurrer même après sa mort et se demander encore sans preuve définitive si elle a menti². Le rapport qu'elles entretiennent au langage est double : d'un côté, elles sont capables d'une dissimulation maîtrisée, de l'autre, les expressions empruntées, les approximations coupables les trahissent d'une manière à la fois subtile et inattendue. En effet, c'est leur rapport défailant au langage (à cet égard) qui les trahit. Un passage illustre bien l'ambiguïté du rapport au langage d'Odette :

Bien qu'elle s'entêtât dans une sorte de point d'honneur (et semblât pratiquer quelque précepte familial) en ne répondant jamais aux questions et en ne « rendant pas de comptes » sur l'emploi de ses journées, elle parla une fois à Swann d'une amie qui l'avait invitée et chez qui tout était « de l'époque ». Mais Swann ne put arriver à lui faire dire quelle était cette époque. Pourtant, après avoir réfléchi, elle répondit que c'était « moyenâgeux ». Elle entendait par là qu'il y avait des boiseries. Quelque temps après, elle lui reparla de son amie et ajouta, sur le ton hésitant et de l'air entendu dont on cite quelqu'un avec qui on a dîné la veille et dont on n'avait jamais entendu le nom, mais que vos amphitryons avaient l'air de considérer comme quelqu'un de si célèbre qu'on espère que l'interlocuteur saura bien de qui vous

¹ Proust, *RTP, DCS*, II, p. 276 : « Et tout d'un coup, il se rappela : c'était quand Odette avait menti en parlant à Mme Verdurin le lendemain de ce dîner où elle n'était pas venue sous prétexte qu'elle était malade et en réalité pour rester avec Swann. »

² Ce refus du Narrateur de concevoir comme réelles les tromperies d'Albertine s'explique peut-être par l'analyse de B. G. Rogers à propos du degré moindre d'authenticité pour « Un Amour de Swann », voir Brian G. Rogers, *Proust et Barbey d'Aurevilly. Le dessous des cartes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2000, p. 240 : « Le roman de Swann en comparaison (avec le roman d'Albertine), malgré les entorses qu'il fait au récit à la troisième personne, n'a pas le même degré d'authenticité. Le Narrateur a dû l'écrire « du dehors », précisément. Il a été obligé de supputer l'angoisse de Swann, d'inventer les images que celui-ci a pu se faire d'Odette. Il a dû contrefaire, en somme, plutôt que de le traduire, le mystère qui a bouleversé la vie de son prédécesseur : celui-ci a-t-il reconnu instinctivement la sensation du spirituel qui fait irruption dans son existence ? (...) Le « roman » d'Albertine, au contraire, non seulement est écrit, mais reproduit les sensations telles qu'elles ont été vécues « par le dedans ». »

voulez parler : « Elle a une salle à manger...du...dix-huitième !¹

Ici, il est question d'une amie qui est probablement une liaison car elle va souvent chez elle dans l'après-midi, et que c'est par ce qu'elle découvre chez elle qu'elle espère briller auprès de Swann, alors qu'elle ne fait que montrer son ignorance en étant incapable de citer l'époque exacte dont il est question. L'amie lui apporte la connaissance directe des choses, mais pas des noms. C'est le cas aussi au tout début du récit, lorsqu'elle demande à Swann si Vermeer vit encore².

Albertine, quant à elle, emploie un certain nombre d'expressions empruntées. Dans un premier temps, le narrateur constate lucidement sa plus grande richesse de vocabulaire, qui vient probablement d'expériences hors de son milieu, et d'expériences amoureuses. Ces remarques anodines prennent une tournure pathétique lorsqu'il est vraiment amoureux d'Albertine. L'exemple de la formule « casser le pot », qui montre que l'homosexualité féminine n'a pas un vocabulaire qui lui serait propre³, le montre efficacement.

Ainsi, Odette et Albertine sont deux personnages construits en parallèle, la seconde au regard de la première. La question de leur infidélité présumée est également essentielle. Précisément parce qu'elles demeurent insaisissables, pour toutes les raisons évoquées, la quête impossible de savoir si la femme aimée trompe les deux hommes a autant d'importance et les fait souffrir. Certes, Odette avoue à Swann l'avoir trompé avec des femmes⁴, mais pas avec Forcheville, et Swann n'apprend qu'une fois « guéri » qu'elle l'a effectivement trompé avec ce dernier. En ce qui concerne Albertine en revanche, le

¹ Proust, *RTP, DCS*, II, pp. 240-241.

² Proust, *RTP, DCS*, II, p. 195 : « "Vous allez vous moquer de moi, ce peintre qui vous empêche de me voir (elle voulait parler de Ver Meer), je n'avais jamais entendu parler de lui ; vit-il encore ? »

³ Voir à ce sujet les analyses d'E. Ladenson, *Proust lesbien*, Paris, EPEL, 2004, p. 126 : « Dans « casser le pot », son attention [du narrateur] est aussi attirée par le langage de son amie, mais son amour-propre est choqué parce que les mots avec lesquels elle met en scène son désir disent précisément l'opposé de ce que son discours antérieur annonçait. Ici, son langage est d'acquisition récente, mais ne vient pas de lui ; plus encore, son emploi d'une expression aussi vulgaire montre qu'elle a échappé à son influence. Elle ne peut avoir appris ces mots, sinon ces pratiques, que dans le milieu gomorrhéen, un monde dans lequel de tels actes peuvent être ou non de pratique commune, mais dans lequel, en tout cas, on en parle de cette façon-là. C'est l'étrangeté linguistique de son érotisme qui effraie le héros. Ce qui se dit haut et clair dans la déclaration inachevée d'Albertine, c'est que son vocabulaire sexuel, elle l'a appris ailleurs. ».

⁴ Proust, *RTP, DCS*, p. 356 et suiv.

narrateur ne saura jamais avec certitude si elle aimait ou non les femmes, même après sa mort : elle résiste aux scènes pendant lesquelles le narrateur essaie de la faire avouer ; et les « preuves » de l'homosexualité que lui apporte Aimé dans ses lettres ne le satisfont jamais vraiment (contrairement, peut-être, aux conclusions tirées par le lecteur et probablement parce qu'il ne veut pas avoir cette certitude). Cette différence radicale entre Odette et Albertine qui se laisse observer - l'une avoue, l'autre non – montre une progression dans le récit entre les deux personnages. A cet égard, le « roman d'Albertine » présente une énigme qui va plus loin que le récit enchâssé, à moins que la réponse à cette énigme soit précisément dans « Un Amour de Swann ». Effectivement, l'ensemble de similitudes entre les deux femmes autorise un parallèle qui pose une interrogation d'un point de vue narratif : Odette n'avoue-t-elle pas à la place d'Albertine ? Autrement formulé, Albertine n'a pas besoin de confesser son infidélité et leurs circonstances particulières parce qu'Odette l'a déjà fait ? Le refus du narrateur de s'avouer qu'Albertine l'a trompé avec des femmes prend une résonance particulière car il connaît l'histoire de Swann ; au lecteur de s'interroger en lisant le roman d'Albertine pour savoir si cet aveu tant désiré n'a pas déjà eu lieu, par anticipation et à propos du personnage qui ressemble tant au narrateur. D'une certaine manière, le récit enchâssé répond par anticipation aux questions du narrateur sur Albertine, grâce à la mise en place d'un double parallèle : au caractère insaisissable et à l'infidélité de ces deux femmes répond de la part de leur amant une même inclination pour la jalousie et la souffrance dans l'amour.

Un autre parallèle, beaucoup moins construit, se dessine aussi entre Odette et Gilberte, dans la mesure où l'amour malheureux que le narrateur éprouve pour cette dernière ressemble à celui de Swann pour Odette dans la seconde partie d' « Un Amour de Swann ». Il n'est pas interdit de penser qu'une seconde continuité se dessine, cette fois-ci thématique, avec le récit enchâssé, ce dernier introduisant l'amour pour Gilberte, d'autant que dans « Noms de pays : le nom », l'accent est mis sur la continuité avec « Combray », comme si « Un Amour de Swann » ne jouait aucun rôle dans l'ensemble de la fiction. Il est néanmoins intéressant de le signaler car on voit que le parallèle Odette-Albertine est aussi

introduit par celui d'Odette-Gilberte, dans la continuité d' « Un Amour de Swann ». Ainsi les figures féminines forment une sorte de constellation malheureuse autour du jeune héros, par filiation dans la fiction – rappelons que Gilberte est la fille d'Odette et de Swann - et par le biais de la construction romanesque que nous avons mise en lumière.

Au-delà de ces thématiques communes et des parallèles entre les personnages féminins que nous venons d'étudier, ces récits sont dans une relation avec le reste de l'œuvre dont ils constituent, pour ainsi dire, une miniature.

A bien des égards, les « *Bekenntnisse* » peut être considéré comme une miniature de l'œuvre entière. Vincent Ferré a souligné que ce passage est une sorte d'*Entwicklungsroman* dans un *Bildungsroman*¹, ce qui explicite bien cette idée de miniature, le développement intérieur de la tante de Natalie étant donc au cœur du récit². De plus, une ressemblance entre l'héroïne et l'Emile de Rousseau se laisse déceler, comme le soutient Guido Morpurgo-Tabaglione³ : d'une certaine manière, ce récit enchâssé présente une réflexion sur l'éducation assez proche, pas dans le fond mais dans l'idée du développement de l'individu.

L'idée d'une œuvre miniature dans l'œuvre provient également des analogies entre le protagoniste et l'héroïne des « *Bekenntnisse* ». En effet, si les personnages féminins se font écho, en particulier la tante et la nièce, les ressemblances entre Wilhelm et la belle âme sont également assez importantes, et le développement des deux personnages passe, comme le démontre Hans-Egon Hass⁴, par un certain nombre d'erreurs et de détours qui obéissent à un fonctionnement assez similaire, une erreur en amenant une autre, laquelle débouche sur une nouvelle, etc., ce qui ne va pas sans susciter l'ironie du narrateur qui met également à distance certaines naïvetés de Wilhelm et l'attitude religieuse parfois à la limite de la folie de la « belle âme ». Le discours de l'oncle, l'apologie de l'action, qui aurait aussi

¹ Voir V. Ferré, *opus* cité, p. 401 : « Pour le reste, les pensées de la narratrice portent sur sa propre expérience et forment un commentaire de la diégèse, qui constitue un roman d'évolution [*Entwicklungsroman*] inséré dans le roman « de formation » [*Bildungsroman*] qu'est *Wilhelm Meister*. »

² Voir aussi M. Born-Wagendorf, *opus* cité, pp. 135-144, sur le chemin de formation de la belle âme, qui constitue un récit d'apprentissage à l'intérieur du roman.

³ G. Morpurgo-Tabaglione, *opus* cité, p. 134.

⁴ Voir H.-E. Hass, *opus* cité, pp. 189-192.

pu être prononcé dans le cadre de la Société de la Tour, est peut-être autant ou plus destiné à Wilhelm qu'à la tante de Natalie.

Si le jeu n'est pas présenté comme un moment fondateur dans le développement de la jeune fille qui lit beaucoup surtout¹, alors que ce dernier est un motif primordial chez Goethe et sert à asseoir toute une réflexion théorique sur le développement de la personnalité², la mention d'une société utopique de laquelle la jeune femme se rapproche peut faire penser à la *Turmgesellschaft*, l'annoncer et aussi en constituer un double miniature.

Cette miniature de l'œuvre que constitue les « *Bekenntnisse* » en est aussi une légère variation, un récit d'apprentissage au féminin qui présente par le truchement du piétisme une réflexion sur les rôles traditionnels féminins, la belle âme représentant malgré tout un exemple d'indépendance féminine³, tout en complétant la peinture que Goethe fait de son temps en incluant cette représentation des cercles piétistes dans l'Allemagne qui voit la fin d'un système agraire et l'émergence de plus en plus forte de la bourgeoisie et des nouvelles valeurs (essentiellement le faire, l'utile⁴) qui s'opposent à celles de l'aristocratie tout en donnant une grande importance à l'émergence et aux développements intimes d'un « moi »⁵.

De son côté, Proust insiste sur la composition de la *RTP* : il lui-même a souligné, dans

¹ A l'inverse, Wilhelm est très marqué par le jeu, en particulier le « *Puppenspiel* », le jeu de marionnettes. Le chapitre 2 reviendra plus en détail sur ce passage de *WML*, qui est aussi un récit enchâssé. Nous pouvons d'ores et déjà dire qu'il n'y a pas d'équivalent dans les « *Bekenntnisse* » du « *Puppenspiel* », et cela peut surprendre.

² Voir à ce sujet C. Maillart, « Jeu et médiation. Esquisse d'une anthropologie du joueur goethéen. », in D. Blondeau *et al.*, *opus* cité, p. 185 à 194, en particulier p. 187.

³ Voir à ce propos le développement de S. Zantop, article cité, p. 73-74, qui soutient l'idée que la jeune fille est moins pour Dieu que contre le rôle traditionnel de la femme en cuisine et qui n'est pas toujours autorisée à donner son avis, comme cela a l'air d'être le cas avec Narcisse. Cette position est également présentée par B. Dohm, article cité, p. 129. La force de la « belle âme », malgré sa folie, est de renoncer au rôle traditionnel de la femme et à la place recherche l'indépendance et une auto-détermination tout en se présentant de manière assez masculine (ce qui accentue son parallèle avec Thérèse, lorsque cette dernière s'habille en homme pour inspecter la propriété).

⁴ Voir Ph. Buschinger, *Die Arbeit in Goethes Wilhelm Meister*, Stuttgart, H. D. Heinz Verlag, 1986, p. 68 sur l'« *Ethos des Nützlich-Werdens* », en relation avec la dislocation du système agraire féodal au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, p. 63.

⁵ Sur ce point, voir M. Fick, *Das Scheitern des Genius. Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1987, en particulier le chapitre « *Der unsichtbare Freund und das wohlbekannte Ich : 'Bekenntnisse einer schönen Seele' (VI)* », pp. 185-201.

sa *Correspondance*, la nécessité de lire « Un Amour de Swann » en relation avec l'ensemble de l'œuvre¹, sans remettre en question l'autonomie structurale (évoquées aux pages précédentes). La critique proustienne a mis en valeur les liens, essentiellement thématiques, entre « cette longue diversion »² qu'est « Un Amour de Swann » et la suite de la *RTP*. Jean-Yves Tadié met l'accent sur les thèmes, les lieux, le temps, les rapports visibles et invisibles³ entre le récit enchâssé et l'ensemble de l'œuvre. Pour Thierry Laget, « Un Amour de Swann » est un « condensé de la *Recherche* »⁴, « une maquette à échelle réduite du roman »⁵, et une préfiguration des amours du narrateur⁶. Plus précisément, certains passages peuvent être mis en parallèle, notamment à cause de rapports thématiques entre eux et c'est pourquoi « Un Amour de Swann » éclaire l'ensemble de la *RTP*, et en particulier le « roman d'Albertine » : en effet, le récit semble résoudre l'énigme du personnage d'Albertine tout en contribuant paradoxalement à la renforcer. Ainsi, comme c'est souvent le cas d'une manière générale dans la *RTP*, les pages entrent ainsi en résonance entre elles⁷.

Comme on l'a vu, ces récits enchâssés sont donc en étroite relation d'interdépendance avec le reste de l'œuvre. On aurait pu penser que ce passage, parce qu'il est court, dépend du reste. Pourtant, c'est bien plutôt le reste de l'œuvre qui prolonge le

¹ « Mais vraiment séparé des autres volumes cela n'a pas grand sens. », *Correspondance de Marcel Proust*, t. XII, p. 309, lettre du 12 novembre 1913.

² Expression d'A. Compagnon dans la préface à *Du Côté de chez Swann*, opus cité, introduction, p. XXVII.

³ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, opus cité, p. 266 : « Les thèmes unissent de la même façon ces deux sections : l'angoisse amoureuse et l'attente de la nuit, l'art, le monde et les Guermantes, l'homosexualité. Les lieux encore ; Paris où se passe « Un amour » entrevu de Combray, mais surtout « Un amour de Swann » réintègre « Combray », lorsque Swann retourne dans ce bourg à la fin de l'épisode, et prépare la fusion des deux « côtés ». Le temps enfin : « Un amour de Swann » marque le commencement temporel du roman, « Combray » en est le commencement absolu ; le second est l'origine du récit, le premier de l'histoire : il y a, dans le temps, rien d'antérieur à « Pour faire partie du petit noyau »...

Proust a pris, nous le savons, toutes sortes de précautions pour justifier la présence d' « Un amour de Swann ». Mais les liens invisibles avec le reste de l'œuvre sont beaucoup plus forts que les visibles, parce que les allusions, les rappels, les anticipations, les ressemblances font plus pour enchaîner ce récit à l'ensemble du roman que toutes les précautions matérielles. Cette section, contrairement à ce que l'on a affirmé, ne peut donc aucunement être séparée de l'œuvre, ni lue, ni publiée à part. »

⁴ T. Laget, « *Un amour de Swann de Marcel Proust* », Folio, Foliothèque, Paris, Gallimard, 1991, p. 21.

⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁷ Voir l'analyse d'A. Watt sur les pages greffées qui résonnent à des endroits stratégiques de la *RTP*, 'Un assemblage composite' : Perception and Grafting in *Du côté de chez Swann*, in N. Aubert, éd., *Proust and the Visual*, opus cité.

récit enchâssé, et qui est même parfois donné à lire en rapport avec les clés de lecture qu'il offre en particulier pour répondre à des énigmes, par anticipation.

○ 3. DES RÉCITS QUI RAPPELLENT D'AUTRES GENRES LITTÉRAIRES :

A quel(s) genre(s) ces textes appartiennent-ils ? Est-il possible d'aller plus loin que la prudente dénomination de « récit » qui rend essentiellement compte du caractère fictionnel et narratif du texte sans apporter de précisions ? Comment les caractériser plus précisément qu'en s'attachant à des considérations purement formelles : « livre VI » pour les « *Bekenntnisse* », « partie », « chapitre » pour « Un Amour de Swann » ? Il semble que la question se pose de façon relativement semblable pour ces deux textes, quoique le récit goethéen semble plus caractérisé du point de vue du genre littéraire que le récit proustien. En effet, tous deux relèvent au sens large du roman (bien qu'étant des récits courts) et nous allons nous demander aussi dans quelle mesure le terme de « confessions » peut s'appliquer ou non aux deux textes.

• **A. DES « ROMANS » DANS LES ROMANS ?**

Ces deux récits sont, à certains égards, des « romans » dans les romans. C'est bien sûr le cas des « *Bekenntnisse* » : la narratrice écrit le roman de sa vie. Ainsi, plusieurs niveaux d'analyse se laissent remarquer : ce texte ressemble à un roman plus précisément au roman d'apprentissage, en particulier au roman dans lequel il est inséré et dont il constitue à la fois une miniature et un pendant narratif au féminin, puis des « *Selbstzeugnisse* », des confessions donc d'un genre très daté, ces exercices piétistes en vogue en Allemagne à l'époque et qui font penser à des examens de conscience¹.

« Un Amour de Swann » est difficile à caractériser d'un point de vue générique puisqu'il n'y a pas d'appellation de l'auteur qui puisse aider le lecteur, le guider,

¹ Cf F. Simonet-Tenant, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris, Téraèdre, 2004, p. 48-50.

même pour être contestée ou remise en question¹. Comment qualifier « Un Amour de Swann » une fois qu'il est admis que le terme de « récit » et de « partie » ne sont pas suffisants ? Jean Rousset parle de roman dans le roman², tout comme Annick Bouillaguet qui évoque la même expression du « roman dans le roman »³, ainsi que le « roman de l'entre-deux »⁴, probablement en référence à sa longueur. Pourrait-il toutefois relever de la nouvelle ? de la digression ?⁵ De plus, les codes romanesques apparents n'excluent pas la présence de passages relevant davantage du théâtre, ce qui insiste d'emblée sur la porosité des genres de ce récit. En effet, l'espace clos du salon Verdurin dans lequel sont jouées les saynètes de personnages habitués à se voir et à faire des calembours, les apartés théâtraux au lecteur devenu spectateur le temps d'un instant font signe vers une théâtralité assez marquée de ce récit.

Cette incertitude générique d'« Un Amour de Swann » ne se limite pas à la sphère narrative. Antoine Compagnon fait remarquer que ce récit possède une dimension théorique assez marquée puisque, selon lui, c'est un « modèle de la psychologie de l'amour pour tout le roman »⁶, à valeur exemplaire. Sans aller forcément aussi loin en lisant « Un Amour de

¹ Sur cette question, voir V. Ferré, *opus* cité, pp. 123-158.

² Cf J. Rousset, *Forme et signification*, (1962), Paris, José Corti, 1986, p. 146 : « Quoi que l'on pense de l'artifice qui introduit *Un amour de Swann*, on a vite fait de l'oublier, tant est serrée et organique la liaison qui noue la partie au tout. Une fois achevée la lecture de la *Recherche*, on s'aperçoit qu'il ne s'agit nullement d'un épisode isolable ; sans lui, l'ensemble serait inintelligible. *Un amour de Swann* est un roman dans le roman, ou un tableau dans le tableau, comme certains artistes ont aimé en insérer dans leurs œuvres pour leur donner un effet de perspective et de profondeur ; il rappelle non pas ces histoires gigognes que maints romanciers du XVII^e ou du XVIII^e siècle emboîtent dans leurs récits, mais plutôt ces histoires intérieures qui se lisent dans la *Vie de Marianne*, chez Balzac ou chez Gide. Proust place à l'une des entrées de son roman un petit miroir convexe qui le reflète en raccourci. »

³ A. Bouillaguet, article cité, p. 243. Cette expression est aussi commentée ainsi par A. Compagnon, *Du Côté de chez Swann*, *opus* cité, introduction, p. XXVI : « [...] on a pris l'habitude de parler de roman dans le roman, ou de mise en abyme, à propos de cette histoire d'un artiste raté inscrite dans celle d'une vocation accomplie. » mais il serait intéressant de savoir quels critiques précisément ont utilisé cette expression.

⁴ C'est le titre de son article « "Un Amour de Swann", roman de l'entre-deux », *Quaderni Proustiani*, 2013 et l'expression apparaît notamment à la page 242 de cet article : « On se souvient de la fin abrupte du roman de l'entre-deux ».

⁵ Voir les analyses de P. Bayard sur « Un Amour de Swann » comme digression et non-digression, in : P. Bayard, *Le Hors-sujet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 101-115 ; voir en particulier p. 109 : « Même s'il apparaît comme la digression la plus ostensible de la *Recherche* – au sens où les liens de contiguïté sont vagues et les liens de ressemblances généralisables à tant d'autres textes que la ressemblance perd en nécessité –, « Un amour de Swann » peut tout aussi bien se comprendre comme une non-digression. Ou plus exactement, ce texte figure parfaitement l'essence même de la digression, qui est de se dissiper dans la perception progressive de ses liens secrets avec le texte. » Suit une analyse de « la multitude de liens » entre « Un Amour de Swann » et la *RTP*.

⁶ A. Compagnon, *Du Côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1988, p. XXVIII de la préface. « Le récit devient exemplaire, c'est celui de la naissance et de la mort d'un amour. Circulaire, unifié, il prend la valeur d'un modèle de la

Swann » comme un traité théorique, il est intéressant de prendre en considération cet aspect méta-diégétique.

- **B. DES CONFESSIONS ?**

A première vue, il est possible de croire que le cas du livre VI de *WML* est plus facile, sinon à résoudre, du moins à poser en termes clairs qu’ « Un Amour de Swann ». En effet, le titre indique qu’il s’agit donc de « *Bekenntnisse* », c’est-à-dire de « confessions », un genre en vogue à l’époque en Allemagne relevant des « *Selbstzeugnisse* », « témoignages sur soi-même », et exercices spirituels piétistes¹. Néanmoins, ce texte fait problème. Relève-t-il pleinement de ce genre tel qu’il était pratiqué en Allemagne ? Dans la mesure le caractère entièrement fictionnel ou au contraire authentique n’est pas assuré, et que les témoignages du vivant de Goethe sont contrastés, certains exprimant leur étonnement, il est difficile d’affirmer que le terme de « *Bekenntnisse* » suffit à en rendre compte, voire serait adéquat, d’autant que le texte relate très peu des expériences mystiques à proprement parler. Ce qui est certain, c’est que le texte relève au sens large des genres de l’écriture de soi. Ce n’est pas un journal intime, qui est censé être écrit soit journalièrement comme son nom l’indique, soit du moins à intervalles réguliers, tout au long de la vie de son auteur, ou encore de façon plus irrégulière mais datée². C’est une autobiographie, fictive³ ou non, ou encore, plus probablement, partiellement fictive. Goethe a majoritairement construit son travail sur un texte authentique de Susanna Katharina von Klettenberg, et c’est pourquoi probablement le

psychologie de l’amour pour tout le roman. Quelle en est la thèse ? Dans l’amour, peu importe que l’être aimé nous plaise ou non. L’amour naît d’un besoin anxieux, d’un goût devenu exclusif dans un moment d’angoisse. L’amour proustien, une construction intellectuelle où l’autre est pour peu de chose, s’apparente à une maladie possessive et à une jalousie obsessionnelle, jusqu’à rêver de tuer l’autre. »

¹ Voir B. Lortholary, in : Goethe, *Les Années d’apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 771 : « Confessions » doit s’entendre au sens de Saint-Augustin et de Rousseau, ou encore, plus précisément de ces « témoignages sur soi-même » (*Selbstzeugnisse*) rédigés dans les cercles piétistes par souci d’introspection, d’examen de conscience, de conversion intérieure, de justification et d’édification.

² Cf F. Simonet-Tenant, *opus* cité, p. 20 : « Plutôt que de parler de relation quotidienne ou périodique, nous parlerons en effet de relation datée : le rythme de l’écriture des diaristes n’est pas nécessairement régulier, et certains peuvent s’interrompre pendant de longues périodes ; l’essentiel est que les inscriptions datées créent une sorte de chaîne dans le temps. » Comme on le voit, cette remarque permet aussi de démontrer que le Journal d’Ottilie, intitulé ainsi, « *Tagebuch* », en est bien un. Dans le chapitre 1 de la 2^{ème} partie, nous reviendrons plus en détail sur les différences entre les spécificités du Journal d’Ottilie et les « *Bekenntnisse* ».

³ Cela rapprocherait les « *Bekenntnisse* » du point de vue du genre du récit de l’ensemble de la *RTP*.

récit semble écrit au fil de la plume, il est bien écrit, et relate dans l'ordre chronologique les étapes de la vie de son auteur. De plus, nul besoin de s'étonner du manque relatif d'un fil directeur narratif unique, la narratrice n'accordant pas une importance plus grande à ses idylles amoureuses qu'à son cheminement vers la foi. Elle ne se place pas non plus dans une perspective de prosélytisme ou de témoignage de sa foi, ce qui exclurait ou du moins pourrait avoir pour effet de diminuer le récit de ses expériences mystiques. Au contraire, elle écrit pour elle-même et le regard qu'elle porte sur sa vie à la fin de son existence n'a pas pour but d'émouvoir ou de convaincre. En ce sens, le texte ne relève que peu d'une construction littéraire où un auteur publie et écrit pour un public, d'autant que le titre tant glosé n'est pas d'elle, mais du médecin. En d'autres termes, la « belle âme » s'est livrée à une écriture personnelle, dans la lignée des exercices piétistes (en grande partie inspirés du *Journal spirituel* et des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola¹), et pour cette raison le médecin a donné à ce manuscrit un nom qui rappelle ces pratiques piétistes. En tout état de cause, si le lecteur accepte l'idée d'une autobiographie largement fictive, si bien réussie qu'elle trompe même les proches de Goethe, les problématiques sont en fin de compte les mêmes. Force est de constater que l'aspect littéraire a été déconstruit par Goethe qui a recherché le naturel en une telle entreprise. Par conséquent, cette appellation de « *Bekenntnisse* » s'approcherait de ce qu'est ce texte mais serait inadéquat à en rendre pleinement compte.

Si, malgré leur titre, les « *Bekenntnisse* » n'est pas complètement des « confessions », nous voudrions nous interroger sur ce que ce terme peut apporter à l'étude du récit proustien. Sans prétendre qu'« Un Amour de Swann » relève de ce genre, il est intéressant de se souvenir de la courte nouvelle proustienne, « La Confession d'une jeune fille », publiée dans *Les Plaisirs et les jours*, et qui fait partie, au sens large, des avant-textes de la *RTP*².

¹ Sur l'influence d'Ignace de Loyola sur les examens de conscience, voir F. Simonet-Tenant, *opus* cité, p. 49.

² Voir P.-E. Robert, « *Les Plaisirs et les jours* : reflets d'une fin de siècle », in : N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa et P.-E. Robert (éds), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 261 : « Le lecteur de la *Recherche du temps perdu* ne peut en effet que retrouver dans *Les Plaisirs et les jours* l'origine des situations, des thèmes du roman et dans « La confession d'une jeune fille », que Gide mentionne, tout particulièrement. »

Cette histoire de « matricide involontaire¹ », la mère mourant en découvrant la « lubricité incontrôlable² » de sa fille et en fait son homosexualité, fait écho à la nouvelle « Violante » qui pour la première fois met en scène l'homosexualité dans l'œuvre de Proust³. De plus, comme le rappelle Nathalie Mauriac-Dyer, l'interrogatoire de Swann est une réécriture celui du héros éponyme de *Jean Santeuil*⁴, ce qui montre encore plus à quel point cette scène a travaillé Proust, qui en a donc donné plusieurs versions. Il serait peut-être exagéré d'affirmer que le récit enchâssé dans *DCS* représenterait un développement autour de cette scène ; en revanche, il semble évident qu'elle est déterminante. Ainsi, difficile de ne pas rapprocher de ces révélations l'aveu des expériences homosexuelles, aveu assumé cette fois-ci, d'Odette, qui constitue un passage essentiel dans « Un Amour de Swann ». Sans pour autant dire qu'« Un Amour de Swann » est une confession, il est intéressant de voir qu'au cœur du récit se trouve cette scène d'aveu, qui « colore » l'ensemble.

Ce premier chapitre a étudié deux récits qui interrompent la trame narrative principale et dont on peut dire qu'ils sont insérés ou enchâssés dans la narration, les deux expressions étant à ce stade de l'analyse strictement synonymes. Dans le but de porter un regard nouveau sur le récit enchâssé, et aussi dans celui de mener une étude comparée de ces deux récits, les catégories de Genette et les différents types de métarécits qu'il envisage n'ont pas été convoqués dans l'étude théorique du récit enchâssé. Ils le seront au chapitre 3, lorsque la question des fonctions du récit enchâssé sera envisagée. Pour mener à bien ce travail, plusieurs points ont été mis en exergue et analysés, à partir de constats intrinsèques aux récits eux-mêmes. Ces points sont : la question des seuils, l'autonomie de ces structures closes sur elles-mêmes, qui est en fait une tension entre indépendance et interdépendance avec le reste de l'œuvre, et l'incertitude générique apparente.

¹ E. Ladenson, *opus* cité, p. 100.

² *Ibid.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ Voir N. Mauriac-Dyer, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 27 : « (...) Gomorrhe est présente dans *Jean Santeuil*, le roman laissé inachevé auquel Proust travaille entre 1895 et 1899 : Jean y extorque à sa maîtresse François l'aveu de ses liaisons féminines. On sait que des fragments de cette scène passeront, presque littéralement, des années plus tard dans l'interrogatoire que Swann fait subir à Odette dans « Un amour de Swann ».

Quelle première conclusion tirer de cette étude comparée ? Ce qui est certain, c'est que ces récits interrompent la trame narrative, qu'elle vienne de se mettre en place ou qu'elle soit déjà présente depuis plusieurs centaines de pages. De plus, il est sûr que l'autonomie qui paraissait assurée par leur délimitation formelle est en fait mise en tension avec une interdépendance avec le reste de l'œuvre. Enfin, le récit enchâssé introduit un décalage temporel, vers le passé – puisque dans les deux cas l'histoire dont il est question a eu lieu avant le moment de la narration principale, et également vers le futur – les aspects proleptiques de l'histoire enchâssée, en particulier d'un point de vue thématique, ont été soulignés.

Ainsi, les critères dégagés par l'analyse de ces récits ont souvent des vertus définitoires qui doivent être précisés. Cette première approche ne permet pas encore de s'approcher d'une définition théorique du récit enchâssé, même si ces critères dessinent les contours d'une approche du récit enchâssé.

Pour parvenir à plus de généralité, le deuxième chapitre se propose d'appliquer les critères ainsi mis au jour à d'autres récits enchâssés dans les œuvres de Goethe et Proust.

Le but de cette confrontation sera de voir dans quelle mesure les critères dégagés sont opérants pour d'autres récits enchâssés et s'ils peuvent ainsi favoriser un début de problématisation et de définition du récit enchâssé en général, de façon à revisiter les critères déjà mis en place par la critique.

CHAPITRE 2 : CARACTÉRISATION ET TYPOLOGIE DES DIFFÉRENTS RÉCITS ENCHÂSSÉS CHEZ GOETHE ET PROUST

Dans ce chapitre, il s'agit d'examiner d'autres récits enchâssés dans les œuvres de Goethe et Proust au regard de ces critères déjà mis en évidence à propos d' « Un Amour de Swann » et des « *Bekenntnisse* », ce qui permettra d'affiner ces derniers, dans le but de pouvoir contribuer à une définition du récit enchâssé.

Parmi les autres récits enchâssés qui se laissent remarquer chez Goethe et Proust, les deux les plus évidents sont probablement « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* » dans les *WV*¹ et l'épisode dit du « *Puppenspiel* » dans *WML*² (lorsque Wilhelm raconte à Marianne l'origine de sa passion pour le théâtre, ses jeux d'enfants avec les marionnettes), récits enchâssés classiques avec une scénographie qui l'est tout autant : un personnage parlant devant un auditoire³. Chez Proust, les récits enchâssés, plus courts, et plus nombreux, relèvent le plus souvent de l'anecdote, énoncée devant un auditoire mondain ou de l'aveu, de la confession. Parmi tous ces récits, nous avons choisi d'étudier le récit de l'éviction du duc de Guermantes comme président du Jockey Club⁴, l'aveu d'Andrée⁵, et le rêve de Swann⁶, au regard donc de ceux déjà mentionnés chez Goethe.

Les critères d'étude de ces passages sont les suivants : la caractérisation du récit enchâssé, sa délimitation formelle, et les rapports d'autonomie/d'interdépendance du récit avec le reste de l'œuvre.

En ce qui concerne le premier critère, trois angles d'approche seront envisagés : la question du décalage temporel, le rapport entre le narrateur et la parole qu'il délivre,

¹ Goethe, *WV*, *HA*, pp. 434-442.

² Goethe, *WML*, *HA*, pp. 12-33.

³ De plus, « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* » se caractérise par la présence d'un titre.

⁴ Proust, *RTP*, *LP*, pp. 548-551.

⁵ Proust, *RTP*, *AD*, pp. 179-181.

⁶ Proust, *RTP*, *DCS*, II, pp. 372-375.

question souvent liée à la scénographie, et enfin la question du genre ou du sous-genre que le récit enchâssé rappelle. Si la question du décalage temporel allait de soi au vu des contextes des récits enchâssés étudiés au chapitre précédent, ce chapitre se propose de se demander s'il est une donnée intrinsèque du récit enchâssé. Pour Genette en effet,

Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier (...).¹

Sans remettre en question ce postulat de principe, on peut se demander si l'inverse est vrai : tout récit enchâssé est-il une anachronie ? Il sera donc question des rapports entre le récit enchâssé et le temps. De même, la question du narrateur n'a été qu'effleurée lors de l'étude des récits considérés au chapitre précédent, dans la mesure où les contextes exigeaient un simple éclaircissement de la situation d'énonciation². Il convient désormais de se demander, à la lecture d'exemples plus variés, comment s'articule le rapport entre le narrateur et le récit dont il est porteur. La question de savoir dans quelle mesure l'incertitude générique elle aussi est une caractéristique commune du récit enchâssé sera aussi abordée. Un deuxième critère porte sur la délimitation formelle du récit enchâssé. Quels en sont donc les seuils ? Est-il possible de savoir quelle est la longueur minimale et maximale d'un récit enchâssé ? Enfin, ce chapitre examinera les rapports d'autonomie et d'interdépendance entre le récit enchâssé et le reste de l'œuvre : le caractère métonymique qui s'est laissé observer pour « Un Amour de Swann » et les « *Bekenntnisse* » peut-il être généralisé à l'ensemble des récits pris en considération ?

○ 1. LA CARACTÉRISATION DES RÉCITS ENCHÂSSÉS :

Dans le but d'aboutir à une définition plus générale à partir de cas particuliers, il convient de les confronter aux critères mis en exergue par les résultats de l'analyse du chapitre 1. La question du décalage temporel (y a-t-il forcément un décalage temporel avec la trame narrative principale lorsqu'il y a récit enchâssé ?) est envisagée en premier lieu. Puis

¹ G. Genette, *Discours du récit*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », « Essais », [1972], [1983], 2007, p. 39.

² Cet éclaircissement est très simple pour les « *Bekenntnisse* », plus complexe pour « Un Amour de Swann », comme cela a été souligné.

il s'agira d'interroger le statut du narrateur en relation avec la scénographie du récit présenté, avant de nous pencher sur les problématiques liées au(x) genre(s) ou sous-genre(s) littéraires représentés dans ces récits¹.

- **A. LE DÉCALAGE TEMPOREL :**

Dans *WML* et dans les *WV*, l'histoire enchâssée fait clairement l'objet d'un décalage temporel. Pourtant, ce dernier demeure peu précis : dans le premier cas, l'histoire racontée correspond au temps passé entre l'enfance du héros et sa jeunesse au moment où le roman débute, sans qu'il soit possible de chiffrer précisément cette distance temporelle, et dans le second l'histoire présentée dans la nouvelle des *WV* se passe sans nul doute à une époque plus ancienne, puisqu'il est question de la jeunesse du Capitaine. Cependant, aucune mention précise de temps n'intervient pour faire savoir au lecteur où et quand cette histoire a eu lieu. Au contraire, les indications d'espace, de temps et même de personnes sont brouillées. Les personnages n'ont pas de nom ; ils sont désignés principalement par des termes génériques : « *der Knabe* », « le garçon », « *ein junger Mann* », « un jeune homme » « *das Mädchen* », « la jeune fille », « *die Nachbarin* », « la voisine² ». C'est pour toutes ces raisons, probablement, que le lord anglais n'a pu faire le rapprochement entre le jeune héros de l'histoire et le Capitaine³. Le temps écoulé et les divers changements de l'histoire inhérents aux modalités de la transmission orale ont eu raison de la précision⁴.

Chez Proust, l'action de chaque récit se situe dans le passé et le décalage temporel est indiqué plus précisément que chez notre auteur allemand ; pour autant, un certain brouillage temporel se laisse également percevoir selon des modalités légèrement autres d'un récit à un autre, et d'une façon différente encore de Goethe. Seul le rêve de Swann fait

¹ Il s'agit de voir de quel(s) genre(s) littéraires les récits enchâssés tiennent, et dans quelle mesure.

² L'idée même d'une histoire d'amour entre jeunes voisins fait penser à d'autres histoires, comme celle de Pyrame et Thisbé, ou encore celle de Daphnis et Chloé. Il ne s'agit pas forcément d'une réécriture mais sans doute plus de motifs universels, même si une influence du conte de l'Antiquité n'est pas à exclure.

³ De plus, la question se pose de savoir avec certitude lequel des deux jeunes hommes est le Capitaine.

⁴ Cette imprécision trouve aussi sa justification dans les modalités de la transmission de l'histoire, si l'on se replace dans le contexte : le lecteur ne sait pas comment les Anglais ont appris ces événements, mais il est probable que le récit ait été déformé et surtout simplifié au fil du temps, gommant les particularités et les prénoms.

exception : par nature, il n'est pas situé dans le passé mais dans un temps indéfinissable, même si certains détails du rêve, comme nous le verrons plus en détail, font référence à des événements passés, retravaillés par l'inconscient du personnage¹.

Tranchant fortement avec les récits goethéens, le récit concernant le duc de Guermantes est daté précisément, et l'affaire Dreyfus constitue à cet égard un point de repère temporel et historique fort. L'histoire se passe deux ans après l'affaire², comme le narrateur l'indique très clairement dans la parenthèse :

[...] l'affaire Dreyfus était pourtant terminée depuis longtemps, mais vingt ans après on en parlait encore, et elle ne l'était que depuis deux ans)³

Cependant, en quelle année précisément dater la fin de l'affaire ? C'est toute la question. Comme le souligne la note de la Pléiade, il pourrait s'agir tout aussi bien de 1899 que de 1906⁴. Chacune des dates serait possible, selon que le lecteur envisage la chronologie interne ou externe de la RTP⁵. Et en même temps, l'une exclut l'autre. Par conséquent, la précision temporelle apparente dans le texte est plus problématique⁶ qu'il n'y paraît de prime abord. Il n'empêche qu'elle indique sans détour que cette histoire a eu lieu à un moment très rapproché du moment de la narration présente.

Quant au récit des aveux d'Andrée, le décalage temporel correspond évidemment d'une manière générale au séjour que fait Albertine chez le narrateur, donc en reprenant l'ensemble de la RTP, à *La Prisonnière*, et fait donc état de la temporalité interne à l'œuvre.

¹ Cela peut sembler assez banal pour nous lecteurs qui venons après la psychanalyse mais à l'époque de Proust, c'est assez novateur.

² Proust a été passionné par l'Affaire. Sur ce sujet, voir notamment B. G. Rogers, *Proust et Barbey d'Aurevilly. Le dessous des cartes*, opus cité, p. 45 : « Au cours des années qui suivirent la publication des *Plaisirs et les jours*, Proust se passionna pour l'Affaire Dreyfus. Il assista aux séances du procès Zola et signa une pétition en faveur de l'accusé. »

³ Passage cité, Proust, RTP, LP, p. 548.

⁴ « Dreyfus a été gracié le 19 septembre 1899 et réhabilité par le jugement du 12 juillet 1906 ; ce qui place le récit soit en 1901, soit en 1908. », note, p. 1709.

⁵ « En fait, 1901 correspond à la chronologie interne d'*A la recherche du temps perdu*, à l'âge des personnages ; 1908 une chronologie externe, historique, rappelée par l'état de la technologie, automobile, aéronautique, ou par l'arrivée au pôle Nord de l'explorateur Peary, en 1909. Le décalage entre les deux chronologies, dans *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*, est une des conséquences du gonflement de l'œuvre. », Notice de la Pléiade, p. 1650.

⁶ Cette dimension se révèle complexe car elle relève surtout du symbole. Voir B. G. Rogers, opus cité, pp. 49-50 : « Ce qui est encore plus certain, c'est que Proust n'a nullement l'intention de trancher, de juger comme Balzac. Ce qu'il veut, c'est communiquer la sensation de l'Histoire, que lui et son héros éprouvent pendant les journées tumultueuses de l'Affaire. »

De plus, l'intrigue amoureuse fait vraisemblablement allusion à *Sodome et Gomorrhe*. Il n'est pas possible de dater précisément la rencontre d'Albertine avec Morel, mais le plus logique est qu'elle ait eu lieu à La Raspelière¹, puisque le lecteur a la certitude que Morel y était présent, et que le narrateur et Albertine sont allés voir les Verdurin au même endroit. Cependant, leurs intrigues ayant impliqué des pêcheuses, il est impossible de ne pas considérer que leur liaison a commencé dès Balbec. En outre, il n'est pas anodin que Morel et Albertine se soient rencontrés chez Mme Verdurin, et ce détail accentue la parenté entre Albertine et Odette : le couple Morel-Albertine ne serait-il pas un couple dégradé de Swann et Odette ? Non que Morel soit un double de Swann, mais le couple qui se rencontre chez les Verdurin en faisant écho à Swann et Odette paraît annonciateur de la grande dégradation des valeurs menant *in fine* Mme Verdurin à devenir une Guermantes². L'épisode des seringas est à dater au moment du début du séjour d'Albertine chez le narrateur. Il a été raconté du point de vue du narrateur dans la trame principale du texte, censé correspondre au moment de la narration³ ; toutefois sa reprise dans un récit enchâssé permet d'insister sur les mystères qui n'ont pas été soulevés à ce moment-là. La mention justement des seringas, fleurs à l'odeur très forte (qui rappelle discrètement les catleyas d'Odette⁴, à une femme est associée une fleur différente, mais à chaque fois la fleur se rapporte à la sexualité) permet d'identifier plus facilement ce moment pour en apporter une nouvelle lecture. Elle semble apporter la preuve ou tout au moins un indice assez important de l'infidélité d'Albertine.

¹ Le lecteur peut donc en déduire qu'elle a donc eu lieu dans le volume *Sodome et Gomorrhe*.

² A mettre en relation avec ce paragraphe du *TR*, p. 608 : « Ma présentation à Mlle de Saint-Loup allait avoir lieu chez Mme Verdurin : avec quel charme je repensais à tous nos voyages avec cette Albertine dont j'allais demander à Mlle de Saint-Loup d'être un succédané – dans le petit tram, vers Doville, pour aller chez Mme Verdurin, cette même Mme Verdurin qui avait noué et rompu, avant mon amour pour Albertine, celui du grand-père et de la grand-mère de Mlle de Saint-Loup - ! Tout autour de nous étaient des tableaux de cet Elstir qui m'avait présenté à Albertine. Et pour mieux fondre tous mes passés, Mme Verdurin tout comme Gilberte avait épousé un Guermantes. »

³ Proust, *RTP, LP*, p. 563.

⁴ Cette mention est probablement une réminiscence des camélias de Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. Sur les rapports entre le roman de Dumas fils et « Un Amour de Swann », voir R. Amossy et E. Rosen, « La dame aux catleyas : fonction du pastiche et de la parodie dans « *A la recherche du temps perdu* » », in : *Littérature*, n°14, 1974, pp. 55-64.

Par conséquent, ces deux récits proustiens sont bien situés dans le passé, datés selon des modalités différentes : événement historique pour l'un, chronologie interne au texte pour l'autre. Toutefois cette précision apparente se laisse relier, dans ces récits enchâssés proustiens (et finalement comme chez Goethe), à d'autres problématiques et peut être finalement porteuse d'une ambiguïté temporelle.

Ces éléments d'indécidabilité temporelle sont encore plus marqués dans le rêve de Swann : ce récit procède d'une temporalité qui lui est propre, ressortissant d'une logique de rêve nouvelle au regard de la tradition littéraire du récit de rêve, l'ancrant alors dans une modernité. Sans revenir sur les détails de cette tradition¹, il est intéressant de mettre en lumière un retournement de paradigme historique dans l'écriture des rêves en littérature. Pendant longtemps, c'est-à-dire pour simplifier jusqu'à Freud, les rêves ont été la traduction d'actions ou d'événements futurs, portés à la connaissance du rêveur. Ce sont les rêves prémonitoires envoyés au héros, hautement symboliques et qui interrogent le rapport à l'éternité et au divin, en particulier dans la droite ligne du rêve biblique envoyé à Joseph et qui lui enjoignait de quitter la Galilée avec sa femme. Le rêve (ou plutôt la vision onirique) de Wilhelm² s'inscrit dans cette logique et relève d'un rapport avec l'avenir du protagoniste. Après Freud au contraire, les rêves sont vus comme l'expression intime d'un travail sur le passé, soit immédiat soit plus ancien. A la période romantique, sorte de transition, le rêve est surtout le véhicule de symboles (on peut penser à la fleur bleue de Novalis dans le romantisme allemand³) et ouvre essentiellement la porte à une poétisation imaginaire du récit, qui a parfois partie liée avec le poème en prose, comme chez Nerval. Le rapport au temps dans l'irréel formé par le rêve est primordial. Futur, passé, monde imaginaire et symbolique, atemporel, le récit de rêve dit un certain rapport au temps de son époque. Chez Proust, le temps jouant le rôle majeur que l'on sait, la question du rêve et du rapport au

¹ Sur ce sujet, voir C. Vandendorpe, « Présentation. Fonctions du récit de rêve », in C. Vandendorpe (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota bene, coll. « Hors collection- Lettres », 2005, pp. 5-13.

² Proust, *WML, HA*, VII, pp. 425-426 et M. Born-Wagendorf, *opus* cité, pp. 144 et suiv. Ce texte aurait pu faire l'objet d'une étude en tant que récit de rêve enchâssé. Cependant, il a paru plus riche de se concentrer sur le rêve de Swann, et de traiter plus en détail d'autres récits enchâssés goethéens.

³ Voir notamment G. Lukács, l'article « Novalis et la philosophie romantique de la vie » traduit par L. Goldmann, in : *Romantisme*, « L'impossible unité ? », 1971, 1-2.

temps est déterminante, qui plus est dans ce contexte d'écriture qui marque ce changement dans l'écriture du récit de rêve, sans que l'écrivain puisse en avoir connaissance tout en y prenant part. En effet, les rêves dans la *RTP*¹ illustrent un triple rapport au temps, et les rêves prémonitoires, notamment celui de Bergotte annonçant sa mort coexistent avec ceux qui sont davantage tournés vers le passé et éclairent l'inconscient du rêveur, particulièrement représenté dans le rêve de Swann². De plus, la dimension poétique du rêve n'est pas absente et le rêve chez Proust se veut alors dans une grande mesure atemporel, comme les analyses de J.-Y. Tadié le montrent³, et semble s'affranchir d'un rapport construit (et conscient) au temps, en tout cas pour le personnage en question. Si le rêve de Venise⁴ relève d'un rapport au futur et se présente comme un rêve aux accents prémonitoires, ce même récit témoigne aussi d'un irréel extrêmement travaillé et poétique, tandis que d'autres rêves, celui de Swann, et celui de Saint-Loup⁵ sont sans doute aucun la retranscription d'événements réels, récurrents ou non, et travaillés par l'inconscient, qui joue si l'on peut dire à fabriquer des symboles à partir du passé vécu par le personnage.

Le rêve est constitué pour ainsi dire de mémoire involontaire, et rappelle à cet égard les expériences diurnes et éveillées du narrateur qui retrouve son passé dans une madeleine. Tout se passe alors comme si l'expérience de la mémoire involontaire était déclinée dans la *RTP* sous différentes formes, l'expérience consciente autant qu'inopinée, et (au moins) le rêve. Ce dernier fait peut sembler plus banal au lecteur moderne, mais le contexte pré-freudien met en valeur la modernité proustienne d'avoir su déceler certains mécanismes du rêve, à l'instar de Freud, et de les avoir introduits, sous différentes formes, dans la fiction. Ce

¹ Il s'agit là de s'intéresser à l'ensemble des rêves présents dans l'œuvre, voir à ce sujet J.-Y. Tadié, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2012.

² Il n'est pas possible de présenter des analyses du rêve de Swann sans dire quelques mots des autres (nombreux) rêves dans la *RTP*.

³ A ce propos, voir en particulier les analyses de J.-Y. Tadié, *opus cité*, p. 84 : « Tout se passe comme si la mémoire involontaire et le souvenir onirique plongeaient dans un monde où il n'y a plus de temps. Freud le marque fortement : pour l'inconscient, il n'y a pas de temps ; c'est la conscience qui l'introduit. L'intuition s'oppose au temps long de la narration. La mémoire involontaire, comme l'inconscient, ignore le temps ou constitue un peu de temps à l'état pur. La phrase : « Au bout d'une seconde il y eut beaucoup d'heures qu'elle était partie » n'est pas d'un surréaliste ; elle se trouve dans le rêve de Swann. Le narrateur du *Temps retrouvé* déclare : « Et c'était peut-être aussi par le jeu formidable avec le temps que le Rêve m'avait fasciné. (...) ». »

⁴ Proust, *RTP, CG*, I, p. 422.

⁵ Proust, *RTP, CG*, I, pp. 443-444.

fonctionnement s'exprime par le travail du symbole, qui fait le lien entre expérience passée et travail de l'inconscient. Dans le rêve de Swann, cette dimension symbolique est particulièrement présente avec la mention du personnage de Napoléon III. Cette incursion en apparence absurde trouve sa justification dans une vague ressemblance physique de Forcheville avec l'empereur, comme le narrateur le rappelle. C'est ainsi que la capacité humaine à construire du symbole à partir de quelque chose de connu, à dresser une caricature mentale d'un personnage existant dans la vie du rêveur, est mise en avant à travers ce commentaire, avant que l'on puisse évidemment mettre en place une équivalence freudienne entre Napoléon III et la figure du père. De plus, cette mention d'un personnage historique ne surprend pas dans un texte littéraire qui cherche à fabriquer du symbole. Antonio Zadra et Elizabeth Décary¹ ont souligné dans leur article la surreprésentation des figures historiques et symboliques au sens large dans les récits de rêve littéraires. En effet, s'il est tout à fait possible de rêver de personnages historiques, ce qui révèle une charge symbolique très complexe aux yeux du rêveur, cette propension va de pair avec la nécessité pour le romancier de construire des symboles clairement identifiables. Indépendamment de Napoléon III et du jeu de symboles présents dans le rêve de Swann, d'autres éléments sont directement liés à des événements vécus et déjà présentés au lecteur, comme c'est le cas de l'aveu d'Odette², ce qui fait l'objet d'une duplication (plus ou moins explicite, ici plutôt implicite) et donc d'un travail interne à l'œuvre particulièrement poussé.

Ainsi, cette analyse du rêve de Swann fait état d'une double distorsion du temps : si ce passage en tant que rêve relève de l'atemporel, il accuse aussi un certain rapport au passé (comme les autres récits enchâssés donc), qui a la particularité d'être revisités par l'inconscient. Ce travail psychique n'est toutefois pas si loin de la déformation progressive de l'histoire des jeunes voisins ou (qui peut le dire ?) du souvenir d'enfance de Wilhelm. Par conséquent, cette analyse permet de conclure qu'un décalage temporel est toujours présent

¹ A. Zadra et E. Décary, « Analyse quantitative du contenu des récits de rêves littéraires », in : C. Vandendorpe (dir.), *opus* cité, p. 363 et suiv. Ces chercheurs ont procédé à l'analyse comparative de 1910 compte-rendus de rêves recueillis auprès de 100 adultes francophones « normaux » qui ont noté leurs rêves durant deux à quatre semaines dans un cahier réservé à cet effet (études effectuées en 1991, 2000, et 2001).

² Nous revenons plus précisément sur les liens intratextuels un peu plus loin au cours du chapitre.

dans les récits envisagés et fait retour vers un passé souvent modifié et dont les pistes sont largement brouillées. Dans ces conditions, il est opportun de s'interroger sur la scénographie du passage enchâssé et le narrateur.

- **B. LA QUESTION DE LA SCÉNOGRAPHIE ET DU NARRATEUR :**

Chez les deux auteurs la scénographie du récit se révèle tout à fait classique, malgré quelques particularités proustiennes. Chez Proust en effet, le récit d'Andrée obéit à une organisation habituelle de la narration d'un récit enchâssé, certes dans le cas d'un tête-à-tête et non pas en public. Quant au récit expliquant le « bel et bien » de Basin de Guermantes, il se place dans une perspective légèrement différente, puisque le narrateur interrompt sa narration pour introduire ce récit en s'adressant directement au lecteur¹. Le procédé est identique dans les deux romans de Goethe : un récit fait par des étrangers² aux deux hôtesse les recevant dans les *WV*, et le récit d'enfance par le personnage principal devant un auditoire dans *WML*.

Cependant, ce dernier cas invite à des remarques plus développées, dans la mesure où l'enchâssement du récit donne lieu à une duplication³ de l'histoire, que Wilhelm raconte d'abord à sa mère puis à Marianne et Barbara, la servante de cette dernière. Cette double narration donne l'occasion de mettre en place une scénographie qui elle aussi est redoublée et présente des enjeux différents. Lors du premier récit, la mère de Wilhelm est non seulement au courant, mais c'est elle qui est à l'origine de ce cadeau et elle l'a aidé à organiser des représentations de marionnettes. Cette présence maternelle rassurante est à l'opposé de l'attitude de Barbara et de Marianne, cette dernière finissant par s'endormir sur l'épaule de Wilhelm. Quel est alors l'intérêt de cette double scénographie? L'effet de

¹ Cette distinction classique est celle qu'a remarquée Genette dans son *Discours du récit*, opus cité, analysant la différence entre récit intra- et extradiégétique. Le récit d'Andrée est donc extradiégétique, tandis que celui qui concerne le duc de Guermantes est intradiégétique.

² La présence des Anglais accueillis dans le château d'Edouard et de Charlotte peut se lire dans une perspective historique, et rappelle aussi la présence étrangère que constitue Enée à la cour de Didon dans *L'Énéide* de Virgile.

³ Ces jeux de duplication, de dédoublements et d'analogie seront encore plus travaillés dans les *WV*, comme le rappelle S. Thorel, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction : Goethe, Melville, Flaubert*, Paris, CNED-PUF, 2011, pp. 108-109. On peut voir en la duplication du « *Puppenspiel* » un des prémices de ce système qui sera presque généralisé.

suspens pour le lecteur peut être évoqué : des détails sont annoncés dans le premier récit puis développés dans le second, comme les scènes avec le roi Saül ou le fait que le jeune Wilhelm devient directeur de la troupe d'enfants. Outre cet effet sur le lecteur, la mise en scène de la narration histoire dédoublée permet de poser les jalons de l'analyse psychologique du héros à travers les différents milieux qu'il fréquente : quand il n'est pas sous le regard de sa mère, sa naïveté est peu appréciée¹ – Marianne trouve qu'il se perd en détails sur des choses trop simples, d'où sa lassitude - et même lorsque Wilhelm parle théâtre à des gens de ce monde il les ennue, ce qui laisse de fait présager des déconvenues futures dans ce milieu qui pourtant le fascine. D'où l'ironie certaine dont fait preuve le narrateur à la fin du chapitre 8 :

Durch den Druck seines Armes, durch die Lebhaftigkeit seiner erhöhten Stimme war Marianne erwacht und verbarg durch Liebkosungen ihre Verlegenheit ; denn sie hatte auch nicht ein Wort von dem letzten Teile seiner Erzählung vernommen, und es ist zu wünschen dass unser Held für seine Lieblingsgeschichten aufmerksamere Zuhörer künftig finden möge.²

La trame du roman d'apprentissage est déjà prête, et se signale au lecteur par le récit enchâssé et les détails de cette mise en scène : Wilhelm a-t-il sa place dans le milieu du théâtre ?

De plus, le premier récit du jeu de marionnettes obéit à une logique de hasard romanesque : la scène est celle d'un jeune homme qui est rentré tard la veille du spectacle, il subit les remontrances tendres de sa mère avec qui il évoque finalement des souvenirs : c'est à cette occasion, après cet enchaînement de circonstances fortuites, que le héros va chercher le jeu, le retrouver et engager le récit. En revanche, le second récit fait l'objet d'une décision de Wilhelm qui souhaite partager sa passion pour le jeu et ses souvenirs avec sa jeune maîtresse dont il est très amoureux. Le désintérêt de Marianne pour le jeu de

¹ On sait comme sa naïveté peut faire référence au personnage voltairien de Candide, et ce n'est pas pour rien que Novalis, dur dans ses jugements sur *WML*, a eu cette formule célèbre : « un Candide dirigé contre la poésie », cité notamment par G. Lukàcs, article cité, p. 13.

² Goethe, *WML*, HA, p. 33, traduit par : « Sous la pression de son bras, à ces accents plus animés, au timbre plus élevé de sa voix, Marianne s'était éveillée et cherchait par ses caresses à dissimuler son embarras : car elle n'avait pas saisi un traître mot de la dernière partie du récit, et il faut souhaiter qu'à l'avenir notre héros puisse trouver des auditeurs plus attentifs pour accueillir ses histoires favorites. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, pp. 64-65.

marionnettes fait état d'un déséquilibre dont Wilhelm est loin d'être conscient dans la relation amoureuse : comédienne entretenue, elle sait d'avance que son histoire avec ce jeune amant de cœur ne pourra durer. Les circonstances de ce récit tout comme la double scénographie mettent donc en avant la psychologie du personnage de Wilhelm qui campe un personnage jeune et naïf, enthousiaste et désireux de partager ses souvenirs, à l'aube de son apprentissage de la vie, alors même qu'il croit dans ce double récit montrer comme il est loin de l'enfance.

La scénographie de ces récits est donc travaillée, qu'elle soit classique ou plus originale. Elle révèle des mécanismes profonds de l'œuvre et contribue à l'éclairer dans son ensemble. De plus, chacun de ces récits, à sa façon, est mis en valeur et sa proximité avec d'autres genres littéraires peut interpeller le lecteur.

- **C. QUELS GENRES LITTÉRAIRES CES RÉCITS ENCHÂSSÉS RAPPELLENT-ILS ?**

Ces récits, à bien des égards, rappellent des genres ou des sous-genres littéraires et offrent matière à réflexion sur le sujet, tout comme nous l'avons vu pour « Un Amour de Swann » et les « *Bekenntnisse* ».

Le cas le plus évident pourrait être le récit de Goethe, « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle.* », puisque précisément la mention d'un genre différent du roman, la « *Novelle* », est contenue dans le titre¹. De la même façon, en apparence tout du moins, le « *Puppenspiel* » goethéen se prête moins que les récits proustiens au jeu de l'ambiguïté de genre littéraire : il s'agit d'un récit d'enfance. Mais en réalité tous ces récits envisagés se rattachent à l'anecdote, ce que nous allons nous attacher à démontrer, avant de mettre en perspective cette appellation goethéenne de nouvelle.

a. DES ANECDOTES ?

¹ Toutefois, nous allons voir que ce terme est à considérer avec précaution dans ce contexte.

Stéphanie Soshana Guez a travaillé sur l'anecdote chez Proust, et a largement contribué à définir ses caractéristiques¹. A partir de travaux antérieurs sur l'anecdote en général et du texte de Proust, cette chercheuse distingue quatre critères pouvant permettre de l'identifier : la brièveté, la facticité, la représentativité² et le rapport à l'inconscient. Ces caractéristiques peuvent s'appliquer à tous ces récits³, y compris au rêve de Swann qui est un texte bref, censé rendre compte d'un fait, sur le canevas : « tel personnage a rêvé que... ». Même si le rêve appartient à l'intériorité subjective du personnage, il n'en reste pas moins un fait pour le rêveur, tout en relevant bien sûr d'un rapport très travaillé à l'inconscient. Seul un critère semble absent, la représentativité. Car l'anecdote est mise en scène de façon plus ou moins théâtrale par un anecdotier, ce qui n'est pas le cas du récit de rêve. Certes, le rêve peut être raconté à quelqu'un, mais plus souvent dans un rapport intime, d'amitié par exemple – comme apparemment dans un autre rêve de la *RTP*, Saint-Loup rêvant de sa maîtresse - que dans un contexte social impliquant de nombreuses personnes. À ce titre, le récit de rêve ne vaut pas anecdote puisque cette dimension est négligée. Néanmoins, dans une œuvre telle que la *RTP*, le lecteur est aussi le public et il va de soi que le narrateur est aussi anecdotier de ses rêves et de ceux des personnages mis en scène. C'est pourquoi, en dépit de l'absence de représentativité dans sa définition pleine et entière, il n'est pas difficile de conclure à la dimension « anecdotique » des rêves dans l'œuvre de Proust, dont on peut aussi aisément reconnaître le « caractère enchâssé », « facilement autonomisable mais rarement autonome⁴ » de l'anecdote. Le récit de rêve serait peut-être un sous-genre particulier dans la typologie des anecdotes au même titre que le mot d'esprit par exemple, et dans une certaine mesure on pourrait soutenir que Proust serait passé par l'anecdote pour écrire ses récits de rêve.

¹ S. Soshana Guez, *L'Anecdote proustienne. Enjeux narratifs et esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque proustienne », 2013.

² La représentativité désigne la mise en scène du texte par un anecdotier devant son public.

³ « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* », le « *Puppenspiel* », l'anecdote du duc de Guermantes et l'aveu d'Andrée sont en effet des textes brefs, reposant sur des faits (même si le narrateur doute de la véracité du récit d'Andrée), représentés devant un public plus ou moins nombreux (dans le cas d'Andrée, un tête-à-tête mais qui a ses effets de manche), et bien sûr informés par un rapport à l'inconscient (impossible de ne pas déceler une certaine cruauté dans le récit d'Andrée, consciente mais aussi probablement en partie inconsciente).

⁴ S. Soshana Guez, *L'Anecdote proustienne. Enjeux narratifs et esthétiques*, opus cité, p. 69.

Les fonctions de l'anecdote rapprochent aussi le rêve de cette dernière. Comme elle, il se présente comme un moyen de dresser un portrait psychologique d'un personnage, de façon détournée - c'est-à-dire pas un portrait en pied mais en action. Il est à vrai dire plutôt un complément au portrait plutôt qu'un portrait à lui seul, comme cela a été mentionné à propos de l'anecdote. Si une anecdote seule ou en série peut remplacer un portrait, le rêve lui complète un portrait déjà élaboré dans d'autres parties de l'œuvre plus qu'il ne s'y substitue. Preuve en est qu'il n'y a pas (à notre connaissance) de rêve d'un personnage dont aucun portrait n'est brossé ailleurs, alors qu'il existe des personnages n'existant qu'à travers une anecdote, dont l'anecdote vaut pour portrait unique. En outre, les deux obéissent à cette volonté de réalisme que nous avons étudiée. Ils contribuent à créer un univers romanesque très riche et complet, et certaines anecdotes, en particulier le mot d'esprit, met en valeur, comme le rêve, le complexe enchevêtrement du symbolique et de l'absurde, tout en étant souvent une expression de l'inconscient, dévoilée ou non en tant que telle. Certains mots d'esprit dont la logique paraît aléatoire, dont la portée comique domine, sont à relier à la construction de l'absurde que nous avons tentée d'élucider¹. A l'inverse, les anecdotes comme les rêves semblent s'inspirer très volontiers de la réalité. De la même façon qu'il est difficile d'inventer un rêve, et que personne ne saura jamais dans quelle mesure Proust s'est inspiré de ses propres rêves, certaines anecdotes, et en particulier les mots d'esprit, sont parfois puisés dans le vaste laboratoire qu'est la réalité, comme la vie mondaine². C'est le cas en particulier des anecdotes-mots d'esprit qui relèvent d'un rapport à l'inconscient qui n'étonne pas. Comme on le sait, Freud s'est beaucoup intéressé au mot d'esprit³, cherchant à mettre en évidence ce qui relève des problématiques de l'individu et ce qu'il traduit de l'inconscient, tout comme le rêve. Jean-Yves Tadié insiste sur la proximité du travail de

¹ En particulier avec le passage de rêve « Francis Jammes cerf cerf fourchette », mot d'esprit en quelque sorte allégorique du rêve.

² Nous revenons sur cette question au chapitre 1 de la 2^{ème} partie, lorsqu'il est question de la citation, en particulier du mot d'esprit.

³ Voir bien sûr S. Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, trad. de D. Messier, Paris, Gallimard, 1992.

Proust et de Freud en ce qui concerne les mots d'esprit, et sur celle du rêve et du mot d'esprit justement¹.

Ces remarques valent également en ce qui concerne les autres récits envisagés dans ce chapitre. Eux aussi constituent en grande partie un portrait et s'inspirent de la réalité. Cependant, certaines nuances méritent d'être apportées dans cette comparaison entre l'anecdote et le récit de rêve. Tout d'abord, ce dernier diffère de l'anecdote par le fait essentiel qu'il ne se présente pas comme un rapport à l'Histoire. Alors que cette dimension est essentielle pour l'anecdote, selon Stéphanie Soshana Guez, manière de raconter la grande Histoire par la petite histoire, le récit de rêve s'abroge *de facto* de circonstances aussi extérieures. L'histoire dont il serait question pourrait être celle du rêveur, donc son passé proche ou plus lointain, remontant à son enfance, mais les figures historiques qui peuplent parfois les rêves, comme celle de Napoléon III dans le rêve de Swann, valent bien plutôt par leur dimension symbolique. Dans les autres récits, cette dimension historique est plus marquée ; toutefois, elle varie selon les passages. Si elle est bien représentée dans le récit de l'éviction du duc de Guermantes comme président du Jockey Club, avec la mention de l'affaire Dreyfus², elle fait plus référence à une chronologie interne dans le « *Puppenspiel* » et l'aveu d'Andrée (même si l'Histoire se laisse deviner dans l'histoire des marionnettes de façon indirecte, par les références aux pièces lues à l'époque). En revanche, elle a été gommée des « *wunderlichen Nachbarskinder* », ce qui accentue l'indécidabilité de genre de ce texte³ et nous conduit à interroger son statut proclamé de « *Novelle* ».

b. « *DIE WUNDERLICHEN NACHBARSKINDER* », UNE ANECDOTE, UNE « VRAIE » NOUVELLE OU UNE RÉÉCRITURE DE *PAUL ET VIRGINIE* ?

¹ J.-Y. Tadié, *opus* cité, p. 159 en particulier : « Le mécanisme du mot [d'esprit] est analogue à celui du rêve, avec condensation, déplacement, renversement. ».

² Cette anecdote est tout à fait dans la droite ligne de celles étudiées par S. Soshana Guez.

³ A moins également que le critère historique soit plus marqué chez Proust que chez Goethe ou d'autres auteurs ? Il y aurait peut-être aussi matière à distinguer plusieurs types d'anecdotes selon ce critère – les anecdotes mondaines étant plus enclines que les anecdotes personnelles à donner une grande place à l'Histoire.

Pour toutes les raisons signalées, malgré l'absence de l'Histoire, « *Die wunderlichen Nachbarskinder* » relève donc de l'anecdote. Le critère dégagé par Stéphanie Soshana Guez de représentativité est particulièrement bien illustré, le lord anglais étant un personnage d'anecdotier par excellence qui sans aucun doute, raconte les mêmes histoires, dont celle-ci, aux personnes qu'il rencontre au gré de ses pérégrinations.

Toutefois, le genre de l'anecdote ne saurait suffire à caractériser ce passage, et le terme de « *Novelle* » du titre mérite à présent d'être pleinement interrogé, au regard des considérations sur ce genre à l'époque, et surtout du rôle que Goethe a joué dans sa constitution théorique. La célèbre formule goethéenne, la nouvelle comme « *unerhörte Begebenheit* », « événement inouï¹ », a fait autorité même si les critiques, comme le rappelle Richard Thieberger², y ont attribué des interprétations différentes, de l'extraordinaire à l'étrange jusqu'au surnaturel³. A cet égard, l'histoire de la jeune fille fiancée qui retrouve son jeune voisin et l'épouse appartient bien à l'inouï au sens large et il est possible de classer ce texte comme nouvelle⁴. Evidemment, la réflexion de Goethe sur la nouvelle est ultérieure à la publication des *WV*, ce qui d'emblée remet en question la possibilité même d'attribuer cette définition à ce texte. Pourtant, on peut voir dans cette définition l'aboutissement d'un cheminement dans la pensée goethéenne dont certains textes, notamment « *Die wunderlichen Nachbarskinder* », marqueraient les étapes, et par conséquent placer ce texte au regard de cette célèbre remarque ultérieure.

A la remettre en perspective, d'autres considérations nous invitent à la prudence en ce qui concerne cette célèbre formule. Le contexte aussi a son importance, et Goethe n'a

¹ Voir R. Thieberger, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Nice, Les Belles Lettres, Publications de la faculté de lettres et de sciences humaines de Nice, 1968, p. 25, note 1 : la citation, dans les *Conversations avec Eckermann*, date du 25 janvier 1827.

² *Ibid.*

³ « Les variantes de l'inouï sont nombreuses : du simplement nouveau à l'étrange et au mystérieux, de l'invraisemblable au merveilleux et au miraculeux, de l'original à l'extraordinaire et au surnaturel, l'éventail est large. Toute époque, toute philosophie, tout auteur aura sa préférence. », R. Thieberger, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, opus cité, p. 27.

⁴ Cette réflexion en appelle une autre : il serait possible de soutenir que les « *Bekenntnisse* » est en grande partie une nouvelle, qui relate un événement étrange, cette jeune fille refusant son fiancé pour des motifs religieux, ce qui souligne le miraculeux et le surnaturel dans cette histoire avec la présence de l'ami invisible. Par conséquent, on voit encore plus comment ces récits enchâssés tiennent de plusieurs genres ou sous-genres.

pas voulu parler de la nouvelle en général, contrairement à l'interprétation qui en a été faite par la suite, mais d'une de ses nouvelles en particulier, « *Die Jagd* », « La chasse », et de sa fin surprenante, comme l'analyse avec précision John M. Ellis¹. Pour cette raison, cette définition ne saurait constituer la pierre angulaire de la définition de la nouvelle comme genre, même circonscrit à la période et au lieu, et il est difficile de savoir ce qu'a voulu précisément désigner l'auteur par la mention de ce genre dans le titre, indépendamment des caractéristiques habituelles de la nouvelle, notamment la brièveté.

De plus, ce passage tiendrait de la réécriture² – plus précisément, celle de *Paul et Virginie*³. Les personnages des jeunes voisins amoureux rappellent les héros de Bernardin de Saint-Pierre, et le naufrage final est une allusion directe à la fin de cette œuvre, même si la fin n'est pas dramatique. Cette incursion d'une réécriture romanesque insiste en filigrane sur le caractère polymorphe du récit et sur sa possible affiliation avec le roman, ou du moins du terme de « nouvelle » entendu comme l'équivalent de roman court, sans qu'une frontière franche soit établie entre les deux. Chantal Foucrier va plus loin et souligne cette indécidabilité entre roman et nouvelle⁴ – en l'interprétant dans le cadre très particulier de ce roman fondé sur l'analogie et dont le modèle scientifique informe tout le texte.

Ainsi, ces quelques réflexions montrent combien est difficile de caractériser ce texte d'un point de vue du genre littéraire et que ce terme de nouvelle est largement sujet à caution. Plutôt que de trancher en faveur de l'appartenance pleine et entière de ce passage au genre de la nouvelle, il s'est agi de considérer que cette dénomination fait problème et appelle à des nuances. Le lecteur est en face d'un texte appelé « nouvelle » par une figure d'autorité dans la définition du genre mais dont la définition date d'un moment ultérieur, et

¹ Cf J. M. Ellis, "How Seriously Should We Take Goethe's Definition of the Novelle ?", in T. P. Saine (éditeur), *Goethes Yearbook*, Publications of the Goethe Society of North America, vol. III, Columbia, Camden House, 1986, pp. 121-123.

² Outre la possible influence du conte de « Pyrame et Thisbé », déjà signalée.

³ Voir A. Botond, *Die Wahlverwandschaften : Transformation und Kritik der Neuen Héloïse*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, chapitre « Die wunderlichen Nachbarskinder », pp. 91-96, qui montre que l'ensemble du roman est une réécriture de *La Nouvelle Héloïse* et ce passage de *Paul et Virginie*.

⁴ Cf Ch. Foucrier, « De la combinatoire chimique à la combinatoire des genres », in : A. Richter (dir.), *Le coach de Goethe. Conseil et médiation dans les Affinités électives*, Paris, Riveneuve éditions, coll. « Actes académiques », 2014, pp. 79-103.

cette dernière est elle-même à remettre en question pour des raisons d'histoire littéraire et de références internes au texte.

« *Die wunderlichen Nachbarskinder* » ainsi que les autres récits enchâssés étudiés dans ce chapitre rappellent donc plusieurs genres littéraires en les interrogeant. Quelles seraient les caractéristiques du récit enchâssé ? Au regard de ces analyses, on peut observer que, tout d'abord, le récit enchâssé se laisse volontiers définir par le critère du décalage temporel. Ce décalage est en général un rappel d'un passé plus ou moins lointain, il s'agit donc d'une analepse, mais il peut aussi relever d'une suspension de la temporalité, le récit enchâssé devenant alors en partie achronique comme dans le cas du rêve (qui reprend aussi dans les cas étudiés des éléments du passé du rêveur). De plus, la question du narrateur appliquée à ces récits offre une confirmation d'une *doxa* relativement classique, et en particulier la scénographie d'un récit raconté devant un auditoire, nombreux ou constitué d'une seule personne.

Une fois cette caractérisation effectuée, il faut désormais proposer des critères de délimitation du récit enchâssé. Cette étape permet de mettre en évidence le degré d'autonomie du récit et, dans un dernier temps de l'analyse, d'envisager logiquement les rapports entre autonomie du récit et interdépendance, comme cela a été fait pour « Un Amour de Swann » et les « *Bekenntnisse* » au chapitre 1.

○ 2. LA DÉLIMITATION DES RÉCITS ENCHÂSSÉS :

Tous les récits étudiés présentent des seuils facilement repérables, même si les marques formelles font état d'une légère différence. Les délimitations du récit sont évidemment très claires pour « *Die wunderlichen Nachbarn. Novelle* », puisqu'il y a un titre qui sépare l'enchâssement du corps de la narration antérieure et ultérieure, et le récit est clairement introduit par le contexte, le lord anglais s'apprêtant à raconter précisément une histoire, nous n'y revenons pas. Dans le récit d'Andrée, de façon assez classique, la marque formelle consiste en la présence de guillemets. Très rapidement cependant, le récit

enchâssé est interrompu, pour permettre au narrateur de proposer certaines hypothèses ou remarques : une première phrase est proposée entre guillemets avant que le narrateur émette des hypothèses quant à ses intentions véritables, puis que le récit reprenne et se développe. Cependant, il est plus juste de considérer que le récit enchâssé débute dès cette première phrase d'Andrée qui répond à la remarque du jeune héros¹. En ce qui concerne le récit se rapportant à Basin de Guermantes, les seuils sont clairs même s'il n'y a pas de guillemets. L'expression qui déclenche le récit enchâssé (« Voici pour quelle raison. »²), ne permet pas de doute sur le fait que le narrateur délivre un récit qui tranche avec la narration principale, et propose vraisemblablement un retour en arrière. De même, le retour à la ligne (au moins dans les éditions modernes) et au moment de la narration suffisent à clore le récit enchâssé sans ambiguïté, malgré l'absence de marque formelle :

Aussi, l'après-midi dont je parle et où je rappelai à Mme de Guermantes la robe rouge qu'elle portait à la soirée de sa cousine [...] ³

Ce procédé qui consiste à arrêter la narration et la reprendre (comme dans l'aveu d'Andrée) se retrouve chez Goethe, de façon encore plus travaillée en ce qui concerne le « *Puppenspiel* » avec la double scénographie déjà mentionnée. Il a pour principal intérêt de broser un portrait plus ou moins élaboré de l'ensemble des personnages concernés par ce récit. La première introduction du souvenir d'enfance, auprès de sa mère, au chapitre 2, montre à quel point cette dernière symbolise plus de liberté par rapport à l'image de son père, bourgeois rigoriste qui tient à ce qu'il demeure éloigné de ces « fariboles » et se consacre à l'apprentissage de son métier de marchand et non au développement de ses talents. Le récit est introduit presque naturellement, lorsque Wilhelm vient saluer sa mère et comme il est allé au spectacle la veille, la conversation porte sur le théâtre – d'emblée mis

¹ Proust, *RTP, AD*, p. 179 : « D'autre part, l'idée qu'une femme avait peut-être eu des relations avec Albertine ne me causait plus que le désir d'en avoir moi aussi avec cette femme. Je le dis à Andrée tout en la caressant. Alors sans chercher le moins du monde à mettre ces paroles d'accord avec celles d'il y avait quelques mois, Andrée me dit en souriant à demi : « Ah ! oui, mais vous êtes un homme. (...) » », etc.

² Ce procédé consistant à interrompre la narration par le narrateur lui-même et expliquer la raison d'une action, d'un comportement, d'un fait, etc. est reprise à d'autres reprises, par exemple lorsqu'il est question du mariage de Gilberte : « Voici ce qui s'était passé. », Proust, *RTP, AD*, IV, p. 140. Cette réminiscence aux accents balzacien a été étudiée par J.-Y. Tadié, *Proust et le roman, opus cité*, p. 117, comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre 1.

³ Proust, *RTP, LP*, pp. 549-550.

en miroir avec la question de l'utilité ou de l'inutilité sociale. La mère de Wilhelm est tempérée : de cœur elle est du côté de son fils qui vante le spectacle tout en lui conseillant de mettre moins d'enthousiasme quand il parle avec son père. L'argument qu'elle donne et qui produit le point de bascule vers le récit enchâssé est le suivant :

Wie oft musste ich mir das verwünschte Puppenspiel vorwerfen lassen, das ich euch vor zwölf Jahren zum heiligen Christ gab, und das euch zuerst Geschmack am Schauspiele beibrachte.¹

Il est intéressant de voir que c'est la mère qui emmène son fils sur le terrain de sa prédilection, alors que le début de leur discussion visait plutôt à le dissuader d'aller au théâtre – elle dit que cela lui a été reproché. De même, le lecteur se souvient qu'elle était aussi à l'origine du cadeau du jeu des marionnettes. Mère et fils font preuve d'une solide mémoire lorsqu'ils évoquent ces souvenirs, la première est impressionnante de précision dans le décompte des années, tandis que Wilhelm est même capable encore de citer le début du texte issu du *Premier Livre de Samuel* dans la Bible, sujet de la pièce, et insiste sur l'épisode du combat entre David et Goliath. Sa mère rappelle la fierté qui était la sienne :

Ich hatte damals so eine herzliche mütterliche Freude über dein gutes Gedächtnis und deine pathetische Rede, dass ich mir sogleich vornam, dir die hölzerne Truppe nun selbst zu übergeben.²

pour aussitôt tempérer :

Ich dachte damals nicht, dass es mir so manche verdriessliche Stunde machen sollte.³

sans que cette allusion soit véritablement clarifiée à ce stade du récit. Le lecteur comprend que l'amour de Wilhelm pour le théâtre est désapprouvé par son père et que ce débat d'idées signalé dès le début du chapitre – faut-il que tout soit utile ? – est l'un des moteurs narratifs à l'œuvre dans le roman.

¹ Goethe, *WML*, HA, p. 12, traduit par : « Que de fois ne me suis-je pas vu reprocher ce malheureux théâtre de marionnettes dont je vous ai fait cadeau pour la Noël d'il y a douze ans et qui fut le premier à vous donner le goût du spectacle ! », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 39.

² Goethe, *WML*, HA, p. 14, traduit par : « Ton excellente mémoire et tes discours pathétiques avaient ravi mon cœur de mère et je résolus aussitôt de te confier la direction de la petite troupe de bois », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 41.

³ *Idem*, traduit par : « Je ne pensais pas alors qu'elle me causerait tant d'heures de mécontentement. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de J. Ancelet-Hustache, *opus* cité, p. 45.

Dans le récit redoublé auprès de Mariane et Barbara, entre les chapitres 3 à 8 de la même partie, le point de départ du récit est cette fois-ci la présence du jouet que Wilhelm montre à sa bien-aimée¹, et les deux très jeunes amants sont tous deux pleins d'enthousiasme tandis que la servante s'écarte dans un premier temps, n'y voyant aucun intérêt pécuniaire, dépitée que le paquet apporté par le jeune homme ne soit pas un cadeau. C'est autour d'un bon repas, évidemment offert par Wilhelm, chez Mariane, que le récit débute, donc dans la tradition des récits enchâssés : une situation analogue se trouve dans *L'Énéide* de Virgile, pour le récit fait par Enée à Didon². Le récit assez long est plusieurs fois relancé par les deux femmes, une première fois par Mariane et une seconde par Barbara qui esquive pour sa maîtresse le principe de réciprocité par trop gênant. Lorsque Wilhelm (à la fin du chapitre 6) affirme qu'il a terminé et veut désormais entendre le récit de l'enfance de sa bien-aimée, la « vieille » vole à son secours :

*Glauben Sie denn », sagte das kluge Weib, « dass wir auf das, was uns früh begegnet, so aufmerksam sind, wenn wir sie zu erzählen hätten, dass wir der Sache auch ein solches Geschick zu geben wüssten ? »*³

Cette flatterie, sous couvert des marques d'infériorité sociale, dissimule surtout le fait que Wilhelm ne doit pas comprendre qui est vraiment sa jeune maîtresse. De plus, l'intérêt porté aux objets – le jeu en lui-même, le bon repas – montre l'aspect matérialiste de la relation.

Ainsi, malgré des modalités d'insertion du récit enchâssé légèrement différentes, dans aucun de ces cas envisagés la question de la délimitation du récit enchâssé ne fait problème, comme dans les récits étudiés au chapitre 1. Certaines particularités se confirment : telle la ressemblance de ces récits avec d'autres genres littéraires, l'enchâssement peut se faire assez couramment en deux ou plusieurs fois.

¹ Le lecteur se souvient que Wilhelm a obtenu de sa mère la permission d'aller les chercher, soi-disant pour les montrer un ami, mais ne serait-ce pas plutôt à Marianne ?

² Voir Virgile, *opus* cité, p. 285 pour la préparation du banquet et p. 295 pour le début du récit d'Enée.

³ Goethe, *WML, HA*, p. 25, traduit par : « Croyez-vous donc, dit cette femme avisée, que nous ayons, pour les choses de notre enfance, un tel intérêt et d'aussi charmants épisodes à raconter, et si nous avons à les raconter, saurions-nous le faire d'aussi agréable façon ? », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, *opus* cité, p. 55.

En ce qui concerne la longueur de ces récits, chez Goethe comme chez Proust, elle est donc inférieure à celle des récits étudiés dans le chapitre 1. Dans la *RTP*, les récits enchâssés sont assez courts dans l'ensemble, d'une longueur d'une à deux pages voire moins, bien inférieure donc aux récits enchâssés dont il est question dans les romans de Goethe puisque la nouvelle des *WV* compte huit pages et demie, et le « *Puppenspiel* » près de dix-huit pages : les récits enchâssés peuvent être de taille variable en fonction des buts de l'auteur¹.

La délimitation des récits enchâssés est donc aisée au demeurant, bien que certaines marques formelles varient selon les cas. Les seuils se laissent donc définir clairement dans tous les exemples envisagés. Néanmoins, certaines particularités se laissent remarquer à plusieurs moments : récit rapporté en deux fois, ou première introduction d'une phrase tandis que le développement du récit à proprement parler n'intervient qu'après. La longueur variable (d'une page à une dizaine) n'est pas un obstacle à la délimitation des récits mais il est intéressant de remarquer qu'à ce stade de l'analyse, elle ne saurait constituer un critère stable. Cette indécidabilité présente justement le grand avantage de montrer une labilité du récit enchâssé qui joue également entre autonomie et interdépendance. Le chapitre 1 ayant mis en évidence les rapports extrêmement riches et construits entre récit autonome et interdépendance avec le reste de l'œuvre, il est nécessaire à présent d'envisager cette question en ce qui concerne ces récits enchâssés plus courts.

○ 3. AUTONOMIE ET INTERDÉPENDANCE :

De la même manière que « Un Amour de Swann » et les « *Bekenntnisse* » entretiennent de nombreux liens avec le reste de l'œuvre, ces récits enchâssés plus courts

¹ Cette question étant liée à celle des fonctions du récit enchâssé, elle sera abordée plus tard, au chapitre 3 de cette même partie. De plus, d'autres analyses concernant les longueurs minimales et maximales de l'enchâssement seront menées dans la 2^{ème} partie, au chapitre 3.

présentent des jeux d'échos¹ avec d'autres parties des ouvrages dont ils sont respectivement issus. Si les liens concernant les aveux d'Andrée et les aventures des jeunes héros de la nouvelle de Goethe peuvent sembler uniquement thématiques (ce qui est à nuancer), ce point est particulièrement intéressant à étudier en ce qui concerne le récit du duc de Guermantes, car les liens en question font état de différents niveaux d'analyse et le rêve de Swann qui tisse des liens avec d'autres parties d'« Un Amour de Swann » par des moyens propres au récit de rêve. Enfin, le cas le plus riche est celui du « *Puppenspiel* » qui représente pour ainsi dire une miniature de l'œuvre.

- **A. DES LIENS UNIQUEMENT THÉMATIQUES ?**

L'étude de la délimitation de ces récits a montré que ce sont des structures en partie closes sur elles-mêmes, comme nous avons pu le voir pour les « *Bekenntnisse* » et « Un Amour de Swann » au chapitre 1, et la relative autonomie de ces textes peut donc être établie. Pour autant, des liens se laissent aisément percevoir entre ces enchâssements et le reste de l'œuvre, qu'ils contribuent à annoncer ou dont ils présentent un éclairage rétrospectif différent.

Ce dernier cas se trouve aisément illustré par les aveux d'Andrée qui permettent une relecture de moments antérieurs à cette « confession » et qui expliquent ce qui était uniquement pressenti par le jeune héros, en apportant de surcroît des détails sur la manière dont Albertine l'a trompé. C'est pourquoi en ce qui concerne ce récit, les liens sont particulièrement clairs sans qu'il soit nécessaire de développer.

La situation est légèrement différente pour « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* ». Si certaines thématiques exploitées dans les *WV* se retrouvent dans cette histoire – les motifs de l'eau, de la nature, de l'amour, etc. –, ce qui participe largement de la logique de l'analogie propre à l'œuvre², ce passage joue surtout par l'effet qu'il produit sur ses auditrices lorsque Charlotte reconnaît le Capitaine dans le personnage du jeune homme. Ce

¹ Sur ce terme, voir en particulier Cl. Placial, « Figures d'Echo dans les *Affinités électives* de Goethe », *Revue de littérature comparée* 2007/1, n°321, pp. 21-42.

² Voir Ch. Fouchier, article cité, pp. 89 et suiv.

récit n'est en effet pas exploité par la suite et les autres personnages – en particulier la jeune fille – n'ont pas de destin littéraire autre dans le roman, ce qui accentue l'impression d'autonomie de ce texte dans l'ensemble de l'ouvrage. De tous les récits enchâssés étudiés, c'est peut-être celui qui présente l'autonomie la plus forte, malgré le lien avec les personnages de la trame principale.

En revanche, l'épisode du récit du duc de Guermantes est complexe, ce que nous analysons sur plusieurs niveaux.

- **B. DIFFÉRENTS NIVEAUX D'ANALYSE POUR LE RÉCIT DE BASIN DE GUERMANTES**

L'épisode du duc de Guermantes, quant à lui, est à relier d'une part avec toute la question juive dans la *RTP*¹ et d'autre part avec le moment qui suit immédiatement : c'est ce qui sera examiné ici. Les pages suivantes constituent en effet l'illustration de ce qui a été expliqué dans le récit enchâssé, à savoir dans quelles circonstances Basin de Guermantes utilise l'expression « bel et bien », lorsqu'il est question de l'affaire Dreyfus, même des années après. En effet, M. de Bréauté rapportant un mot de M. de la Trémouille à propos de l'affaire Dreyfus et évoquant Alphonse Rothschild, le duc de Guermantes dans un premier temps profère des propos généralisants et antisémites qui enveniment la situation :

Bien entendu, dit le duc de fort mauvaise humeur, les Alphonse Rothschild, bien qu'ayant eu le tact de ne jamais parler de cette abominable affaire, sont dreyfusards dans l'âme, comme tous les Juifs. C'est même un argument *ad hominem* (le duc employait un peu à tort et à travers l'expression *ad hominem*) qu'on ne fait pas assez valoir pour montrer la mauvaise foi des Juifs. Si un Français vole, assassine, je ne me crois pas tenu parce qu'il est français comme moi de le trouver innocent. Mais les Juifs n'admettront jamais qu'un de leurs concitoyens soit traître, bien qu'ils le sachent parfaitement, et se soucient fort peu des effroyables répercussions (le duc pensait naturellement à l'élection maudite de Chaussepierre) que le crime d'un des leurs peut amener jusque... Voyons, Oriane, vous n'allez pas prétendre que ce n'est pas accablant pour les Juifs qu'ils soutiennent tous un traître. Vous n'allez pas me dire que ce n'est pas parce qu'ils sont juifs.²

¹ Cela ne sera pas traité dans le cadre de cette thèse, mais il est certain que ce passage en particulier constitue une pierre de touche de cette question. Sur ce sujet, voir notamment J. Hassine, *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, coll. « La thésothèque », 1994, ainsi que l'article de K. Haddad, « Proust depuis le centre ou la périphérie », in : *Relief* 7, (2), 2013, <http://www.revue-relief.org>.

² Proust, *RTP, LP*, p. 551.

Le narrateur indique clairement la « mauvaise humeur » du duc ainsi que le parallèle qui se crée d'emblée avec l'élection de Chaussepierre. La trahison dont il pense avoir été victime trouve son origine dans l'affaire Dreyfus et le duc considère sans faire aucune réflexion que tous les juifs sont solidaires et coupables. Les objections rationnelles d'Oriane le laissent insensible et le duc et sa femme rejouent en quelques répliques, de manière très condensée, les affrontements verbaux qui ont agité la France lors de l'affaire Dreyfus. Le lecteur devine sans mal que l'allusion au désir d'Oriane de « mettre "l'intelligence" au-dessus de l'affaire Dreyfus » a été celui de nombreuses personnes qui n'étaient pas antisémites (et probablement de Proust).

L'antisémitisme affiché du duc et son anti-dreyfusisme proviennent donc, tout simplement en quelque sorte, d'une anecdote personnelle douloureuse pour son ego, mais qui n'a rien à voir directement avec l'affaire ni des convictions politiques personnelles et intellectuelles, loin s'en faut. Le duc réagit de manière brutale et en même temps comique, introduisant son propos par une autre généralité, cette fois-ci sur les femmes :

Les femmes n'entendent rien à la politique, s'écria le duc en fixant des yeux la duchesse. Car ce crime affreux n'est pas simplement une cause juive, mais *bel et bien* une immense affaire nationale qui peut amener les plus effroyables conséquences pour la France d'où on devrait expulser tous les Juifs, bien que je reconnaisse que les sanctions prises jusqu'ici l'aient été (d'une façon ignoble qui devrait être révisée) non contre eux mais contre leurs adversaires les plus éminents, contre des hommes de premier ordre, laissés à l'écart pour le malheur de notre pauvre pays.¹

Il va de soi que, dans ce passage, un certain nombre de termes ou d'expressions s'appliquent au duc de Guermantes lui-même : il se considère comme un des « hommes de premier ordre », voudrait expulser Chaussepierre et réviser l'élection (comme le procès a été révisé) pour être élu à la place de son concurrent plus chanceux. D'où le comique de caractère et de situation émanant de cette scène. Néanmoins, derrière ce comique immédiat, se cache une forme d'ironie dramatique, liée à un argument fort pour Proust – une blessure d'ego peut déclencher des injustices et des drames politiques. Si la dimension comique et ironique s'affiche dans la scène qui suit le récit enchâssé, la raison du comportement du duc y est

¹ *Idem.*

précisément expliquée. L'articulation entre le récit et le passage qui suit est donc principalement de nature argumentative, ce qui atteste d'emblée du caractère variable de la relation entre l'enchâssement et le reste de l'œuvre.

Dans ce passage, on observe que le récit enchâssé éclaire ce qui suit immédiatement, c'est une sorte de juxtaposition perceptible pour le lecteur. D'autres cas présentent des liens plus difficiles à déceler car ils font référence à un moment plus éloigné du texte enchâssé, de surcroît par des techniques plus cryptées. Ainsi, le rêve de Swann, par des moyens propres aux mécanismes du sommeil, offre des liens moins transparents avec d'autres parties d'« Un Amour de Swann ».

- **C. LE RÊVE DE SWANN, DES MOYENS PROPRES AU RÉCIT DE RÊVE**

En effet, ce récit tisse subrepticement des liens intra-textuels avec d'autres passages du récit enchâssé, et en particulier le moment décisif de la confession d'Odette, celui où elle avoue avoir trompé Swann avec des femmes « peut-être deux ou trois fois, il y a longtemps »¹ représente un point de bascule narratif dans le récit dans son ensemble. Il met fin à une longue quête de vérité – toutes les angoisses du protagoniste qui cherche à savoir si Odette l'a trompé ou non – et déclenche chez Swann des réflexions sur « le vice » et sa banalité, la dimension théorique étant très présente dans ce « modèle de la psychologie de l'amour » qu'est « Un Amour de Swann », pour reprendre les termes d'Antoine Compagnon². Or certains éléments du rêve semblent reprendre des détails présentés lors de cet aveu d'Odette. Ainsi le souvenir vivace des paroles d'Odette paraît présent dans le rêve, par analogie ou au contraire par contraste. Dans son aveu, Odette faisait mention du clair de lune présent au Bois de Boulogne le soir où elle se souvenait avoir trompé Swann. Le rêve insiste sur la nuit noire, l'obscurité, et ce à plusieurs reprises. Serait-ce un moyen d'occulter ce clair de lune si dérangent ? Dans le même ordre d'idées, la configuration géographique

¹ Proust, *RTP, DCS*, II, p. 361.

² A. Compagnon, *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio classique, 1988, introduction, p. XXVIII.

évoquée dans le rêve, la falaise « à pic » est susceptible de rappeler le « petit rocher noir » derrière lequel se cachent Odette et la femme en question, bien que la scène du rêve se situe près de la mer et non dans un espace extérieur comme un bois. En outre, l'insistance sur les paroles exactes d'Odette, « Il faut que je m'en aille », si elles sont bien sûr hautement symboliques de la fin d'un amour, pourraient constituer en creux une réminiscence des mots précis qu'Odette prononce, et qui hantent Swann bien après sa confession – annonçant certaines expressions d'Albertine qui, à leur tour, obséderont le narrateur, comme « casser le pot¹ ». Enfin, Napoléon III serait dédoublé, comme Swann et sans que l'hypothèse soit explicitée par le narrateur. Il représenterait donc Forcheville, le rival de Swann, heureux dans le rêve, comme cela est dit clairement ; et il serait peut-être aussi un équivalent de la femme avec laquelle Odette a trompé Swann. Lui aussi comme cette femme quitte discrètement le petit clan autour de Mme Verdurin pour rejoindre Odette, « en bas de la côte », image aussi éventuellement du rocher, l'expression « c'était convenu entre eux » du peintre rappelant la discussion d'Odette et de la femme avec laquelle Odette convient justement d'un rendez-vous discret, tandis que la justification « Elle est sa maîtresse » qui fait pleurer le jeune homme au fez alias Swann produit le même effet définitif que la révélation d'Odette : il ne peut plus douter et souffre infiniment. De surcroît, l'image de Mme Verdurin se métamorphosant en homme est aussi une façon de rappeler les problématiques liées à l'homosexualité et à la bisexualité qui travaillent Swann quand il est question d'Odette et pourraient annoncer ces réminiscences discrètes de la scène de l'aveu dans le récit de rêve. Ces jeux intra-textuels insistent aussi, d'une autre manière, sur une volonté de réalisme : rechercher et présenter dans l'écriture comment se crée un rêve dans l'inconscient, comment les souvenirs se transforment pour créer un ensemble à première lecture absurde mais symbolique et signifiant par le biais de ce paraissait précisément dénué de sens.

¹ Avec bien sûr une dimension heuristique et herméneutique supplémentaires, le narrateur devant d'abord reconstituer l'expression entière puis subir le choc de son interprétation, comme l'a montré E. Ladenson dans son ouvrage *Proust lesbien, opus cité*.

Ce récit de rêve fait retour sur le récit dans lequel il est placé ; au contraire, le récit du théâtre de marionnettes dans *WML* anticipe sur la suite de l'œuvre.

- **D. LE « PUPPENSPIEL », UNE MINIATURE DE L'ŒUVRE**

Le « *Puppenspiel* »¹, loin d'être un épisode isolé, constitue par avance une miniature de ce que va être la suite du roman : l'échec cuisant de Wilhelm dans le monde du théâtre.

Il va sans dire que ce récit introduit la thématique du théâtre comme élément constitutif de la personnalité du protagoniste, bien avant (mais préparant) la rencontre de la jeune comédienne. C'est un récit fondateur qui met en scène l'admiration sans bornes que Wilhelm éprouve pour cet univers, notamment ce qu'il nomme « *magische Gerüste* », « échafaudage magique »² en lien avec la structure du théâtre en lui-même, faisant référence au moment où le spectacle surgit de nulle part et pourtant prend forme et figure. Wilhelm est de surcroît fasciné par le secret qui entoure la représentation, ce qui se manifeste par une série d'énigmes que le jeune enfant qu'il est à l'époque se trouve à devoir résoudre pour percer en fin de compte la nature et les enjeux du théâtre de marionnettes. C'est ainsi notamment qu'il raconte comment toutes les marionnettes, « amis et ennemis », (« *Freunde und Feinde* ») sont réunis de manière improbable dans un même tiroir et qu'il est troublé par cette découverte inattendue. Il découvre un jour où sont rangées les marionnettes et les subtilise : perçant le mystère de l'incarnation des personnages il devient celui qui littéralement tient le fil des marionnettes. Ainsi, Wilhelm enfant a l'occasion d'expérimenter les occupations d'un homme de théâtre complet, tour à tour comédien par le truchement du personnage qu'il agite et dont il contrefait la voix et apprend par cœur le rôle, metteur en scène, directeur d'une troupe constituée d'autres enfants qui lui obéissent, chargé également de la conception et de la fabrication des décors et même des vêtements, quand il n'écrit pas lui-même une partie du texte, comme un poème d'idées dont la trame

¹ Les analyses sur l'épisode du « *Puppenspiel* » ont fait l'objet d'un article. Voir D. Paon, « Le jeu de marionnettes dans *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* de Goethe », in : E. Belmas et J. Vion-Dury (dir.), *Le Jeu dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, à paraître.

² Goethe, *WML*, HA, p. 17 et Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Groethuysen, *opus cité*, p. 45.

est restituée et dont le sujet porte déjà en germe les problématiques liées à la question de l'utilité.

Le théâtre de marionnettes est bien plus qu'un jeu d'enfants¹ fondateur de la passion de Wilhelm pour le théâtre puisqu'il annonce des éléments essentiels de la psychologie du héros. Ses défauts, dénoncés plus tard par la société de la Tour, sont déjà présents, et Wilhelm s'essaie à tout mais ne se spécialise en rien, restant dans une certaine mesure un éternel dilettante². L'enfant s'épuise rapidement et il ne parvient pas à maintenir la motivation de sa troupe improvisée : pour toutes ces raisons il est contraint d'abandonner ce jeu qui faisait sa joie et sa fierté – et bien sûr la rencontre par la suite des comédiens sera pour lui la continuation de cette aventure, en même temps que l'occasion d'essayer de faire mieux après ses échecs. La fascination de ce monde du théâtre et pourtant l'échec cuisant qui en a découlé, échec public dans la société des enfants, est pleinement le point d'origine et d'ancrage de la passion et de la vocation de Wilhelm pour le théâtre. C'est pour cela qu'il a envie de s'engager dans la troupe dont il fait la connaissance dans la suite du roman. De plus, son double rôle de comédien et de directeur de troupe de théâtre développé à l'occasion de ce théâtre enfantin sera de nouveau exploité dans le roman, notamment quand la situation financière de la troupe va de mal en pis : comme il a de l'argent, il se propose pour la financer. Son rôle en tant que directeur de la troupe est décisif pour les rencontres bonnes et mauvaises liées aux décisions que prend Wilhelm, puisque c'est lui qui décide du chemin emprunté et qu'ils se font dévaliser.

¹ Le thème du jeu est très développé au XVIII^e siècle et fait l'objet d'une théorisation. Pourtant Goethe, qui représente beaucoup de jeux dans ses œuvres, se garde de réflexions théoriques, ce qui peut surprendre. Sur ce sujet, voir C. Maillard, « Jeu et médiation. Esquisse d'une anthropologie du joueur goethéen. », in : D. Blondeau *et al.*, *opus* cité, pp. 185-194.

² Deux lectures sont cependant possibles : Si D. Mortier penche pour une lecture qui consacre l'échec de Wilhelm, d'autres critiques, comme H. Hillmann, considèrent plutôt que Wilhelm passe avec succès d'une activité à une autre. Voir D. Mortier, en particulier « Le *Wilhelm Meister* de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique » in : Claude De Grève (textes réunis par), *Dix-huitième siècle européen*, en hommage à Jacques Lacant, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, pp. 121-125, notamment pp. 123 et suiv. et H. Hillmann, « Die ironische Gründung der schönen Biographie. Goethes Wilhelm Meister », pp. 15-39, in : H. Hillmann et P. Hühn, *Der Entwicklungsroman in Europa und Übersee*, Literarische Lebensentwürfe der Neuzeit, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, pp. 27-29.

Pour ces raisons, on peut s'interroger sur le rôle symbolique du théâtre de marionnettes dans l'œuvre, faisant le lien entre cet épisode et la suite du roman. En effet, le XVIII^e siècle est marqué par une vague pour les effigies de toutes sortes, en particulier les automates et les marionnettes, au point que ces dernières sont comme un cliché. Les débats font rage en Allemagne et la marionnette

(...) devient le symbole par excellence de la campagne qui se développe dans le dernier tiers du XVIII^e siècle contre deux courants littéraires (...) la sensiblerie, de la *Empfindsamkeit* et de toutes ses exagérations ; le second, celui du classicisme français et de ses imitateurs allemands.¹

Goethe est particulièrement critique et affiche un mépris pour tous ces stratagèmes, allant même jusqu'à dénigrer le plus grand collectionneur d'automates qui faisait fureur à cette époque². Comment interpréter dans ces conditions la présence du « *Puppenspiel* » au tout début de *WML* ? S'agit-il de la mise en scène de simples activités ludiques, comme le suggère Christine Maillart³, destinées à former le héros ? Au vu de la véhémence de Goethe dans ces débats passionnés, le théâtre de marionnettes est bien plutôt un objet symbolique du caractère de Wilhelm pris au piège de la sensiblerie, démontrant sa faiblesse de caractère qui ne peut le conduire qu'à l'échec et surtout qui ne comprend pas l'art⁴. La miniature de l'œuvre est donc très poussée.

En reprenant les conclusions partielles de ces sections, plusieurs éléments peuvent être mis en évidence.

Tout d'abord, il semble que ces récits enchâssés ne relèvent pas d'un lieu en particulier – fin ou début du roman, par exemple. Ils interrompent la trame narrative et l'une des premières caractéristiques (du moins dans ces récits) remarquées par le lecteur est que la temporalité est travaillée dans le récit enchâssé. En général, il s'agit d'un décalage temporel, qui plus est dans le passé, mais il peut s'agir d'un moment achronique et il paraît

¹ Cf B. Boie, *L'homme et ses simulacres, essai sur le romantisme allemand*, Paris, José Corti, 1979, p. 137.

² *Ibid.*, p. 252, sur la réaction négative devant Beireis qui a tant frappé les esprits, de Jean-Paul à Hoffmann.

³ C. Maillart, article cité, p. 187.

⁴ B. Boie, *L'homme et ses simulacres, essai sur le romantisme allemand*, opus cité, « La marionnette agit comme un révélateur qui fait apparaître tout ce que l'art ne doit pas être (...) », p. 137.

possible de parler de suspension de la temporalité). Le narrateur peut être à l'intérieur ou à l'extérieur de la fiction, et être parfaitement honnête (ou du moins sembler l'être, comme Andrée) ou au contraire jouer à brouiller les pistes. Il est certain que son statut mérite d'être examiné, et aussi en interrogeant l'autorité de ce narrateur. De plus, le récit enchâssé, dans tous ces cas pour le moins, interroge le genre ou le sous-genre auquel il semble appartenir, sans forcément qu'une réponse claire puisse être apportée. Ce caractère hybride du récit enchâssé paraît clairement constituer un critère récurrent du récit enchâssé.

Ainsi, délimiter un récit enchâssé ne semble pas poser de problème particulier au lecteur, d'autant que souvent des marques formelles permettent de le repérer très facilement. Identifier les seuils relève fréquemment de l'évidence, et le lecteur passe d'un « niveau » à un autre sans forcément intellectualiser l'opération intellectuelle. Le récit enchâssé peut être oral ou écrit (représenter un manuscrit par exemple), et le récit peut ne pas se donner à lire d'une traite, si une première phrase introduit le récit, continué ensuite après des interventions du narrateur ou si le récit est rapporté en plusieurs fois, ou plusieurs fois.

Un élément déjà souligné au chapitre 1 à propos d'« Un Amour de Swann » et des « *Bekenntnisse* » est capital, l'interdépendance du récit enchâssé et du reste de l'œuvre. Il peut arriver que le récit en question serve directement le texte qui suit, l'éclaire ou en offre un contrepoint, et dans tous les cas présentés ait une relation avec le reste de l'œuvre, en particulier la suite.

Au regard de ces analyses et de ces critères mis en valeur, il est possible de dire qu'un récit enchâssé est un texte à dominante narrative, qui interrompt la narration principale en introduisant une temporalité différente, passée ou achronique, mis en scène par un narrateur présent ou non, et qui n'est pas toujours fiable. De plus, un récit enchâssé se laisse délimiter par des seuils clairement identifiables, souvent mais pas toujours par des marques formelles comme les guillemets, et peut présenter des caractéristiques variables (comme le fait d'être rapporté en plusieurs fois) et sa longueur dépend des récits (et des

auteurs). Structure en apparence close sur elle-même, ce récit est en réalité en étroite relation avec d'autres parties de l'œuvre, notamment la suite (immédiate ou non) et l'ensemble de l'œuvre. Enfin, lorsque le récit enchâssé ne se présente pas sous la forme d'un grand récit qui constitue un livre entier ou un chapitre, il peut être catégorisé comme étant très proche de l'anecdote, personnelle ou mondaine, à moins qu'il ne relève du récit de rêve, ce dernier ayant aussi des parentés avec l'anecdote.

Les deux premiers chapitres, en s'appuyant sur des exemples de récits enchâssés présents dans les œuvres envisagées de Goethe et Proust, ont permis de mettre au jour une première définition du récit enchâssé.

Néanmoins l'étude de ces récits enchâssés en tant que tels laisse encore des questions ouvertes, et en particulier des fonctions du récit enchâssé. L'analyse des exemples de récits que nous avons distingués peut se révéler fructueuse pour illustrer et approfondir les fonctions du récit enchâssé en général.

CHAPITRE 3 : LES FONCTIONS DU RÉCIT ENCHÂSSÉ

Gérard Genette s'est interrogé dans *Discours du récit*¹ sur les fonctions du récit enchâssé et a proposé une liste qui fait autorité depuis². Quelques années plus tard, il l'a complétée, notamment grâce à la lecture de John Barth³ et a proposé des amendements, rectifications et ajouts dans son *Nouveau discours du récit*⁴. Par la suite, les narratologues ont en général repris cette liste et il semblerait que la critique littéraire l'ait laissée telle quelle, à quelques exceptions près. Avant d'entrer dans les détails, cette remarque engage trois séries de questions, qui guideront la lecture des récits envisagés et faciliteront une problématisation théorique. Tout d'abord, il convient de se demander comment Gérard Genette a mené à bien sa réflexion, et quelle a été la méthode qu'il a suivie pour proposer cette liste exhaustive. Cette (brève) généalogie de la critique genettienne devrait permettre une mise en perspective des fonctions du récit enchâssé. Toujours en suivant les analyses de Gérard Genette, il faudra ensuite se demander dans quelle mesure ces fonctions ainsi dégagées étaient représentées dans les textes étudiés : toutes le sont-elles, et dans quelles proportions ? Est-il possible de considérer que certaines sont davantage exploitées que d'autres ? Et, dans ce cas, pourquoi ? De plus – et ce sera la troisième série de questions – l'étude des récits envisagés permet-elle de mettre en évidence d'autres fonctions qui n'ont pas été remarquées et soulignées par le critique ? La définition du récit enchâssé à laquelle les deux premiers chapitres ont aboutie permet-elle un autre regard sur ces fonctions ? Serait-il alors possible de compléter cette liste de fonctions ?

Ainsi, le but de ce chapitre est de discuter les fonctions proposées par Genette, et de voir si d'autres fonctions apparaissent, au regard de l'étude des récits envisagés, en convoquant de surcroît d'autres modèles théoriques, afin d'en faire une synthèse et

¹ Initialement publié dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

² G. Genette, *Discours du récit*, opus cité, pp. 241-243. Cette liste est reprise en détail dans la suite du chapitre.

³ *Ibid.*, pp. 364 et suiv.

⁴ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983.

d'analyser les fonctions à l'œuvre dans les récits enchâssés de Goethe et Proust étudiés dans cette première partie.

- **1. MODÈLES THÉORIQUES :**

- ***A. LES FONCTIONS DU RÉCIT ENCHÂSSÉ SELON GÉRARD GENETTE :***

Dans *Discours du récit*, Genette distingue cinq fonctions du récit enchâssé, qu'il appelle « métarécit » ou « récit métadiégétique » et qu'il associe étroitement aux questions des rapports entre « diégèse » et « métadiégèse », selon ses termes, ce qui constitue même le point de départ de sa réflexion en particulier sur les niveaux¹. Ainsi, sa typologie des récits enchâssés va de pair avec les différentes fonctions qu'il met au jour, et chaque type de récit illustre une ou deux fonctions du récit enchâssé. Pour répondre à des besoins de clarté, il a semblé utile de placer en annexe le passage en question².

Comme on le voit, Gérard Genette procède à des distinguos entre les types de récits enchâssés existants, en prenant en compte les relations plus ou moins fortes entre la trame principale et le récit enchâssé. Un premier type de récit possède une fonction explicative (et uniquement), et dans ce cas les relations sont très fortes entre les deux récits. De plus, il est très courant de constater que ce récit explicatif est « une simple variante de l'analepse explicative », entendu donc comme un récit dans le passé qui éclaire les circonstances présentes de la narration. Un deuxième type de récit possède une relation et donc une fonction thématique, de contraste ou d'analogie et la mise en abyme en est le cas le plus extrême. Enfin, lorsque les relations sont inexistantes entre trame principale et récit enchâssé, l'acte narratif est mis en valeur et le récit enchâssé a une fonction soit de distraction soit d'obstruction.

En 1983, dans le *Nouveau discours du récit*, Genette revient sur cette typologie, en particulier après avoir lu John Barth, et les fonctions sont énumérées et présentées sous forme de liste :

¹ Voir G. Genette, *opus* cité, pp. 356 et suiv.

² Voir Annexe 1.

1. fonction explicative (par analepse métadiégétique, c'est mon ci-devant type 1) ;
2. une fonction à laquelle ni Barth ni moi n'avions pensé, et qui me vient maintenant à l'esprit : la fonction prédictive d'une prolepse métadiégétique indiquant, non plus les causes antérieures, mais les conséquences ultérieures de la situation diégétique, comme le rêve de Jocabel sur l'avenir de Moïse dans *Moyse sauvé* ; en relevant tous les rêves prémonitoires, récits prophétiques, oracle d'Œdipe, sorcières de Macbeth, etc. ;
3. fonction thématique pure, c'est le type 2 de Barth et le début de mon ex-type 2, dont la mise en abyme n'est, je le rappelle, qu'une variante très accentuée ;
4. fonction persuasive : c'est la suite de mon ex-type 2 et le type 3 (« dramatique ») de Barth ;
5. fonction distractive : c'est le type 1 de Barth ;
6. fonction obstructive, c'est mon ex-type 3. Encore faut-il bien maintenir que dans les deux derniers types, la fonction ne dépend pas d'une relation thématique entre les deux diégèses, mais de l'acte narratif lui-même, qui pourrait être à la limite un acte de parole complètement insignifiant, comme dans l'obstruction parlementaire, ou comme les versets bibliques et les couplets de chansons que les deux reporters Harry Blount et Alcide Jolivet égrènent au guichet du télégraphe de Kolyvan pour occuper la ligne en attendant de pouvoir passer leurs dépêches¹.

Entre les deux versions, la perspective envisagée n'est plus tout à fait la même puisque Genette ne parle plus de la relation entre la trame principale et le récit enchâssé comme étant le fondement de la typologie des récits enchâssés et, partant, de cette liste de fonctions. De plus, la fonction explicative par prolepse se référant aux « conséquences ultérieures de la situation diégétique » a été ajoutée. Et si les deux dernières fonctions, distractive et obstructive n'ont pas été modifiées, les fonctions d'analogie et de contraste, toutes les deux concernées par la relation thématique entre trame principale et récit enchâssé, sont devenues la « fonction thématique pure » sans qu'il soit précisé dans quel sens l'adjectif « pure » est entendu, et sans qu'il soit non plus possible de savoir si la distinction entre fonction d'analogie et de contraste est maintenue. La possibilité qu'un récit enchâssé possède une fonction persuasive, formulée sous forme de remarque incidente dans la première version est érigée au rang de fonction, et elle apparaît donc comme en tant que telle à part entière dans la seconde version de cette liste.

¹ Note de G. Genette : *Michel Strogoff*, chap. XVII. Il s'agit bien d'un cas limite : dans celui de Schéhérazade, ou du récit distrayant, l'effet d'obstruction ou de distraction dépend de l'intérêt du contenu métadiégétique. Encore ne faut-il pas confondre *intérêt* et *relation thématique* : le récit le plus captivant n'est pas toujours celui qui évoque le plus étroitement la situation dans laquelle on le raconte, mais par exemple celui qui sait le mieux « faire diversion ». Cette locution recouvre à la fois, et fort bien, nos types 5 et 6. Cette typologie se trouve dans l'*opus* cité, p. 366.

Le rappel des fonctions du récit enchâssé selon Gérard Genette impose une remarque : le type de récit étant défini par la fonction du récit en question, il semble logique de comprendre qu'un récit enchâssé, dans ce système, ne présente qu'une seule fonction à la fois. En d'autres termes, un récit explicatif ne peut offrir aussi dans le même temps une fonction de contraste ou d'analogie.

D'emblée, des contre-exemples et des objections apparaissent. Tous ces récits (ou presque) présentent une dimension explicative. C'est particulièrement vrai pour les « *Bekenntnisse* » (dit pourquoi la belle âme a renoncé à son fiancé), l'anecdote du duc de Guermantes met en perspective le « bel et bien », et le « *Puppenspiel* » qui remonte à la source de la passion théâtrale de Wilhelm Meister. Cette dimension est encore plus accentuée dans les aveux d'Andrée, explication de ce qui a eu lieu à Balbec avec Albertine. Si « Un Amour de Swann » représente principalement l'histoire d'amour des personnages principaux, le récit déroule les tribulations intérieures de Swann et à ce titre possède une visée explicative. C'est un peu moins le cas pour le rêve de Swann, qui induit le lecteur en erreur en le laissant penser que le rêve lui donne les clés d'une rupture entre le héros et Odette, mais si l'explication est fautive, cette dimension est bien réelle. La situation est encore un peu différente en ce qui concerne « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* » - le texte montre plutôt un autre aspect de la vie du Capitaine plutôt qu'il n'explique vraiment le personnage (ou son comportement, par exemple) et joue sur l'effet de surprise. C'est pourquoi cet échantillon permet de nuancer : la dimension explicative est le plus souvent présente, dans une moindre mesure selon les récits, mais peut malgré tout en être absente. Par conséquent, même si cette dimension est plus saillante dans certains récits que d'autres, elle est trop représentée dans ces récits pour pouvoir constituer une fonction à part, concernant seulement certains récits.

De plus, que penser des récits enchâssés qui sont dans un rapport à la fois d'analogie et de contraste avec la trame principale ? Genette ne semble pas évoquer directement ce cas de figure – or, sans revenir sur les détails, nous avons constaté qu'« Un Amour de

Swann » et « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* » se trouvaient pourtant dans cette configuration. Le premier possédant aussi un aspect explicatif, et la « nouvelle » de Goethe une fonction de distraction (le lord anglais se propose de divertir Charlotte et Odile, et cette anecdote prend place dans un réseau d’amusements divers) et d’obstruction, (au sens de retardements¹ – le temps de lire la nouvelle mime le temps qui passe en attendant le retour d’Edouard), on voit que plusieurs fonctions peuvent correspondre à un seul récit enchâssé.

Par conséquent, n’admettre qu’une seule fonction par récit enchâssé ne permet pas de rendre compte de la pluralité des fonctions du récit en question. Il faut donc rompre avec cette idée qu’un récit enchâssé n’aurait qu’une seule fonction, et proposer une énumération de fonctions du récit enchâssé qui ne seraient pas liées à un type de récit en particulier.

Dans ce but, le recours à d’autres analyses sur des textes brefs apporte des éléments de réflexion, contribuant à élaborer un début de réponse. Nous proposons donc de faire un pas de côté et d’interroger les modèles théoriques des fonctions de la nouvelle, encadrée en particulier, pour les mettre en perspective avec les récits enchâssés.

- **B. LE MODÈLE DE LA NOUVELLE :**

- a. ROMANCIERS DU XVII^È SIÈCLE AYANT PRODUIT UNE ANALYSE MÉTARÉFLEXIVE DE PROCÉDÉS SE RÉFÉRANT À L’ENCHÂSSEMENT :

Dans son ouvrage intitulé *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^È siècle français*², Annick Boilièvre-Guerlet reproduit le discours méta-réflexif de certains auteurs baroques, faisant un usage abondant de récits enchâssés dans leurs romans héroïques. Sans pouvoir affirmer avec certitude que ces citations constituent le matériau exhaustif (et exclusif) d’une métaréflexion sur le récit enchâssé au XVII^È siècle, il a paru intéressant de les proposer en guise de pistes de réflexion sur des fonctions possibles du récit enchâssé. En dépit du fait que le propos de cette thèse

¹ Voir F. Sengle, *opus* cité, p. 244.

² A. Boilièvre-Guerlet, *opus* cité.

ne porte pas sur les romans baroques du XVII^e siècle, ni sur les « romans à tiroirs », et bien au contraire sur les romans présentant un ou plusieurs récits enchâssés¹, cette analyse permet de réfléchir à un modèle très proche de l'enchâssement narratif étudié ici.

Tout d'abord, une réflexion générale de l'auteur met en perspective la manière dont est perçu le roman héroïque, « ensemble unitaire » dans lequel plusieurs intrigues sont « savamment interrompues par des digressions »². A ce stade de l'analyse, il apparaît que la « digression » dans ce contexte très précis est l'équivalent du récit enchâssé. Une première idée se dégage : il s'agit d'intéresser le lecteur, et ceci grâce à la conjonction de deux procédés : la multiplication des intrigues, et les digressions. Cette idée est exprimée par un auteur du XVII^e siècle, Guerzan, auteur de *L'Histoire africaine* ; il s'agit de « tenir le lecteur en haleine »³. La question de la vraisemblance préoccupe plusieurs auteurs du XVII^e siècle, et présenter plusieurs intrigues et des histoires enchâssées permet de renforcer cette dernière – c'est ainsi que, pour reprendre les termes d'Annick Boilièvre-Guerlet,

Scudéry « veut que soient restreintes les aventures des héros dans *Ibrahim* pour respecter le principe de vraisemblance de l'action principale ; mais il ne renie pas pour autant l'abondance de la matière et des intrigues, qui seront introduites à travers différents récits enchâssés : " ...mon Héros n'est point accablé de cette prodigieuse quantité d'accidents qui arrivent à quelques autres, d'autant que selon mon sens cela s'éloigne de la vray-semblance : la vie d'aucun homme n'ayant jamais été si traversée, il vaut mieux, à mon avis, séparer les aventures, en former diverses Histoires, & faire agir plusieurs personnes, afin de paroistre fécond & judicieux tout ensemble, & d'estre toujours dans cette vray-semblance si nécessaire (« Preface »). »

La vraisemblance est étroitement associée à des préoccupations de réception puisque l'auteur se soucie de paraître « fécond et judicieux », ce qu'il est possible de gloser en mettant en avant l'intérêt de la diversité apporté *de facto* par la multiplication d'intrigues et de personnages, apparaissant dans les récits enchâssés. La multiplication des héros au sein d'un même récit va également dans ce sens. Il s'agit donc de servir un autre but, plus élevé :

¹ Voir l'introduction.

² « Les premiers romans héroïques tiennent beaucoup du récit d'aventures puisqu'ils cherchent à intéresser le lecteur grâce à l'abondance d'intrigues savamment interrompues par des digressions ; mais ils respectent cependant le principe du roman conçu comme un ensemble unitaire. », *ibid.*, p. 196.

³ Guerzan dans la « Preface au lecteur » de *L'Histoire africaine* : « tenir le lecteur en haleine », dans A. Boilièvre-Guerlet, *opus* cité, p. 196.

« l'instruction morale », tout en divertissant le lecteur par un effet de surprise travaillé (d'où le désir annoncé que les lecteurs « s'y trouvent ingénieusement surpris »). Cette question d'un enjeu didactique et moral renvoie là aussi aux problématiques de la réception. Les excès des romans héroïques en matière de récits enchâssés notamment conduit à la parodie (puis au déclin) de ce qui est dans ce contexte considéré comme un procédé.

Ainsi, un premier but de la nouvelle encadrée est d'intéresser le lecteur, voire de le passionner. Il s'agit aussi de servir la vraisemblance, proposer au lecteur un enseignement moral, paraître « fécond et judicieux », surprendre le lecteur.

b. FONCTIONS DE LA NOUVELLE ENCADRÉE :

La nouvelle dite encadrée propose un autre modèle dont les analyses permettent d'esquisser des pistes de réflexion concernant les fonctions du récit enchâssé. Il s'agit d'une nouvelle proposée à l'intérieur d'un roman, et qui en constitue la matière principale, le cadre étant un artifice, une convention permettant de mettre en valeur l'histoire en question. Bien qu'il ne s'agisse pas du cas qui intéresse notre étude, rien n'interdit d'étendre ces réflexions au récit enchâssé dans une œuvre où le cadre représente l'histoire principale, ou de partir de ces analyses pour mettre en perspective les fonctions du récit enchâssé.

Daniel Grojnowski¹ propose une synthèse sur les enjeux de la nouvelle encadrée. Il s'est penché sur la question du point de vue des conséquences produites par l'acte de narration lui-même y compris au sein de la fiction. Selon lui, la nouvelle encadrée a pour fonctions d'inscrire le récit dans une tradition générique, de l'authentifier (par un narrateur), d'objectiver la narration par le passage formel à la troisième personne, de transmettre une émotion, de mettre en place l'interlocution et permettre par là de discuter et d'argumenter, voire de prendre position d'un point de vue idéologique. Cet enjeu dramatique et idéologique est souligné et trouve son effet dans la surprise qui accompagne souvent le dévoilement ou le retournement final.

¹ Voir D. Grojnowski, *opus* cité, p. 124 et suiv.

La lecture et la consultation d'ouvrages de référence¹ sur la nouvelle en général révèlent l'absence d'une typologie claire des fonctions de la nouvelle, proposée par tel ou tel auteur critique. Ces ouvrages s'interrogent sur la structure et l'histoire de la nouvelle, mettant au jour ses caractéristiques et l'évolution de celles-ci, sans forcément se demander frontalement à quoi sert la nouvelle, en général. Peut-être n'est-il d'ailleurs pas possible ou pas souhaitable d'aboutir à une telle typologie, les changements internes à ce genre ou les différences d'un pays à un autre étant trop importants. Il sera donc question dans la suite de ce chapitre des fonctions de la nouvelle, tirées de ces ouvrages ou élaborées à partir de ceux-ci. Quelles seraient donc les fonctions de la nouvelle d'une manière générale, s'il est possible de les définir ? A partir des ouvrages spécialisés sur la nouvelle, et en particulier ceux de René Godenne, Françoise Goyet et Daniel Grojnowski, en prenant en compte et en croisant leurs observations et analyses sur les effets que la nouvelle produit sur le lecteur, cinq fonctions possibles de la nouvelle se laissent distinguer.

La première de ces fonctions serait la fonction captivante, dans le double sens d'intéresser voire de passionner le lecteur, et de l'enfermer, l'enserrer dans un piège tissé par l'écriture². En effet, la nouvelle vise à tenir en haleine le lecteur, à lui donner envie de lire le texte qu'il a sous les yeux d'une traite, en une heure ou une séance, pour reprendre les termes d'Edgar Poe³. Le lecteur doit vouloir arriver rapidement à la fin, captivé par l'intrigue, et impatient de connaître le dénouement qui repose souvent, il le sait, sur un retournement de situation, une chute ou une pointe finale. En même temps, l'économie de la nouvelle, la concentration des procédés, avec en particulier, comme Françoise Goyet l'a montré, un effet de cadrage, des personnages réduits à des types⁴, permettent à l'auteur de

¹ En particulier D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, opus cité, et F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925*, opus cité.

² L'image peut sembler un peu forte, mais elle a été défendue par plusieurs critiques, cf *infra*.

³ « Comme on le voit, E. Poe envisage la longueur du récit avec désinvolture. L'instrument de mesure dont il use est approximatif, "une heure" de lecture ou une seule séance ("*one sitting*"). C'est que l'art du conte relève d'une conception plus générale qui l'englobe, celle de l'effet unique ou, pour mieux dire, de l'*effet d'unité*. » D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, opus cité, p. 27.

⁴ F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925*, opus cité, en particulier « Les moyens de la brièveté », pp. 61-78, que l'on peut relier à : « La structure a toujours paru le point sensible où l'on pouvait espérer définir le genre. La trop célèbre remarque de Poe sur

mener le lecteur où il veut et, par là-même, de l'enfermer dans cette structure close sur elle-même. Le terme de « piège », l'idée de prendre le lecteur dans un piège est défendue par Françoise Goyet aussi bien que Daniel Grojnowski¹. Il n'est pas interdit de penser que cela constitue le propre de la littérature, ou tout du moins que toute œuvre littéraire participe de cette volonté d'enserrer le lecteur dans ses mailles ; cependant cette dimension est particulièrement accrue dans le cas de la nouvelle, grâce à la concentration des effets dans une œuvre à la fois courte et close sur elle-même.

Une deuxième fonction consisterait en celle de surprise. En effet, bien souvent, la nouvelle vise à choquer, surprendre, déstabiliser le lecteur, remettant en cause ses certitudes ou sa vision du monde, ou simplement en jouant sur la logique interne de la nouvelle pour proposer un ou des retournements de situation auxquels il ne pouvait pas penser. C'est ce que Françoise Goyet nomme l'« effet coup de poing » (en s'inspirant de Giono à propos du roman policier)². Dans la mesure où la nouvelle propose presque toujours une chute, cette fonction est quasiment systématique.

Une troisième pourrait être la fonction transmissive. La nouvelle transmet un savoir, lequel peut être externe à l'histoire : il s'agit de donner au lecteur des éléments extérieurs à l'histoire, notamment pour accroître la crédibilité de la fiction, renforçant la « suspension de l'incrédulité du lecteur » pour reprendre la formule de Coleridge³, et ancrant donc la nouvelle dans une réalité (pas forcément une réalité réaliste, mais un espace-temps

les nouvelles d'Hawthorne cherchait déjà à la caractériser par ce biais : unicité d'effet – due à la convergence de tous les moyens sans exception -, et révélation finale. Les Formalistes russes, pour leur part, ont vu cette spécificité dans la fin en coup de fouet : la nouvelle s'achevait sur son acmé, à la différence du roman qui présente une coda. » D. Grojnowski, *opus* cité, p. 27.

¹ « (...) chaque auteur s'attache à captiver son lecteur, à le prendre au piège d'un texte qui recèle l'essentiel », D. Grojnowski, *Lire la nouvelle, opus* cité, p. 36 ; et : « Nos auteurs sont de grands stylistes. Tout se tient dans leurs constructions, et chaque mot entretient avec tout le reste des rapports souterrains qui fondent l'efficacité de l'ensemble. Mais cette efficacité a tendance à être redoutable. La nouvelle est un piège qui enferme ses personnages, qui les cerne par l'emploi convergent de tous les procédés de la mise à distance. Dans ce cadre, loin d'être un moyen de s'effacer devant eux, de les laisser défendre leur vérité, leur donner la parole, est bien plutôt un moyen de les rendre typiques, de les épuiser dans leur définition. Cette définition est d'autant plus claire et brillante pour le lecteur que tous les traits s'accumulent pour donner de lui une image vive, mais terriblement cernée. », F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925, opus* cité, p. 181.

² « Le choix de la forme brève correspond à la recherche d'un certain "effet coup de poing" du roman policier selon Giono, que de celui d'un roman du même James. Il va falloir maintenant recourir à ces moyens, créer cet effet, est également gros de conséquences qui s'établissent entre le lecteur et les personnages. » F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925, opus* cité, p. 88.

³ C'est la traduction de « *willing suspension of disbelief* », employée dans sa *Biographia Literaria*, 1817.

crédible, dans lequel lecteur peut aisément imaginer la fiction). Ce savoir peut également être interne à l'histoire, et il s'agit là bien évidemment de révéler un secret, notamment dans une scène d'aveu, de révélation.

Cette fonction ne se laisse cependant pas confondre avec ce qui pourrait constituer la quatrième possible, la fonction édicatrice. En effet, la nouvelle possède des fins didactiques¹, notamment parce qu'elle propose souvent de manière frontale ou au détour de certains discours des opinions, des jugements qui sont défendus ou débattus à l'intérieur de la nouvelle². A ce propos, Richard Thieberger insiste aussi sur les aspects didactiques de la nouvelle³. C'est ainsi que le lecteur « [est] transformé par l'histoire qu'il lit. La nouvelle ne doit pas le laisser intact. »⁴.

Enfin, on peut parler d'une fonction évocatrice, à relier à une esthétique de la nouvelle qui interprète la forme close et l'unicité comme symboliques de l'harmonie du monde, qu'elle évoque poétiquement par sa forme même⁵.

- **C. D'AUTRES MODÈLES ?**

De nombreux autres modèles théoriques de récits brefs pourraient être convoqués afin d'établir les fonctions du récit enchâssé. Dans le but d'éviter un effet catalogue et d'aller à l'essentiel, deux ont été privilégiés : la parabole, parce qu'elle semble matricielle de tous les récits courts qui ont suivi, et la parenthèse, comme espace textuel permettant d'envisager l'enchâssement sous une forme légèrement différente mais non moins efficace,

¹ « Un certain nombre de récits brefs, comme les paraboles, les fables, sont traditionnellement conçus à des fins didactiques. », D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, opus cité, p.58.

² A propos de Fr. Schlegel : « une histoire qui n'appartient pas à l'Histoire » ; et : « L'anecdote n'est pas racontée pour elle-même. Elle permet d'exposer un point de vue ou une conception qu'elle illustre de manière implicite. », D. Grojnowski, *Lire la nouvelle* opus cité, p. 21.

³ R. Thieberger, opus cité, pp. 54-78.

⁴ D. Grojnowski, *Lire la nouvelle*, opus cité, p. 36.

⁵ « (...) la structure elle-même est dérobée par un des traits essentiels du genre, sa puissance d'évocation. La netteté des tensions antithétiques qui structurent le texte est occultée par les descriptions « qui peignent », les formules frappantes, les longs portraits qui posent les personnages sous les yeux du lecteur avec une vivacité extraordinaire. », F. Goyet, opus cité, p. 81.

en particulier grâce aux travaux d'Isabelle Serça qui portent sur Proust¹ et servent directement notre propos.

a. LA PARABOLE :

Spécialiste de cet objet, Céline Jousseau-Rohmer rappelle que « les paraboles sont insérées dans un discours de Jésus qui porte pour la première fois sur le *Royaume des cieux*. »², ce qui permet d'une parabole à l'autre d'établir un portrait du Messie. Ainsi cette dimension d'insertion, mise en avant dans cette phrase, indique aussi qu'il est intéressant de mettre les paraboles en relation entre elles, dans le but d'établir un portrait de l'énonciateur, en contexte le Messie. Concernant d'autres types de textes courts, pas seulement les récits, on remarque que l'apport de ce type de rapprochement, très fécond, a été étudié (entre autres) par Stéphanie Soshana Guez sur l'anecdote³ et Anne Simon sur la description proustienne⁴. En effet, il arrive souvent que les textes courts se répondent entre eux, soit pour établir un portrait d'un personnage (des anecdotiers notamment) ou pour servir des enjeux autres – comme montrer l'évolution d'un personnage à travers deux descriptions fort peu semblables, à deux moments différents, d'un même objet et dont la perception a fortement évolué au cours du temps⁵.

Cette remarque nous intéresse directement pour l'enchâssement : dans quelle mesure est-il intéressant de mettre en série les récits enchâssés d'une même œuvre ?⁶ Sans répondre à cette question de façon détaillée⁷, et pouvoir déterminer le caractère

¹ Cf I. Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010.

² C. Jousseau-Rohmer. *Valeurs et paraboles: une lecture du discours en Matthieu 13, 1-53*, Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. <NNT : 2013MON30038>. <tel- 00957467> , p. 73.

³ S. Soshana Guez, *opus* cité.

⁴ Voir A. Simon, « Proust et la superposition descriptive » *BIP*, n°25, 1994, p. 151-166. D'autres références pourraient être convoqués, en particulier K. Yoshikawa en ce qui concerne les peintures, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, 2010, ou F. Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2012.

⁵ Cf F. Schuerewegen, *opus* cité.

⁶ Cette question, centrale pour les recueils de nouvelles ou pour les romans à tiroirs, mérite d'être posée dans le cadre de l'étude qui nous intéresse, même si elle dépasse notre propos puisque nous avons choisi de nous concentrer sur certains récits enchâssés.

⁷ Nous projetons de le faire dans une prochaine étude.

systematique de ce fonctionnement, nous pouvons affirmer qu'il existe des liens entre certains récits enchâssés à l'intérieur d'une même œuvre. C'est le cas notamment du « *Puppenspiel* » et des « *Bekenntnisse* », les deux mettant l'accent sur le développement d'une psychologie liée à une passion, le théâtre d'un côté, le rapport à l'ami invisible de l'autre.

L'étude des fonctions des paraboles intéresse directement notre propos. Céline Jousseau-Rohmer a synthétisé de nombreux travaux sur cette question, et ces dernières sont au nombre de trois : aux fonctions apologétique et catéchétique s'adjoint celle de révélation.

En premier lieu, la parabole s'adresse à un auditoire, en l'occurrence (dans le contexte étudié, le chapitre 13 de l'Evangile de Saint-Matthieu), la communauté chrétienne qui doit assumer « sa situation privilégiée, nouvelle et unique.¹ ». La parabole a une fonction apologétique car elle apporte des explications à la communauté chrétienne pour justifier cette place particulière. En ce qui concerne le récit enchâssé, même quand il reproduit une parole orale, cette fonction ne semble pas particulièrement représentée.

La deuxième fonction, catéchétique², est à visée pratique – l'enseignement reçu n'est pas (seulement) à prendre en compte intellectuellement mais doit être éprouvé dans la réalité par l'auditeur-lecteur. La chercheuse souligne aussi la dimension parénétiq³ de la parabole, qui se traduit par une exhortation à prendre position pour ou contre (dans le contexte) le Royaume de Dieu. Cette fonction intéresse certains récits enchâssés, et surtout ceux qui les reçoivent dans les textes : la lecture des « *Bekenntnisse* » a pour effet d'apaiser Aurélie juste avant sa mort. De même, l'aveu d'Andrée, dans une certaine mesure, joue sur ce registre et le héros refuse de prendre position en faveur de cette version de la vie d'Albertine, trop dérangeante à ses yeux.

¹ C. Jousseau-Rohmer, *opus* cité, p. 61.

² *Ibid*, p. 64.

³ *Ibid*, p. 65.

La troisième fonction, dite de révélation, est très riche dans un contexte biblique et fait référence au Royaume de Dieu. Céline Jousseau-Rohmer insiste de plus sur le rôle actif de l'auditoire car les paraboles dans ce contexte doivent être « vivifiées par un auditeur-lecteur ¹ ». Cette idée de révélation est particulièrement parlante pour les récits enchâssés étudiés, comme nous l'avons déjà vu, surtout « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* », le « *Puppenspiel* » (reçu par la mère de Wilhelm mais pas par sa maîtresse), ainsi que l'aveu d'Andrée.

b. LA PARENTHÈSE :

Dans son riche ouvrage, Isabelle Serça² analyse le fonctionnement de la parenthèse comme répondant à une dynamique contraire. Les parenthèses créent à la fois du continu et du discontinu dans le texte, d'autant qu'elles « permettent d'écrire sur plusieurs lignes à la fois³ ». Cette image rappelle tout à fait les récits enchâssés : l'auteur insère un texte s'inscrivant entre continu et discontinu. De plus, le dispositif parenthétique est l'occasion d'un retour sur soi et sur le passé :

Ce retour sur soi est dans le même temps un retour sur son propre passé. Leo Spitzer soulignait déjà la fréquence du préfixe *re-* dans la *Recherche*. D'un point de vue syntaxique, la parenthèse porte toujours sur ce qui précède – le cotexte ou un terme précis : elle remonte toujours vers l'amont. Énonciation *secondaire* liée à la notion d'*après-coup*, la parenthèse inscrit ainsi dans la phrase ce mouvement de correction qui guide la *Recherche*. Comme le dormeur éveillé qui, à la dernière page de « Combray », reconstruit l'architecture de sa chambre à la lueur de « la première raie blanche et rectificatrice du jour », l'expérience même du Narrateur est faite de réajustements constants de ses points de vue sur le monde, sur lui-même et sur les autres, jusqu'à la révélation finale, qui n'est qu'une correction des *a priori* que le Narrateur avait sur la littérature.⁴

Cette remarque interroge le fonctionnement du récit enchâssé, qui fait état d'un décalage temporel. Dans une certaine mesure, lui aussi permet dans bien des cas des « réajustements constants », une « correction » de ce qui a été énoncé plus haut dans l'œuvre, ce qui est très

¹ *Ibid*, p. 69.

² I. Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche*, opus cité.

³ *Ibid.*, p. 173.

⁴ *Ibid.*, pp. 221-222.

lié à la fonction explicative déjà soulignée par les modèles théoriques précédents. Certains cas ne répondent cependant pas à cette problématique, « Un Amour de Swann » ne rectifie rien ; au contraire, il crée une sorte de mystification pour le lecteur.

Après avoir mis en perspective ces modèles théoriques pour le récit enchâssé, le passage qui suit propose une synthèse des fonctions possibles pour les récits enchâssés de Goethe et Proust.

○ 2. QUELLES FONCTIONS POUR LES RÉCITS ENCHÂSSÉS DE GOETHE ET PROUST ?

Quelques remarques s'imposent de prime abord, avant de proposer cette liste de fonctions. Pour commencer, un récit enchâssé peut avoir plusieurs fonctions. Il est même rare qu'il n'en ait qu'une et c'est pourquoi il semble préférable de s'intéresser d'emblée aux fonctions en général plutôt qu'aux types de récits comme le fait Gérard Genette.

En outre, une interrogation se pose d'emblée au regard des fonctions mises au jour par ces modèles : y aurait-il des fonctions qui apparaissent systématiquement dans un récit enchâssé ? Ce passage essaiera de voir dans quelle mesure il est possible de soutenir que certaines fonctions seraient inhérentes au récit enchâssé, tandis que d'autres présenteraient au contraire un caractère de rareté voire d'unicité qui soulèverait la question de savoir jusqu'à quel point un récit enchâssé s'analyserait « au cas par cas ».

En s'attachant à procéder selon une méthode à double-détente, d'un côté en partant des modèles théoriques évoqués pour aller vers la pratique des textes, et de l'autre en interrogeant les textes pour chercher à théoriser un modèle opératoire, il est ainsi possible d'aboutir à une proposition de typologie des fonctions du récit enchâssé. Ce sont les fonctions de démarcation et de jonction, d'anticipation et de retard, d'explication voire de révélation mais aussi d'énigme, enfin les fonctions de mise en relief et au contraire de dissimulation. Comme cette liste le montre d'emblée, nous avons remarqué qu'une fonction avait pour corollaire son opposé, et c'est ce que nous avons cherché à mettre en valeur dans la présentation de cette typologie.

- **A. LES FONCTIONS DE DÉMARCATIION ET DE JONCTION :**

a. DÉMARCATIION :

Le récit enchâssé joue souvent, surtout lorsqu'il est long, un rôle de démarcation, créant un avant et un après dans le corps du texte. C'est particulièrement vrai dans les « *Bekenntnisse* », qui met fin au roman des comédiens avant que Wilhelm ne rejoigne la Société de la Tour, et pour « Un Amour de Swann » - nous ne revenons pas sur les analyses proposées dans le chapitre 1 à ce sujet. C'est aussi le cas, plus indirectement, pour certains récits plus courts – le rêve de Swann joue le rôle d'une maïeutique qui met fin aux souffrances amoureuses endurées, et l'aveu d'Andrée crée une réinterprétation de ce qui s'est passé à Balbec : que le héros croie ou non son amie, le lecteur porte alors un regard distancié sur ce qui a précédé, et en ce sens il s'agit aussi d'une démarcation avec ce qui précède.

Cette fonction paraît moins représentée dans la nouvelle enchâssé des *WV*, qui produit certes un choc mais pour d'autres raisons – l'opposition entre l'attente d'une histoire qui sorte Charlotte et Ottilie de leurs préoccupations, et pour le « *Puppenspiel* », qui est plus lié indirectement à une fonction d'explication et de retard ou encore pour l'anecdote de Basin de Guermantes. Elle n'est donc pas systématique.

b. JONCTION :

Inversement, le récit enchâssé possède une fonction de jonction entre ce qui le précède et ce qui le suit. Les liens thématiques intratextuels étudiés participent d'une manière générale de cette impression de continuité. A différents degrés selon les récits, de nombreux thèmes présents dans la trame principale se retrouvent dans l'enchâssement, qu'il s'agisse d'un simple rappel de la présence de l'Histoire et de l'affaire Dreyfus dans l'anecdote mondaine ou que le récit enchâssé soit une miniature de l'œuvre, comme pour le « *Puppenspiel* ». Cette jonction s'opère par analogie - tous les cas présentent des points de

ressemblances marquants avec la trame principale, et parfois aussi par contraste, surtout chez Goethe, en particulier pour les « *Bekenntnisse* » avec la thématique religieuse, et l'épisode des jeunes voisins, comme l'ont analysé plusieurs critiques. François Genton¹ insiste beaucoup sur ce rôle de contrepoint qu'apporte cette nouvelle : le lecteur a d'un côté affaire à un roman sombre, mortifère et qui se déploie progressivement vers la mort, et de l'autre à la vie, l'amour y compris sensuel, réussi et heureux, la figure des lords anglais, représentant aussi la modernité de l'Angleterre, jouant un rôle de liant.

Si la fonction de démarcation n'est pas toujours présente, le récit enchâssé possède en revanche cette fonction de jonction, ancrant le récit dans un rapport d'analogie avec la trame (allant parfois jusqu'à la mise en abyme), et parfois de contraste qui met en valeur les spécificités du récit-cadre. Dans certains cas, la fonction analogique se double de celle d'anticipation.

- **B. LES FONCTIONS D'ANTICIPATION ET DE RETARD :**

- a. ANTICIPATION :

Dans les cas où le récit enchâssé est présent au début de l'œuvre, il a souvent pour rôle d'introduire certaines thématiques qui n'ont de facto pas encore été exploitées ou ont été seulement effleurées. Les *WML* s'ouvre sur le thème du théâtre avec le personnage de Mariane – le « *Puppenspiel* » le développe bien plus, et surtout le met en relation avec le protagoniste dont le portrait est anticipé, comme le sont d'autres motifs – l'action, le choix, etc. et surtout le récit offre au lecteur un reflet de la formation du héros, avant de dépeindre tout son développement. De la même façon, « Un Amour de Swann » introduit de nombreuses thématiques exploitées par la suite dans la *RTP*. De plus, comme le démontre Jean Rousset, il permet de joindre les deux côtés :

¹ F. Genton, « De l'inefficacité du conseil », in : A. Richter (dir.), *Le coach de Goethe : Conseil et médiation dans les Affinités électives*, opus cité, p. 188.

D'autre part, inséré entre *Combray* et le Paris des *Jeunes filles en fleurs* et de *Guermantes*, *Un amour de Swann* prépare la fusion des milieux initialement séparés ; Swann est l'homme-navette qui, le premier, fait la jonction des deux « côtés », démontre qu'une communication est possible entre les sociétés étanches de Combray et de Guermantes, préfigurant en cela l'itinéraire du héros.¹

L'anticipation des thématiques peut donc aller jusqu'à la préfiguration de l'aspect le plus important de l'œuvre et qui la concerne entièrement.

b. RETARD :

Indépendamment de ces anticipations, il arrive fréquemment que la présence du récit enchâssé soit une façon de retarder la narration de ce qui suit, et pour différentes raisons. Une différence se laisse remarquer entre nos deux auteurs : ces procédés de retards sont presque la norme chez Goethe, et moins exploités chez Proust. Ainsi, le « *Puppenspiel* » a pour rôle de donner de la matière à la présence de Wilhelm chez Mariane, ce qui insiste sur l'importance de cette idylle aux yeux du lecteur. Les « *Bekenntnisse* » a aussi pour rôle de mimer le temps de voyage de Wilhelm entre les deux espaces si différents, et le récit enchâssé apparaît donc comme un moyen de retarder l'arrivée du héros. Dans les *WV*, le procédé est encore plus poussé et s'inscrit dans une série de retardements, tout comme la visite de Luciane et les travaux de l'architecte qui montrent à quoi est employé le temps lorsque Eduard n'est pas là, et donner donc du corps à l'attente de son retour, tout en contenant encore un peu la catastrophe inéluctable².

En revanche, chez Proust, la question est plus complexe. Si « *Un Amour de Swann* » retarde en effet la narration, et le rêve de Swann la fin du récit, l'aveu d'Andrée ne participe

¹ J. Rousset, *Forme et signification*, opus cité, p. 145.

² Voir à ce sujet les analyses de F. Sengle sur les fonctions de ce récit enchâssé : contre-modèle de ce qui est exposé dans la trame, manière donc de contenir la catastrophe, et aussi façon d'indiquer déjà cette catastrophe à venir. Cf F. Sengle, *Kontinuität und Wandlung : Einführung in Goethes Leben und Werk*, opus cité, pp. 244-245 : « *Sogar eine Novelle wird gegen Ende eingelegt : De wunderlichen Nachbarskinder. Sie ist eine Art Gegenbil zum Romangeschehen, insofern sie aus der morschen Gesellschaft herausgeführt und das Bild einer kräftig-gesunden Ehe gibt, ein Idealbild. Alles in allem haben die Einlagen die erste Funktion, die Katastrophe aufzuhalten, die Atmosphäre heiterer zu machen und eine scheinbare Ordnung vorzuspiegeln. Die zweite Funktion ist von ganz anderer Art : sie deutet schon über die Katastrophe hinaus auf die Versöhnung in und nach der Katastrophe, d. h. auf etwas Metaphysisches.* »

pas à ces stratégies de retards. Quant à l'anecdote mondaine, tout comme tant d'autres dans la *RTP*, elle est symptomatique du rapport au temps particulier dans les scènes mondaines proustiennes.

- **C. LES FONCTIONS D'EXPLICATION VOIRE DE RÉVÉLATION ET D'ÉNIGME :**

a. EXPLICATION :

Tous les récits possèdent cette fonction explicative, comme nous l'avons déjà signalé. En plus d'expliquer, certains récits enchâssés sont un lieu stratégique d'aveu, de confession, de révélation. C'est pourquoi il semble pertinent de parler, à côté de la fonction explicative, d'une fonction révélatrice du récit enchâssé qui, dans les exemples analysés, se trouve représentée dans la scène de la révélation d'Andrée et dans « Un Amour de Swann », en particulier au moment de la scène de l'aveu d'Odette – qui donne lieu, de surcroît, à de remarquables jeux d'échos au sein de l'œuvre tout entière.

Dans d'autres cas au contraire, des nuances méritent d'être faites : d'autres récits présentent une dimension explicative, sans qu'il soit possible de trancher entièrement en faveur de cette fonction. Les « *Bekennnisse* » explique pourquoi l'héroïne ne s'est pas mariée ; pour autant, il semble pertinent de parler d'une logique explicative partielle, et non totale, pour ce récit¹.

Le récit enchâssé peut aussi servir à expliquer la psychologie du personnage, notamment avec l'aide de l'implicite du texte, comme dans l'anecdote mondaine. Cet aspect psychologique peut lui-même être lié à un certain degré à une explication plus générale de la psychologie humaine. En effet, ce passage qui expose précisément les raisons pour lesquelles le comte est devenu anti-dreyfusard et tient des propos antisémites – l'élection de M. de Chaussepierre à la présidence du Jockey Club à sa place, à cause probablement de son amitié pour Swann - possède une teneur psychologique indéniable qui brosse le portrait de Basin de Guermantes et cherche à dégager aussi un fonctionnement psychologique de tous

¹ Comme cela sera développé plus tard, ce récit possède d'autres fonctions plus évidentes.

les hommes, allant du particulier au général. L'anecdote tend en effet à prouver que des erreurs historiques (comme l'antisémitisme, convoqué pour lui-même et à titre d'exemple) ont été produites à cause de l'histoire personnelle de certains hommes et de leurs blessures d'ego. Basin de Guermantes étant vexé et blessé d'avoir été laissé de côté pour cette élection au fond sans importance, il a cherché les raisons de ce rejet, et celles-ci se sont trouvées rencontrer un mouvement de pensée important à ce moment-là en France : l'anti-dreyfusisme et la montée de l'antisémitisme qui en a découlé. Par association, et de manière probablement inconsciente, Basin de Guermantes profère des propos antisémites, certes réfutées par la comtesse de Guermantes, qui joue ici un rôle de contrepoint. Tout l'aspect comique du passage qui suit le récit enchâssé repose sur le double langage tenu malgré lui par le comte, en particulier lorsqu'il insiste sur le fait qu'il s'agit d'un drame national. Il va de soi que la superposition symbolique de son histoire personnelle avec l'affaire Dreyfus a altéré son jugement au plus haut point. Ce qui se présente comme un détail psychologique concernant Basin de Guermantes et contribuant ainsi à renforcer le comique et le ridicule du personnage est en réalité au service d'une psychologie beaucoup plus générale. Ces réflexions psychologiques concernent d'abord le personnage : voici comment Basin de Guermantes en est venu à tenir des propos antisémites qui ont éventuellement des répercussions politiques débouchant sur une action – la proposition d'expulser tous les Juifs de France. Mais cette argumentation ne se limite pas à la logique immédiate du passage ou de l'œuvre. Bien au contraire, sa portée plus générale en fait tout l'intérêt : les hommes sont menés par leurs intérêts personnels, et l'Histoire est la résultante des vexations personnelles accumulées, conduisant parfois à des jugements fondés sur toute autre chose que la raison, et à des résultats qui sont de vrais désastres.

b. EFFECT D'ÉNIGME :

Dans « *Die wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* », le doute subsiste sur l'identité du protagoniste. En dépit du fait que dans la narration un personnage, Charlotte, reconnaît

tout de suite le Capitaine dans l'histoire, il n'est affirmé à aucun moment clairement et sans ambiguïté que des deux personnages masculins est le Capitaine. Il semblerait que celui-ci soit le voisin, aimé par la jeune fille à la fin, mais il ne serait pas impossible de voir le Capitaine dans le second protagoniste masculin. Sans prétendre trancher cette question ici, il est intéressant de noter que cette divergence d'opinion est rendue possible par le manque de clarté du texte, volontaire de la part de Goethe. En d'autres termes, l'auteur se plaît, à l'occasion du récit enchâssé, à brouiller les pistes, y compris lorsqu'il s'agit de questions d'identité d'un personnage même important. De même, dans les « *Bekenntnisse* » : qui est la belle âme en question ? Qui sont, de plus, ses nièces dont le portrait est brossé à la fin du récit ? Il faudra attendre la dernière partie du roman pour avoir l'explication – la belle âme est la tante de Natalie, qui elle-même est la belle Amazone – et le lecteur fait ainsi le lien entre le récit enchâssé et la suite.

Ainsi, il paraît intéressant de postuler la possibilité d'une fonction qui semble s'opposer à ces fonctions explicative et révélatrice mais qui en réalité n'en est que le pendant complémentaire : la fonction énigmatique voire mystificatrice du récit enchâssé. En effet, certains récits semblent s'imposer pour jouer avec le lecteur, lui proposer des énigmes à résoudre voire l'induire en erreur, comme dans « Un Amour de Swann » - le lecteur peut raisonnablement douter de voir en Odette la future Mme Swann.

- **D. LA FONCTION DE LA MISE EN RELIEF :**

Toutes ces fonctions font signe vers le constat d'une mise en valeur de ce qui est enchâssé, ce qui est lié aussi à la volonté d'attiser la curiosité du lecteur, de l'intéresser, et par conséquent de le tenir en haleine. Il paraît pertinent de signaler dès ce stade de la réflexion que cette mise en valeur du contenu fait écho à l'image étymologique de la chasse dont le terme « enchâssé », c'est-à-dire « placé dans une chasse » est issu, comme le rappelle Ugo Dionne lorsqu'il évoque les nouvelles enchâssées en particulier dans le roman

baroque¹. Or l'image de la châsse parle d'elle-même : dans la mesure où il s'agit d'un objet de monstration dans la religion catholique, la châsse est d'emblée liée à la volonté de mettre en valeur ce qu'elle contient. Pour ces raisons il est possible de conclure que la mise en valeur de l'histoire enchâssée est une fonction intrinsèque du récit enchâssé.

A ce propos, il convient de distinguer deux types de mises en valeur : celle de l'histoire et celle d'un personnage – exceptionnellement un groupe de personnages. S'il est permis d'utiliser le vocabulaire de la photographie et de l'appliquer à l'analyse littéraire, il paraît judicieux de parler d'effet de « zoom » sur un personnage, généralement le sujet central du récit enchâssé. C'est le cas pour presque tous les récits : Swann dans « Un Amour de Swann », la tante de Natalie dans les « *Bekenntnisse* », Wilhelm Meister dans le « *Puppenspiel* », Basin et Andrée dans les récits qui les concernent respectivement. La nouvelle des « *wunderlichen Nachbarskinder. Novelle* » met en valeur deux héros, les deux amoureux qui se marient à la fin.

¹ Dans la mesure où U. Dionne propose une étude avant tout descriptive de l'enchâssement comme procédé s'inscrivant dans une histoire littéraire très précise, et sans insister sur les fonctions possibles du récit enchâssé, il n'a pas semblé essentiel ni possible de s'appuyer sur ses analyses pour les fonctions du récit enchâssé.

DEUXIÈME PARTIE : L'ENCHÂSSEMENT, UN PRINCIPE

Dans la première partie, notre travail s'est concentré sur la conception traditionnelle de l'enchâssement, le procédé narratif, mettant donc de façon gigogne un récit dans le récit.

Cependant, d'autres passages textuels qui ne sont pas forcément des récits peuvent être enchâssés. Des « éléments » pour reprendre le terme de Nicolas Corread, Vincent Ferré et Anne Teulade¹ peuvent être insérés dans le récit et obéir à une logique qui ressemble à celle de l'enchâssement narratif tel que nous avons continué à l'explorer. Ces éléments peuvent avoir une dimension narrative sans que celle-ci ne soit forcément primordiale ou décelable immédiatement.

Cette deuxième partie s'intéresse aux autres enchâssements qui ne sont pas des récits dans les œuvres de Goethe et Proust, et cherche à voir dans quelle mesure ils peuvent être rapprochés du récit enchâssé, et quelles fonctions les caractérisent.

Partant du constat que dans les œuvres de Goethe et Proust figurent à de nombreuses reprises des documents insérés et des citations, le chapitre 1 interroge l'enchâssement intertextuel en détaillant les différents cas de figure qui se présentent : lettres, le « *Lehrbrief* » et dissertation, journal et article, mystifications littéraires – les chants d'Ossian dans *Werther*, le pastiche des Goncourt chez Proust, la citation et ses différentes pratiques chez les deux auteurs.

Le second chapitre de cette partie est consacré quant à lui à l'analyse des citations, tandis que le troisième se penche sur les descriptions d'art, très nombreuses chez les deux auteurs, en distinguant *ekphrasis* et hypotypose : ces dernières ne relèveraient-elles pas aussi de l'enchâssement ?

¹ Voir N. Corread, V. Ferré et A. Teulade, *opus* cité, p. 8.

CHAPITRE 1 : L'ENCHÂSSEMENT INTERTEXTUEL – LE DOCUMENT

Comme nous l'avons vu dans la première partie, le texte des « *Bekenntnisse* » a un statut pour le moins double : récit enchâssé, œuvre dans l'œuvre, c'est aussi un document, les pages lues par Aurélie avant sa mort, reproduites dans le corps du roman¹. Ce dernier statut nous intéresse particulièrement au regard des problématiques liées à l'enchâssement : il met en lumière que des éléments, autres qu'un récit de type anecdote ou une longue histoire, peuvent être enchâssés, pour reprendre l'expression de Nicolas Correard, Vincent Ferré et Anne Teulade déjà citée. Dans ce cas, le document a une dimension narrative très développée ; est-ce le cas pour tous les documents, et de quels types s'agit-il ?

La réponse mérite souvent d'être nuancée. Les lettres attestent d'une dimension à la fois narrative et discursive, elles racontent souvent des événements et les commentent aussi parfois, excédant donc la sphère narrative, comme c'est le cas par exemple des lettres provenant du pensionnat d'Otilie dans les *WV*². Cette dimension mixte se retrouve aussi d'une manière légèrement différente dans les passages qui présentent le document de la *Turmgesellschaft* et le devoir de Gisèle : si le premier est clairement narratif, il est accompagné du « *Lehrbrief* »³ entièrement discursif, et la dissertation⁴, à dominante discursive, est largement emprunte d'enjeux narratifs. Ces dimensions continueront à être explorées dans l'étude comparée du journal d'Otilie⁵ et de l'article dans *Le Figaro*⁶, puis dans les cas de « mystification » littéraire : les chants d'Ossian⁷ dans *Werther* et le pastiche des Goncourt⁸.

¹ Goethe, *WML*, HA, p. 358-420.

² Goethe, *WV*, HA, p. 263-265 et p. 277-280.

³ Goethe, *WML*, HA, p. 496-497.

⁴ Proust, *RTP*, JF, II, p. 265-266.

⁵ Goethe, *WV*, HA, p. 369-370, 374-376, 384-385, et 396-398.

⁶ Proust, *RTP*, AD, p. 148-171.

⁷ Goethe, *Werther*, HA, p. 108-114.

⁸ Proust, *RTP*, TR, p. 287-295.

De plus, les documents se distinguent par la manière dont ils sont introduits dans le texte : sont-ils seulement évoqués, désignés comme tels, et ce qui prime serait surtout l'importance qu'ils ont sur le héros, ou bien sont-ils cités *in extenso*, comme les « *Bekenntnisse* » ? Plusieurs cas de figure s'offrent au lecteur, et nous allons les analyser selon ces critères, de la simple évocation à leur intégration pleine et entière dans le texte.

○ 1. LES LETTRES, ENTRE RÉCIT ET DISCOURS :

Les nombreuses lettres¹ qui émaillent les œuvres de Goethe et Proust sont insérées selon des modalités qui varient selon les romans. Il faut bien sûr souligner le traitement particulier des lettres dans *Werther*, roman épistolaire qui a fait date dans l'histoire du genre en Europe. Ce point appelle principalement deux remarques : les romans ultérieurs ont été écrits en référence à celui-ci, en le prenant comme contre-modèle pour le mettre à distance tout en jouant avec la question des lettres – comme le souligne Denise Blondeau² pour les *WV*. De plus, la nature même de roman épistolaire semble exclure d'envisager la question des lettres insérées³ ; et pourtant, la seconde partie qui présente la fin de la vie du protagoniste, rédigée par l'auteur – éditeur comporte des billets décisifs à l'échelle du roman celui où il demande à Albert ses pistolets, et la longue lettre adressée à Charlotte sont insérées et reproduites « telles quelles »⁴. C'est pourquoi il a semblé tout à fait possible de considérer que ces derniers étaient sur le même plan que d'autres lettres insérées et les étudier en regard d'autres lettres, billets, télégrammes insérés dans la narration.

Dans les *WV*, les lettres sont souvent placées à part avec un titre, elles apparaissent comme un ornement du récit dans le sens du XVII^e siècle⁵ : les lettres de la directrice et de

¹ Nous entendons ici par ce terme l'ensemble des éléments de correspondance : les lettres en tant que telles, les billets et chez Proust les télégrammes.

² Voir D. Blondeau, « La figure d'Otilie dans les *Wahlverwandschaften* : Le discours de l'inconscient » in : *Recherches germaniques*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines, n°27, 1997, p. 57-73, voir p. 66 : « Cette prolifération de lettres parodie le roman par lettres. »

³ Il faudrait considérer l'ensemble des lettres comme étant insérées, ce qui contredit l'idée de roman épistolaire.

⁴ Goethe, *Werther*, HA, respectivement p. 116-117, p. 118, p. 121 le mot du deuxième paragraphe, puis à la même page le mot des troisième et quatrième paragraphes, p. 122-123.

⁵ Voir M.-G. Lallemand, *La lettre dans le récit : étude de l'œuvre de Mlle de Scudéry*, Günter Narr Verlag, coll. « Biblio 17 », 2000, p. 83-84 : « L'usage ancien qui consiste à interrompre le fil de la narration, à créer une rupture dans la logique du

son collaborateur¹ ont retenu plus particulièrement notre attention², mais il y a d'autres lettres importantes ce roman, présentées de la même manière : les deux lettres d'Eduard, la première à Charlotte³, la seconde à Ottilie⁴ ainsi que la lettre de cette dernière à ses amis⁵. Dans tous ces cas, le texte de la lettre se veut une réplique fidèle du document fictif, et ce dernier apparaît d'autant plus authentique aux yeux du lecteur, bien que toutes les marques typographiques de la lettre (la date, la mention d'une signature, etc.) ne soient pas reproduites.

Dans *WML*, parmi les différentes lettres, nous avons surtout distingué le billet de Norbert à valeur de preuve que Mariane s'est refusée à lui et qu'elle est morte dans la pauvreté, présentée à cette fin à Wilhelm⁶.

Si certaines lettres sont un ornement du récit et à ce titre offertes au lecteur dans un espace à part, d'autres lui sont présentées, *in extenso* ou non, mais sans distinction typographique ; la lettre est alors un élément du récit⁷ et l'insertion se remarque moins aisément, comme dans le cas dans la *RTP* de la lettre - dissertation de Gisèle, qui vaut plus comme reproduction d'un devoir scolaire que comme lettre.

propos en indiquant la nature de l'élément qui suit : " lettre, stances, cartel" ou " histoire ", en souligne le caractère ornemental.

¹ Le terme allemand de « *Gehülpen* » a été traduit différemment : « assistant » par P. du Colombier, et « collaborateur » par J.-F. Angelloz – les deux sont tout à fait en accord avec le terme original, l'idée d'aide étant contenue dans le radical du mot « *hülpen* » sans que l'on puisse véritablement trancher entre les deux traductions. Cependant, la traduction par « collaborateur » donne plus d'importance au personnage et paraît peut-être plus pertinente au vu de ce contexte.

² Goethe, *WV, HA*, pp. 277-280.

³ Goethe, *WV, HA*, p. 344.

⁴ Goethe, *WV, HA*, p. 472. Ces deux lettres sont situées au chapitre 16, dans chacune des parties, ce qui participe au jeu d'échos si souvent remarqué à propos de cette œuvre. Voir notamment à ce sujet l'article de C. Placial « Figures d'Echo dans les *Affinités électives* de Goethe », article cité.

⁵ Goethe, *WV, HA*, pp. 476-477.

⁶ Goethe, *WML, HA*, p. 487.

⁷ Voir M.-G. Lallemand, *opus* cité, p. 82 : « La façon dont tel élément est inséré dans le récit révèle son statut. A la trame chronologique élémentaire du récit, s'ajoutent des histoires secondaires, des dialogues, des monologues, des harangues, des descriptions, des portraits, des lettres et des vers qui l'amplifient et qui en sont les ornements traditionnels. Si par la présentation ou par un procédé discursif, ils sont mis en évidence, distingués du reste du texte, c'est qu'on leur reconnaît le statut d'ornement. Si au contraire, comme c'est le cas dans les romans modernes, ils sont intégrés au récit, ils en sont un élément parmi d'autres et ils ne jouissent pas d'un statut spécifique. C'est en fait de deux conceptions du roman, de deux poétiques, qu'il est ici question. »

Si la reproduction de la lettre en tant que document donné à lire au lecteur contribue à la *mimèsis* romanesque, la mise en scène de l'écriture de lettres et des conditions matérielles (l'écriture, l'envoi et la réception) jouent un rôle similaire et l'écriture de lettres est donc le reflet d'une pratique sociale. Chez Proust, on observe une évolution de la correspondance qui va de pair avec les développements de la modernité. La lettre est progressivement concurrencée par le télégramme, voire le téléphone¹ et en même temps la lecture publique de la lettre-dissertation de Gilberte² pourrait évoquer les pratiques du XVII^e siècle, en particulier les lectures de lettres de Mme de Sévigné, souvent mentionnées dans la *RTP*³. Cette façon de recréer ce cercle littéraire et mondain participe de ce dialogue autour de l'objet-lettre et de ses représentations, ainsi que des réflexions sur la circularité de la parole dans l'œuvre. Pour autant, cette dernière n'empêche pas les erreurs, qui seraient même constitutives de la lettre enchâssée selon Margherita di Fazio Alberti⁴, laquelle s'appuie notamment sur l'œuvre proustienne et l'erreur sur la personne dans le télégramme annonçant la mort d'Albertine⁵ pour étayer sa théorie. Cette erreur révèle aussi une fonction essentielle de la lettre, lieu privilégié non pas forcément d'un secret⁶ mais en tout cas d'une révélation particulière, enchâssant une information extrêmement précieuse (pour le destinataire, ou le lecteur de la lettre, les deux instances ne se recoupant pas nécessairement, pour les lettres interceptées), et qui participe de plein pied à l'économie narrative. C'est ainsi que sont annoncées les nouvelles de mort : nous avons déjà évoqué le télégramme de la mort d'Albertine⁷, et les billets dans la seconde partie de *Werther* mettant en lumière celle du protagoniste. La lettre se fait également le miroir de la rupture

¹ Il ne serait d'ailleurs pas inutile de proposer une réflexion particulière sur le « coup de fil », entre échange à distance qui reprend certains codes de la lettre, et le dialogue.

² Proust, *RTP, JF*, II, pp. 265-266.

³ Sur ce sujet, voir S. Landes-Ferrali, *Proust et les écrivains du Grand Siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004.

⁴ Cf M. di Fazio Alberti, *La lettera e il romanzo : esempi di comunicazione epistolare nella narrativa*, Rome, Nuova arnica, coll. « I quaderni di Igitur : testi e studi », 1996, p. 21 : « L'errore si inserisce in una costruzione narrativa che fonda l'unità lineare del suo dramma sulla ripetizione e sulla simmetria, congiunte inestricabilmente. »

⁵ Voir M. di Fazio Alberti, *opus* cité, p. 20.

⁶ *Ibid.*, p. 27 et suiv.

⁷ Proust, *RTP, AD*, p. 58.

amoureuse, lorsque Wilhelm Meister lit le billet écrit par Norbert¹ et destiné à Mariane, et vaut ainsi aux yeux du protagoniste pour preuve des propos tenus par Barbara. Quant à la dissertation fournie par Gisèle, elle se veut une aide précieuse pour ses amies qui vont passer également leur certificat d'étude et révèle les sujets donnés en même temps que des pistes pour réussir à les traiter, à moins que ce ne soit un prétexte pour montrer sa belle dissertation². Dans le même ordre d'idées, les lettres du pensionnat où se trouve Ottilie sont constituées de révélations sur la jeune fille parmi lesquelles la plus utile est sans doute la mention du geste de supplication de la jeune fille³ qui sera illustré à la fin du roman, peu avant sa mort. Aussi, la lettre se révèle particulièrement habile à broser le portrait psychologique de personnages dont il est question.

La lettre donne également beaucoup de clés sur son expéditeur⁴ comme sur son lecteur. Sa lecture a souvent pour effet d'engendrer une action qui peut être essentielle au regard de l'économie narrative de l'œuvre. Les lettres du pensionnat illustrent particulièrement ce cas de figure, elles initient la décision d'inviter Ottilie chez Eduard et Charlotte et engagent l'action du roman en formant le quatuor amoureux.

Les lettres sont loin d'être les seuls documents insérés dans les œuvres de Goethe et Proust qui enchâssent des textes plus singuliers, comme le brevet d'apprentissage de Wilhelm Meister.

¹ Goethe, *WML, HA*, p. 487.

² Proust, *RTP, JF*, II, p. 264 : « "Mais au lieu d'écrire des bêtises", cria-t-elle en se tournant d'un air soudainement impétueux et grave vers Andrée et Rosemonde, "il faut que je vous montre la lettre que Gisèle m'a écrite ce matin. Je suis folle, je l'ai dans ma poche, et dire que cela peut nous être si utile ! ". Gisèle avait cru devoir adresser à son amie, afin qu'elle la communiquât aux autres, la composition qu'elle avait faite pour son certificat d'études. »

³ Goethe, *WV, HA*, p. 280 : « *Sie drückt die flachen Hände, die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, dass er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte.* », traduit en français par : « Elle presse l'une contre l'autre ses mains ouvertes, les élève au ciel, et les ramène vers sa poitrine, tout en se penchant légèrement en avant, et en adressant à son importun interlocuteur un regard tel qu'il renonce volontiers à tout ce qu'il aurait pu exiger ou désirer. », voir Goethe, *Les affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 70.

⁴ A cet égard, J. Rousset insiste sur le portrait qui est brosé d'un personnage par ses lettres, en particulier dans *Werther* dont la forme épistolaire est un leurre, dans la mesure où le correspondant du protagoniste est « une simple boîte aux lettres ». Voir J. Rousset, *Forme et signification*, *opus* cité, p. 70. Ces considérations portant sur le roman épistolaire se laissent facilement transposer pour la question des lettres insérées.

○ 2. LE « BREVET D'APPRENTISSAGE » DE WILHELM MEISTER VS LA DISSERTATION DU CERTIFICAT D'ÉTUDES DE GISÈLE

L'un des moments les plus importants dans *WML* est celui de l'intronisation de Wilhelm dans la *Turmgesellschaft* au cours de cette scène spectaculaire où le protagoniste reçoit son « *Lehrbrief* », le « Brevet d'apprentissage¹ », puis découvre sa propre histoire, dans un volume à côté de ceux de Jarno et de Lothario², qui l'ont donc précédé dans son initiation. Cette cérémonie se déroule en plusieurs temps : après un moment empreint de solennité et de mystère – au terme d'un parcours à travers de galeries et de pièces, le jeune homme doit s'asseoir dans un fauteuil et assister à un spectacle vraisemblablement donné par l'abbé, celui-ci imitant d'autres personnages, dont le père de Wilhelm – le protagoniste reçoit un rouleau, son diplôme, et découvre ensuite le récit de sa vie, avant le moment de la révélation finale : Félix est bien son fils.

Deux types de documents se trouvent mis en valeur dans ce passage : le brevet d'une part et l'ensemble des volumes d'autre part, sorte de mise en abyme de l'œuvre. Le premier est donné à lire en entier au lecteur, et son importance est soulignée par les paroles de l'abbé³, tandis que les volumes sont seulement mentionnés en tant que livres sur une étagère, sans plus de précisions⁴. Le brevet semble se présenter comme une conclusion théorique de tout apprentissage, sorte de commentaire de la narration de la vie des initiés. Il représente ce que Wilhelm doit savoir sous la forme d'une suite de maximes commençant par :

¹ Le terme allemand, « *Lehrbrief* », peut être décomposé et signifier plus précisément « lettre d'apprentissage », expression qui serait étrange en français. Ce n'est pas à proprement parler une lettre puisque ce document n'en possède pas les caractéristiques formelles, bien qu'il soit adressé à Wilhelm personnellement, et c'est pourquoi il n'a pas semblé logique de le traiter avec les autres lettres. Cependant cette proximité avec la lettre met en avant des problématiques proches de celles qui viennent d'être traitées et qui peuvent être comparées à la lettre-dissertation de Gisèle.

² Voir Goethe, *WML*, HA, p. 497 : « *Er fand mit Verwunderung Lotharios Lehrjahre, Jarnos Lehrjahre und seine eigenen Lehrjahre daselbst aufgestellt, unter vielen anderen, deren Namen ihm unbekannt waren.* », traduit par : « Il trouva, à sa grande surprise, les Années d'apprentissage de Lothario, les Années d'apprentissage de Jarno et ses propres Années d'apprentissage rangées là en compagnie de beaucoup d'autres, dont il ne connaissait pas les noms. », voir Goethe, *Les Années d'apprentissage*, trad. par B. Groethuysen, *opus* cité, p. 608.

³ Voir en particulier Goethe, *WML*, HA, p. 496 : « *"Hier ist Ihr Lehrbrief", sagte der Abbé, "beherzigen Sie ihn, er ist von wichtigem Inhalt."* », et : Goethe, *Les Années d'apprentissage*, VII, IX, trad. par B. Groethuysen, *opus* cité, p. 607 : « *"Voici votre brevet d'apprentissage, dit l'abbé ; méditez-le avec attention, le contenu a son importance."* ».

⁴ Wilhelm demande s'il a la permission de lire ces rouleaux, il s'y référera aussi ultérieurement, au chapitre 1 du livre VIII.

*Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urteil schwierig, die Gelegenheit flüchtig.*¹,

rappelant *L'art poétique* d'Horace. Ainsi le document présentant une dimension narrative centrale n'est pas enchâssé, tandis que le brevet à teneur uniquement théorique l'est quant à lui.

La dissertation de Gisèle, qui est présentée en entier dans la *RTP*², est elle aussi accompagnée d'un méta-texte, le commentaire oral et improvisé d'Andrée – et, dans une moindre mesure, celui d'Albertine. L'ensemble est marqué par le discursif. On remarque d'emblée plusieurs niveaux d'enchâssements en ce qui concerne ce document scolaire, qui est placé dans une lettre, et cette dissertation est elle-même sous forme de lettre (la forme répond à un sujet donné de certificat d'études, qui est aussi donné). La proximité du document avec le genre de la lettre se laisse remarquer, et c'est pourquoi nous avons mentionné la dissertation parmi les lettres au point précédent. On note aussi que cette lettre est précédée du billet d'Albertine au héros, « je vous aime bien »³, que nous commentons en même temps.

Dans *WML*, les descriptions du document de la Société de la Tour attestent de son aspect concret, de manuscrit original, ces « rouleaux » consultables dans la salle du passé. Pour autant, contrairement aux « *Bekenntnisse* », ce texte n'est pas donné à lire au lecteur, probablement parce qu'il s'agirait d'un redoublement de tout ce qui lui a été présenté jusque-là. Si ce document rend compte de la récursivité de l'œuvre sur elle-même⁴, cette dernière est seulement partielle, puisqu'il ne s'agit pas de tout le roman mais de toute l'histoire jusqu'à ce moment précis. Le contenu est donc censé être identique à ce qui a été

¹ Goethe, *WML*, *HA*, p. 496, traduit par : « L'art est long, la vie est brève, le jugement malaisé, l'occasion fugitive. », voir Goethe, *Les Années d'apprentissage*, trad. de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 607.

² Proust, *RTP*, *JF*, II, p. 265-266.

³ Proust, *RTP*, *JF*, II, p. 264 : « Parfois une gentille attention de telle ou telle éveillait en moi d'amples vibrations qui éloignaient pour un temps le désir des autres. Ainsi un jour Albertine avait dit : " Qui a un crayon ? " Andrée l'avait fourni, Rosemonde le papier, Albertine leur avait dit : « Mes petites bonnes femmes, je vous défends de regarder ce que j'écris. » Après s'être appliquée à bien tracer chaque lettre, le papier appuyé à ses genoux, elle me l'avait passé en me disant : « Faites attention qu'on ne voie pas. » Alors je l'avais déplié et j'avais lu ces mots qu'elle m'avait écrits : " Je vous aime bien. " »

⁴ Cf M. Mayer, *opus* cité, p. 101 : avec le manuscrit de la Société de la Tour, « [d]er Roman kehrt auf eine ironische Weise in sich selbst zurück. ».

présenté au lecteur, mais ce dernier n'a aucune information sur les modalités d'écriture de ce manuscrit, ni sur le degré de précision de l'histoire ainsi racontée. De plus, il est en droit de se demander comment une telle prouesse est possible, si Wilhelm a été suivi, et par qui. Cette impression d'invisible autour de lui pose le problème de l'autorité de l'écriture (qui vraiment a écrit ce texte ? C'est peu de savoir qu'il émane de la Société de la Tour et que Jarno et Lothario en font partie), en même temps qu'il tend à montrer, peut-être ironiquement, une forme de toute-puissance des sociétés secrètes en Allemagne à l'époque, objet de nombreuses représentations erronées ou fantasmées et se fondant sur le seul constat que Goethe a bien fait partie des francs-maçons et même des *Illuminati*. Plusieurs remarques de prudence s'imposent alors avant de conclure que Goethe ferait l'apologie de ces sociétés secrètes. Si l'on s'en tient aux données factuelles et biographiques, Goethe a entretenu un rapport complexe avec lesdites sociétés, et son affiliation est surtout liée à ses responsabilités politiques, ainsi qu'à un désir d'être au courant de certains savoirs transmis uniquement à des initiés¹, ce qui s'est traduit aussi par le passé et sous l'influence du piétisme par une passion pour les expériences ésotériques² et alchimiques³. L'analyse des textes, en particulier la fin de *WML* et le roman qui suit, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, tend à prouver que ces sociétés seraient même en partie discréditées dans ces romans⁴.

Dans l'exemple proustien, Albertine tire une copie de la dissertation de sa poche, ce qui insiste aussi sur l'objet que constitue la lettre. De même, le lecteur est en droit de se demander comment cette copie a pu être produite : puisque Gisèle a rendu sa copie d'examen, il semble étrange qu'elle en ait gardé un exemplaire, à moins qu'on lui ait rendu sa copie, ce qui n'est pas précisé. En tout cas, un léger mystère quant aux conditions matérielles de la production du document fait écho à l'aura de mystère qui entoure les

¹ Voir sur ce sujet les développements d'A.-M. Lescourret, *Goethe et la fatalité poétique*, Paris, Flammarion, 1998, pp. 314-319.

² Cf J. Strelka, *Esoterik bei Goethe*, Tübingen, M. Niemeyer, 1980.

³ *Ibid.*, pp. 60-62, et l'article de C. Habrich, « *Alchemie und Chemie in der pietischen Tradition* », in : H.-G. Kemper et H. Schneider (dir.), *Goethe und der Pietismus*, Tübingen, 2001, pp. 45-77.

⁴ Voir A.-M. Lescourret, *opus* et pages cités.

volumes de la vie de Wilhelm. La présence de ces deux documents n'est donc pas clairement expliquée.

Dans le texte de Goethe, le document principal est mentionné mais pas cité, alors que le texte théorique est donné à lire en entier ; dans l'autre, c'est exactement le contraire : la dissertation est lue publiquement dans le groupe des jeunes filles et le lecteur en prend connaissance en même temps qu'elles – et le commentaire est esquissé, interrompu, puis repris, sans qu'il n'ait valeur de conclusion.

Au-delà de ces aspects formels, ces documents ont en commun de formaliser un passage dans la vie de ces personnages après des épreuves et de leur permettre d'intégrer un groupe plus large – pour Gisèle, elle a obtenu son certificat d'études et aide ses camarades à le réussir aussi, tandis que Wilhelm intègre de plein pied la *Turmgesellschaft*, il est initié aux mystères de cette société¹ et tout le château lui est ouvert. L'intronisation de Wilhelm va même de pair avec son salut annoncé, ce qui souligne le caractère mystique de l'initiation dans la société secrète². En même temps, le rouleau contenant l'histoire de sa vie offre *de facto* un retour sur tout son passé, tout comme les commentaires d'Andrée mettent en perspective l'année scolaire qui vient de s'écouler, et les conseils de leur professeur. Ces documents marquent donc bien le seuil, montrant l'avenir et faisant retour sur le passé. On note cependant deux différences essentielles dans le changement de statut rendu possible par le document : Gisèle a passé cet examen, alors que Wilhelm n'a pas eu conscience de cette mise à l'épreuve ; de plus, les erreurs de ce derniers sont valorisées comme un type d'apprentissage particulièrement efficace, alors que le succès de Gilberte (elle a obtenu la très bonne note de 14), est remis en question, en particulier par Andrée. La dissertation de Gisèle est en effet mise au centre d'enjeux de pouvoir entre les jeunes filles et de nombreux

¹ Voir en particulier Goethe, *Les Années d'apprentissage*, VII, IX, traduction de B. Groethuysen, *opus cité*, p. 603 : « Un soir, Jarno lui dit : " Nous pouvons désormais vous considérer comme l'un des nôtres, qu'il serait injuste de ne pas vous initier davantage à nos secrets. " ».

² Goethe, *Les Années d'apprentissage*, VII, IX, traduction de B. Groethuysen, *opus cité*, p. 606 : « Tu es sauvé et tu es sur la voie qui mène au but. Tu n'auras à te repentir d'aucune de tes folies, tu n'auras à en regretter aucune, nul sort plus heureux ne peut être accordé à un homme. ».

indices dans le texte attestent de leur rivalité, comme par exemple la « bienveillante supériorité »¹ d'Andrée, ainsi que son refus de répéter à Albertine les titres de pièces assurant selon elle le succès à l'examen². La compétition excède la sphère évoquée. Le plus important dans cette scène est finalement moins la dissertation que le billet glissé subtilement au héros – un autre document - avant même qu'Albertine ne tire la lettre de sa poche. En effet, la jeune fille est plus fine qu'elle n'y paraît et si elle a clairement le dessous dans la discussion, comme elle était en état de le prévoir puisque Andrée est « beaucoup plus forte qu'elles toutes », c'est elle qui séduit le héros³ grâce à cette manœuvre en amont.

○ 3. LE JOURNAL D'OTILIE ET L'ARTICLE DANS LE FIGARO :

Autres documents enchâssés, le Journal d'Otilie⁴ et le passage proustien sur l'article dans *Le Figaro*⁵ s'opposent en termes de visée de publication : le premier appartient à l'écriture de soi au sens large, et donc au domaine intime, alors que le second vient d'être publié dans un quotidien national. Or, par un effet inverse de ce à quoi l'on pourrait s'attendre, le Journal d'Otilie est livré au lecteur (à raison de quatre extraits), tandis que l'article du héros proustien, éminemment glosé, reste dissimulé – comme le formule Jean Milly,

L'intérêt est déplacé de l'objet littéraire vers sa réception.⁶,

puisque c'est cette dernière (imaginaire d'abord, puis dans le salon des Guermantes) qui est au centre de ce passage.

Si l'écriture de soi au sens large est un genre d'écriture souvent exploré par Goethe dans ses différents romans et se présente de manière enchâssée puisque *Werther* est un

¹ Proust, *RTP, JF*, II, pp. 266-267.

² Proust, *RTP, JF*, II, p. 267.

³ Proust, *RTP, JF*, II, p. 268 : « Pendant ce temps je songeais à la petite feuille de bloc-notes que m'avait passée Albertine : « Je vous aime bien », et une heure plus tard, tout en descendant les chemins qui ramenaient, un peu trop à pic à mon gré, vers Balbec, je me disais que c'était avec elle que j'aurais mon roman. »

⁴ Goethe, *WV, HA*, pp. 369-370, 374-376, 384-385, et 396-398.

⁵ Proust, *RTP, AD*, pp. 148-171.

⁶ J. Milly, « L'article dans *Le Figaro* », *Fabula / Les colloques*, À la recherche d'Albertine disparue, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document476.php>

« journal camouflé »¹, les « *Bekenntnisse* » offre comme on l’a vu un récit autobiographique assez long, et le Journal d’Otilie se distingue des autres modes d’écriture de soi d’une manière encore différente. Cet « *Ottiliens Tagebuch* » a été abondamment commenté par la critique², laquelle a souligné son caractère de « *Fremdkörper* »³ (« corps étranger »), qui s’explique principalement par sa genèse : certains passages font partie des *Maximen und Reflexionen*⁴ de Goethe, qui a commencé la publication de ces écrits théoriques dans le journal d’Otilie⁵. De ce point de vue, l’enchâssement se rapproche des « *Bekenntnisse* » : là aussi, il s’agit d’un texte ayant une provenance (et ici même un projet de publication) autres, tout en s’en distinguant – cette fois, pas de polémique sur le véritable auteur. Ce fait donne aussi les raisons du caractère extrêmement théorique de ce journal, qui va en s’accroissant, d’un extrait à l’autre, les deux derniers n’étant constitués que de maximes les unes à la suite des autres, alors que les deux premiers sont des textes théoriques plus longs. La présentation n’est d’ailleurs pas celle d’un journal⁶, même si le lecteur veut bien admettre qu’il n’a pas accès à tout puisqu’il s’agit d’extraits. Aucune date ne ponctue le texte qui ne mentionne aucun élément narratif – et seulement quelques liens thématiques se laissent déceler, dans les deux premiers extraits⁷. Nous sommes loin du *Reisetagebuch* très documenté de Goethe⁸ lorsqu’il voyage en Italie !

De la part de Proust, il est habile de n’avoir pas livré au lecteur l’article du jeune héros, dont le texte garde un certain mystère et continue d’agir par signes ; ce qui compte c’est plus l’impression qu’il crée chez les autres personnages du roman que le contenu du texte. De plus, Proust aussi se livre dans ce passage, et cet article fait écho, comme le

¹ J. Rousset, *Forme et signification*, opus cité, p. 70.

² Voir en particulier S. Konrad, opus cité, p. 26 et suiv.

³ *Idem*, p. 27.

⁴ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, HA, tome 12, pp. 365-547.

⁵ S. Konrad, opus cité, p. 27.

⁶ Cf H. Brandstädter, *Der Einfall des Bildes : Ottilie in den "Wahlverwandschaften"*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000, p. 81 : « *Dieses Tagebuch ist schon auf den ersten Blick kein gewöhnliches Diarium, keine einfache Aufzeichnung der Tagesgeschäfte, sondern eine Sammlung theoretisch-philosophischer Betrachtungen, die häufig in der Form der Maxime vorgebracht werden.* »

⁷ Il s’agit principalement de réflexions sur les portraits, l’architecte (qui est présent au château) et la réflexion finale du deuxième extrait sur le thème de la fin de l’année.

⁸ Goethe, *Reise-Tagebuch 1786 (Italienische Reise)*, publié par K. Scheurmann et J. Golz, transcription de W. Albrecht, Mayence, Edition Philippe von Zabern, 1997.

souligne Emilie Turmel¹, à celui que Proust a fait lui-même paraître dans ce même journal en 1907, ce qui est décelable à la référence téléphonique, reprise plus tard dans la *RTP*. C'est également en filigrane une manière de souligner l'importance de la réception, comme le fait remarquer à juste titre Mireille Naturel².

Ainsi, ces deux passages très différents ont en commun d'avoir pour origine un texte autre de la main de l'auteur, répondant à une publication antérieure (dans le cas de Proust) ou ultérieure (en ce qui concerne Goethe). Chacun de ces documents a été pour les deux auteurs l'occasion d'enchâsser dans l'œuvre principale, de manière plus ou moins discrète, par allusion ou *in extenso*, un texte personnel d'une autre provenance.

Les deux textes présentent un autre point commun : chacun à sa manière interroge la lecture. Si Emilie Turmel a bien mis en évidence que l'article dans *Le Figaro* montre que « le langage est partagé »³, après un déchiffrement par des sensibilités différentes, il en va tout autrement pour le journal d'Otilie, qui vaudrait plutôt comme exemple d'hermétisme en littérature. Il est en effet difficile de croire Goethe lorsqu'il parle du « fil rouge » qui doit aider le lecteur, alors que l'ensemble apparaît particulièrement décousu, comme une suite d'énigmes, qui semble n'éclairer que très peu le personnage d'Otilie, même en creux. En effet, le premier extrait de ce journal est précédé de deux paragraphes à visée ouvertement explicative, dans lesquels l'auteur se met en scène en tant qu'éditeur du texte, tout comme il l'avait fait auparavant dans *Werther* :

Wir hören von einer besondern Einrichtung bei der englischen Marine. Sämtliche Tauwerke der königlichen Flotte, von stärksten bis zum schwächsten, sind dergestalt gesponnen, dass ein roter Faden durch das Ganze durchgeht, den man nicht

¹ Voir E. Turmel, « Proust et l'article du *Figaro* », Revue d'études littéraires de l'université de Laval, revuechameaux.org.

² Voir M. Naturel, *Proust et le fait littéraire*, opus cité, *Proust et le fait littéraire*, p. 60 : « " L'article dans *Le Figaro*" est la mise en abyme parfaite du fait littéraire dont Proust devient ainsi le précurseur. Il met en évidence la réalité éditoriale complexe qui caractérise la *Recherche*, en a conditionné la publication et en fait une œuvre ouverte à des interprétations divergentes. L'écrivain, d'abord auteur d'articles, est soumis aux aléas de la publication : les péripéties du sujet à travers l'œuvre entière montrent l'enjeu que représente la réception du texte, en même temps que l'importance stratégique de la presse. Mais tout cela manquerait de chair si le sujet en question n'était pas entouré de personnages choisis, comme ils l'ont été dans l'expérience de la madeleine : Maman, Albertine, Françoise et le triomphal Théodore. Le fait littéraire est donc, avec Proust, narrativisé. »

³ E. Turmel, article cité.

*herauswinden kann, ohne alles aufzulösen, und woran auch die kleinsten Stücke kenntlich sind, dass sie der Krone gehören. Ebenso zieht sich durch Ottiliens Tagebuch ein Faden der Neigung und Anhänglichkeit, der alles verbindet und das Ganze bezeichnet. Dadurch werden diese Bemerkungen, Betrachtungen, ausgezogenen Sinnsprüche und was sonst vorkommen mag, der Schreibenden ganz besonders eigen und für sie von Bedeutung. Selbst jede einzelne von uns ausgewählte und mitgeteilte Stelle gibt davon das entschiedenste Zeugnis.*¹

Dans ce passage, Goethe procède en trois temps pour démontrer que ce journal est bien relié à l'ensemble. Le premier paragraphe porte exclusivement sur le procédé utilisé dans la marine anglaise, sans que le lecteur puisse savoir pourquoi l'auteur a recours à cette image. Puis le second moment s'ouvre sur une comparaison entre ce fil rouge et un fil d'inclination (« *Neigung* », traduit par Pierre du Colombier par « amour »), et d'affectuosité (« *Anhänglichkeit* », traduit par le même traducteur par « tendresse ») qui caractérisent d'une façon générale le personnage d'Otilie. Ainsi, les doux sentiments de ce personnage relient l'ensemble, et ce serait suffisant pour le lecteur pour comprendre à quel point ce journal étrange fait le lien avec le reste. Du reste, Goethe prend soin de nuancer et précise que même les passages choisis permettent de voir cette jonction. Cette dernière phrase mérite d'être lue dans un sens inverse. Le lecteur doit le croire sur parole : si lui ne comprend pas les relations entre le journal et le reste de l'œuvre, c'est que l'auteur ne lui livre que quelques extraits.

Pourtant, il reste difficile de dire de quoi il est vraiment question dans le texte. Le Journal d'Otilie se présente sous la forme de quatre extraits, de deux à trois pages chacun. Le premier est constitué de paragraphes relativement longs et rappelle la situation au château connue du lecteur, qui devine un écho narratif au personnage de l'architecte par les réflexions qui sont suscitées. Le deuxième propose des paragraphes plus longs sur le thème

¹ Goethe, *WV, HA*, II, 2, p. 368, traduit en français par : « On nous parle d'une pratique particulière à la marine anglaise. Tous les cordages de la marine royale, du plus gros au plus mince, sont tressés de telle sorte qu'un fil rouge va d'un bout à l'autre et qu'on ne peut le détacher sans tout défaire ; ce qui permet de reconnaître, même aux moindres fragments, qu'ils appartiennent à la couronne. De même, il passe à travers le journal d'Odile un fil d'amour et de tendresse qui relie tout et caractérise l'ensemble. De la sorte, ces remarques, ces considérations, ces sentences d'emprunt, et tout ce qu'on peut y rencontrer d'autre, deviennent spécialement propres à celle qui écrit, et prennent pour elle de l'importance. Même chacun des passages que nous avons choisis, et que nous communiquons, pris à part, en donne le témoignage le plus net. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. P. du Colombier, *opus* cité, p. 181.

« comme l'année s'en va », tout en accentuant le portrait de l'architecte en général, puis les deux derniers extraits sont un ensemble de maximes assez courtes et énigmatiques dont l'enchaînement n'est pas toujours clair. Le ton des maximes et les réflexions qui précèdent, bien souvent au présent de vérité générale, laissent peu l'occasion au lecteur d'apprécier les doux sentiments d'Otilie censés relier les passages du journal entre eux.

Comment interpréter donc ce passage introductif à la lecture du premier extrait ? Il pourrait s'agir d'un argument d'autorité de la part de Goethe pour introduire artificiellement ces passages extérieurs à l'œuvre alors qu'il n'y a précisément aucun lien. Il procéderait alors à un demi-aveu dans la dernière phrase, en faisant référence à son identité fictive d'éditeur. Ou alors, en dehors des préoccupations propres à ce journal, ce passage théorique pourrait apparaître comme une mise en abyme de l'enchâssement d'une manière générale ; il y aurait une trame, ce fil rouge et des fragments enchâssés, parmi lesquels ce journal.

Au-delà des considérations sur ce fil rouge énigmatique, la critique s'est beaucoup interrogée sur la signification des propos du personnage dans le journal. Pourquoi avoir inséré ces extraits ? Est-ce une manière de faire parler Otilie, elle qui existe d'abord et avant tout par l'image qu'elle donne à voir d'elle¹ ? La jeune fille écrit par définition pour elle-même, elle a donc toute liberté, et a droit de s'exprimer par maximes. Cependant, la jeune fille parle peu dans l'ensemble du roman et si une telle profondeur peut nous étonner, de la part de quelqu'un qui a du mal à raisonner parfois même simplement, retenir², que penser de cette contradiction du personnage ? C'est peut-être une façon de souligner le caractère oraculaire d'Otilie³, sa sainteté, ainsi qu'une façon de refléter les nombreuses contradictions du roman.

○ 4. LES CHANTS D'OSSIAN ET LE PASTICHE DES GONCOURT :

¹ C'est l'hypothèse de S. Konrad, *opus* cité, p. 29.

² Voir la lettre du professeur de la pension, ainsi que H. Brandstädter, *opus* cité, p. 81.

³ A ce propos, voir S. Blessin, *opus* cité, p. 222.

Au moment de la grande scène de passion entre Werther et Charlotte¹, cette dernière, nerveuse et incapable de jouer de la musique, demande à jeune héros de lui lire à haute voix sa traduction des célèbres *Chants d'Ossian*, ce texte apocryphe fictif d'un auteur celtique des premiers âges « redécouvert » par James Macpherson. Sa publication a fait grand bruit au XVIII^e siècle en Europe, alimentant nombre de discussions littéraires de salon, en particulier autour des questions sur l'identité véritable d'Ossian, qui s'est révélé être Macpherson lui-même, à l'origine d'une grande falsification littéraire². Goethe a non seulement pris activement part à cette polémique, et a été mystifié comme beaucoup d'autres, mais a aussi proposé une traduction des *Chants d'Ossian*, après avoir discuté celle de Denis, le principal traducteur de l'auteur celtique fictif. Ce travail qui a occupé Goethe de nombreuses années est donc en partie livré dans *Werther*, contribuant ainsi à faire connaître Ossian et la traduction de Goethe bien au-delà d'un cercle d'érudits et de spécialistes³.

Dans le passage qui nous intéresse, Werther lit à Charlotte des extraits du 7^e livre des *Chants de Selma* d'Ossian principalement composé de trois chants funèbres. Une voix qu'il est d'abord difficile d'identifier dit voir ses amis morts s'assembler. Trois chants s'élèvent ensuite qui pleurent les morts, ceux de Colma⁴, Ryno⁵ et Alpin⁶. Dans le premier chant, Colma voit son frère et son amant morts sur un champ de bataille après que son frère a tué son amant. Elle demande à ce que ceux qui ferment les tombes l'attendent car elle aussi veut être enterrée. Ce motif de la tombe est aussi repris dans le dernier chant⁷ et accentué à plusieurs reprises le chant lexical de la mort et de l'enterrement. Le deuxième

¹ Goethe, *Werther*, HA, p. 107.

² Sur ce sujet, voir notamment Ph. di Folco, *Les grandes impostures littéraires. Canulars, escroqueries, supercheries, et autres mystifications*, Montréal, Écriture, 2006, p. 175-177 article « Macpherson (James) ».

³ Pour ces questions, voir la thèse de M. A. Deguire, *Intertextuality in Goethe's « Werther »*, Urbana, Illinois, 2011 : https://ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/24503/DeGuire_Mary.pdf, p. 174 et suiv.

⁴ Goethe, *Werther*, HA, pp. 108-110.

⁵ Goethe, *Werther*, HA, pp. 110-111.

⁶ Goethe, *Werther*, HA, pp. 111-114.

⁷ Goethe, *Werther*, HA, p. 111 : « Mit drei Schritten mess' ich dein Grab, o du, der du ehe so gross warst ! Vier Steine mit moosigen Häuptern sind dein einziges Gedächtnis ; ein entblätterter Baum, langes Gras, das im Winde wispelt, deutet dem Auge des Jägers das Grab des mächtigen Morars. », traduit par : « (...) avec trois pas je mesure ta tombe. Ô toi qui étais si grand, quatre pierres couvertes de mousse sont ton seul monument ; un arbre effeuillé, l'herbe haute que le vent couche, indiquent à l'œil du chasseur le tombeau du puissant Morar. », in : Goethe, *opus* cité, trad. de B. Groethuysen, p. 351. Comme on le voit, la ponctuation a été légèrement modifiée à la traduction pour rendre la solennité du texte en français.

chant, celui de Ryno, est très court et sert surtout à présenter le dernier, d'Alpin, qui est également le plus long. Dans celui-ci, après la déploration du guerrier Morar, un autre guerrier nommé Carmor demande à Armin pourquoi il sanglote et soupire. Ce dernier – et c'est l'essentiel du chant – raconte la mort tragique de ses enfants, Arindal et Daura. L'histoire est la suivante : Daura est fiancée à Armar, un beau guerrier qui a tué le frère d'Erath. Ce dernier veut se venger et s'approche déguisé en batelier et prétend conduire Daura à Armar. En réalité il emmène la belle sur un rocher et retourne vers la terre en l'abandonnant. Arindal, le frère de Daura, enchaîne le traître à un arbre et s'élanche en bateau vers sa sœur. Armar envoie alors une flèche à Erath mais par accident Arindal est mortellement touché et expire aux pieds de Daura. Armar se précipite pour sauver sa fiancée mais un coup de vent l'emporte et il meurt aussi. Daura privée de secours, expire sous les yeux de son père trop faible pour venir la délivrer. Dans l'ensemble des chants, le ton est particulièrement solennel et certaines tournures comme l'inversion du participe passé – à la fin de la phrase en allemand selon la grammaire, placé ici souvent en tête de phrase ou de groupe verbal¹ –, le recours à des phrases courtes et rythmées, ou encore certaines alternatives proposées de manière adversative² accentuent le caractère pathétique de l'ensemble. De plus, l'aspect poétique du texte est travaillé de la part de Goethe qui cherche à mettre en valeur implicitement les qualités littéraires de Werther qui dans la fiction est censé avoir traduit le texte d'Ossian³.

Il a semblé judicieux d'analyser cet extrait des *Chants d'Ossian*, issu d'un texte plus long ayant mystifié Goethe (tout comme Napoléon I^{er}, entre autres) au regard du célèbre « pastiche des Goncourt » proustien, parce que ce genre est une forme de mystification, du lecteur cette fois-ci – du moins s'il n'est pas présenté en tant que tel - et que le *Journal des*

¹ Goethe, *Werther*, HA, p. 114 : « *Dahin ist meine Stärke im Kriege, gefallen mein Stolz unter den Mädchen.* », traduit par : « Lui qui fut ma force dans la guerre n'est plus ; tombée est celle qui fut mon orgueil parmi les vierges. », in : Goethe, *opus* cité, trad. de B. Groethuysen, p. 359.

² Goethe, *Werther*, HA, p. 113 : « *Armar stürzt sich in die See, seine Daura zu retten oder zu sterben.* », traduit par : « Armar se précipite dans la mer pour sauver sa Daura ou mourir. », in : Goethe, *opus* cité, trad. de B. Groethuysen, p. 357. Le texte en allemand accentue cette opposition sauver/mourir par le mot « zu » qui introduit l'infinitif et est répété.

³ Voir M. Deguire, *opus* cité, p. 191.

Goncourt a fait également à sa manière grand bruit dans la vie littéraire contemporaine de l'écriture de la *RTP*.

A Tansonville, le héros demande à Gilberte de lui prêter un livre ; comme cette dernière est déjà occupée à lire *La Fille aux yeux d'or* de Balzac (choix souvent glosé par la critique, au regard du motif de l'homosexualité), il se plonge finalement dans un extrait du célèbre *Journal des Goncourt*. Ce dernier, comme on le sait, a été écrit par Jules et Edmond de Goncourt, puis ce dernier seulement après la mort de son frère. Une partie a été publiée de leur vivant et une autre ne devait l'être que dix ans après leur mort. Cet effet de suspens laisse le champ libre à Proust pour proposer à ses lecteurs un extrait de ce journal présenté comme un inédit. En réalité, il s'agit d'un pastiche entièrement de sa main.

Ainsi, en dépit de ce qui apparaît dans le texte, les *Chants* d'Ossian dans la traduction proposée et le pastiche des Goncourt sont donc bien respectivement de Goethe et de Proust.

Pour comparer ces deux textes, la question de la mystification volontaire est centrale. Dans le premier cas, Goethe a donc été mystifié par Macpherson qui a cherché à tromper ses lecteurs à des fins personnelles et collectives (principalement pour se faire connaître, et des fins politiques) et elle n'est donc pas du fait de Goethe. Dans le second, cette dimension est plus subtile : le texte est bien un faux, et pourtant il s'inscrit dans la série connue des pastiches de Proust – il y a donc mystification tout de même, de la part de Proust, mais sur un ton ludique et à un degré moindre que de la part de Macpherson. Cet aspect d'écriture pastichielle ou du moins imitative est cependant intéressant à étudier en ce qui concerne les *Chants*. En effet, l'auteur écossais a dû se reposer sur les traditions orales, probablement quelques textes écrits, et surtout sur la littérature antique grecque et latine, ainsi que sur la littérature plus moderne – Milton surtout - pour écrire ses textes et les rendre crédibles, semblables à ce que lui et ses contemporains pouvaient s'attendre d'un

premier auteur écossais¹. C'est probablement grâce à ce travail d'érudit que la mystification a été efficace.

Au-delà de cette dimension de mystification, ressortissant de l'histoire littéraire, la question de la mise en parallèle avec l'histoire principale est essentielle dans les deux cas. En ce qui concerne *Werther*, le document enchâssé vaut comme une préparation du thème de la mort du héros avec le motif du suicide, et c'est ainsi que Mary A. Deguire résume ces chants d'Ossian insérés dans ce roman :

*The story of Ossian can be summarized as a memorial song of the dead, lost in battle (...)*²

L'émotion créée par cette lecture est à son comble et le parallèle entre le malheur des héros et leur désespoir engage tout leur être. Ils résistent une première fois à la passion et Charlotte prie Werther de continuer. Il lit encore un paragraphe, qu'il est intéressant de reproduire *in extenso* :

*Warum weckst du mich, Frühlingsluft ? Du buhlst und sprichst : Ich betaue mit Tropfen des Himmels ! Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Strum, der meine Blätter herabstört ! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden.*³

Cet extrait montre dans quelle mesure le thème de la mort lié à celui de la prime jeunesse porteuse d'espoir innerve le roman de Goethe avant le suicide de Werther et pousse celui-ci à la mort volontaire. En effet, les chants funèbres et en particulier les allusions à la mort de personnages très jeunes en constituaient une préparation thématique. Ces lignes en particulier ont une importance décisive sur les héros, les poussant d'abord à la passion

¹ Cf Ph. di Falco, *opus* cité, p. 176 : « Après sa mort, un comité d'enquête ayant à sa tête le romancier Henry Mackenzie (1745-1831) conclut que Macpherson était parti d'un noyau authentiquement gaélique transmis par la tradition orale, mais qu'il avait inventé l'essentiel des pièces poétiques. »

² M. Deguire, *opus* cité, p. 180, que nous proposons de traduire par : « L'histoire d'Ossian peut être résumée comme étant un chant mémoriel des morts sur le champ de bataille (...) ».

³ Goethe, *Werther*, HA, p. 114, traduit par : « Pourquoi m'éveilles-tu, souffle du printemps ? tu me caresses et dis : "Versant des gouttes célestes, j'apporte la rosée" ; mais le temps de ma flétrissure est proche ; proche est l'orage qui abattra mes feuilles. Demain viendra le voyageur, viendra celui qui m'a vu dans ma beauté ; son œil me cherchera tout autour dans les champs, il me cherchera, et ne me trouvera point. », *in* : Goethe, *opus* cité, trad. de B. Groethuysen, p. 361.

amoureuse puis à la séparation – Charlotte s'enfuit, a lieu ensuite la scène de l'adieu prononcé par Werther à travers la porte de la pièce où sa bien-aimée s'est enfermée, avant le suicide du héros, largement préparé par cette lecture.

Dans l'œuvre de Proust de l'autre il s'agit d'une mise en abyme de l'œuvre (qui dans une certaine mesure montre quel regard Proust porte sur l'état de la *RTP* avant sa mort), de nombreux thèmes de l'ensemble de l'œuvre entière étant présents dans ce pastiche, comme cela a bien été montré par la critique.

Ce rapprochement est loin d'être uniquement thématique puisque dans chacun des textes, il est porteur d'un argument. Dans *Werther*, il s'agit de dénoncer par avance le suicide du héros comme étant (entre autres) la conséquence d'une thérapie par la lecture pour le moins inefficace¹. Ainsi, le parallèle thématique du suicide représente non pas une incitation au passage à l'acte mais bien plutôt une mise en garde, et l'auteur critique de plein pied la thérapie très sérieuse et très en vogue à l'époque qui consiste à lire des livres à des fins de guérison psychique. De la sorte, l'insertion de ce document sert un argument auquel tient beaucoup Goethe, et il est tragiquement ironique que la lecture de son roman ait engendré la vague bien connue de suicides alors qu'il visait à en dissuader les lecteurs. Dans la *RTP* aussi, le rapprochement est porteur d'un argument : l'aspect esthétique prévaut et le pastiche des Goncourt s'inscrit dans un parcours de lecture dans l'œuvre.

De plus, les *Chants* comme le pastiche des Goncourt offrent un questionnement sur l'identité et l'altérité, tout en présentant une temporalité imaginaire. En effet, le premier texte voit l'irruption d'une époque fantasmée par Macpherson et de personnages très différents, et pourtant Werther se reconnaît dans la nécessité de mourir et ce thème funeste qui parcourt tout ce chant. Il s'agit donc de l'autre et du même, tandis que le texte proustien, quant à lui, présente le clan Verdurin familier au lecteur sous un jour nouveau, et dans une temporalité qui reste mystérieuse au lecteur – le même et l'autre en somme, avec

¹ Voir M. Deguire, *opus* cité, pp. 218 et suiv.

cependant quelques différences qui sont autant d'énigmes, par exemple, M. Verdurin est ici critique d'art, ce dont il n'avait pas été mention jusqu'alors.

Outre l'aspect théorique, ces deux enchâssements ont aussi valeur d'hommage littéraire. Goethe fait état de son admiration pour Ossian, tout en faisant connaître, il est vrai, sa traduction personnelle d'extraits de son œuvre. L'insertion de cette traduction correspond à la période où Goethe l'admire le plus¹. Chez Proust, le pastiche est souvent l'expression d'une admiration et se distingue ainsi de la conception d'autres pasticheurs de la même époque, Reboux et Müller en tête, qui sont beaucoup plus enclins à se servir de ce genre littéraire comme un moyen de mettre en lumière les défauts et en particulier les tics de langage des écrivains. Si cette dimension est à nuancer pour ce pastiche car certains aspects de ce texte sont indéniablement de l'ordre de la parodie, il a été dit également que Proust a inséré ce texte (écrit auparavant) en guise de morceau de circonstance après avoir obtenu le prix Goncourt, en forme d'hommage justement aux deux écrivains.

Ces deux documents sont dans chacun des cas un texte enchâssé qui, à la manière des lettres ou du journal, représente de façon indéniable un corps étranger au texte, en particulier grâce à la fiction du livre en tant qu'objet – traduction manuscrite pour *Werther*, livre tangible dans la *RTP* et reproduit dans l'œuvre. Ce passage choisi offre à chaque fois un parallèle avec l'histoire principale et se présente comme un interlude à valeur d'hommage qui ensuite fait revenir à la trame du récit, tout en s'interrogeant sur le même et l'autre.

Comme on le voit, les documents enchâssés sont nombreux et de diverses sortes. L'analyse transversale a été privilégiée de façon à mettre au jour les fonctionnements de l'enchâssement tout en creusant certains textes particulièrement révélateurs. Cependant, cette analyse n'est pas exhaustive et d'autres documents auraient pu être convoqués pour cette analyse, comme par exemple la copie de l'acte de vente de la métairie dans les *WV*, qui

¹ A ce sujet, voir M. Deguire, qui distingue trois phases dans le rapport que Goethe entretient à Ossian : en 1769, il est plutôt réservé, entre 1770 et 1774 très enthousiaste avant de s'en désintéresser par la suite, *opus* cité, p. 176.

montre la proximité entre Eduard et Ottilie par la ressemblance progressive et troublante des écritures, ou encore la Gazette de Guerre dans le *TR*, laquelle interroge les relations entre enchâssement d'un document et presse, ainsi que les questions entre littérature et histoire.

Ce passage a permis de voir en quoi l'enchâssement ne se limite pas aux récits enchâssés mais englobe entre autres les documents, de diverses sortes, entrant ou non dans un jeu intertextuel.

CHAPITRE 2 : L'ENCHÂSSEMENT INTERTEXTUEL – LA CITATION

Les documents enchâssés sont des textes assez longs, figurant, *in extenso* et dans le cours de la narration, la citation d'un texte préalablement écrit et fictif (ou ayant des rapports complexes à la fiction comme les *Chants d'Ossian*¹). Par conséquent, le processus de la citation intéresse particulièrement l'étude des éléments enchâssés et afin de poursuivre cette typologie, il semble essentiel de nous intéresser à la citation, envisagée comme l'insertion d'une matière étrangère au texte, tout comme le document, et nous étudions donc la citation dans la droite ligne de ce dernier.

La citation possède bien évidemment des particularités qui le distinguent d'emblée du document. En effet, si ce dernier est lié de façon très nette à un objet matériel, la citation est bien plutôt la transcription écrite de paroles qui pourraient s'envoler². Il s'agit donc pour l'écrivain non de reproduire un objet extérieur dans le corps du texte mais de figer des paroles par nature beaucoup plus fragiles, y compris au sein de la fiction. Comme nous allons le voir, les citations des textes étudiés peuvent provenir de textes canoniques, et donc s'apparenter à des fragments de documents ; il arrive aussi (souvent, chez Goethe), qu'elles soient la retranscription de paroles des personnages de la fiction, ce qui infléchit la réflexion que nous pouvons avoir sur ce cas d'enchâssement.

Mais qu'est-ce que la citation, d'une manière générale, et quels usages ces deux auteurs à la grande érudition font-ils de la citation ? Antoine Compagnon insiste sur le fait qu'il est impossible de donner une définition de la citation, sans s'affranchir du travail (au sens étymologique, transformation de la matière) que la citation opère sur le texte. La

¹ Sur cette question, voir le chapitre précédent.

² Toutefois, certains cas particuliers sont à souligner. C'est le cas, chez Goethe, de la citation présente sur un objet. Nous y revenons en fin de chapitre.

citation est un phénomène qui agit dans, et sur, le texte, un « pouvoir mobilisateur »¹ et c'est ainsi que « la citation travaille le texte, le texte travaille la citation »², offrant au lecteur l'occasion d'interpréter le rapprochement, la répétition du texte, en se posant les questions de savoir si la citation est authentique, entière, infléchie ou non. L'intérêt de la citation ne réside donc pas seulement en elle-même, mais dans le rapport qu'elle entretient avec le texte.

Juliette Vion-Dury insiste aussi sur le rapport que la citation entretient avec l'auteur ; c'est ainsi que :

Comme la dédicace, la citation marque la présence de l'autre. Quand le nom est explicitement livré, la dette à son égard se voit reconnue. (...) Car celle-ci (la citation) représente la trace d'un phénomène plus vaste, celui du dialogue des textes, de l'intertextualité. Plus que de celle du dialogue, l'on pourrait d'ailleurs voir dans le nom de la citation la marque de l'interactivité littéraire.³

La linguistique quant à elle s'est beaucoup penchée sur les procédés d'insertion de la citation, et sur les effets provoqués. La pragmatique de la citation a permis de mettre encore plus en valeur l'action de la citation dans le discours, en particulier le discrédit, dans un emploi souvent ironique, surtout dans les discours politiques⁴. La citation sert ainsi souvent de procédé efficace de mise à distance du discours de l'autre, et non plus de mise en valeur du passage cité - à rebours par conséquent des notions d'autorité et d'auctorialité souvent naturellement convoqués pour analyser les effets de la citation. Cet usage de la citation comme support de discrédit est souvent utilisé par Proust, comme le remarque à juste titre Sylvaine Landes-Ferrali en commentant Léo Spitzer : citer, c'est aussi se désolidariser de ce qu'on rapporte⁵.

¹ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, opus cité, p. 45.

² *Ibid.*, p. 37.

³ J. Vion-Dury, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, opus cité, p. 10.

⁴ Voir à ce propos A. Jaubert, J.M. López Muñoz, S. Marnette, L. Rosier et C. Stolz (dir.), *Citations II : Citer pour quoi faire ? Pragmatique de la citation*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan Academia, 2011, en particulier V. Magaud, « Petit parcours de la notion d'hystérie dans la presse et de sa citation polémique : raison pratique de l'altérité absolue », p. 26.

⁵ S. Landes-Ferrali, *Proust et le Grand Siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004, p. 9.

Goethe et Proust, ces deux écrivains à la culture immense, font un usage pratiquement opposé de la citation. Il n’y a en effet que très peu de citations dans les œuvres de Goethe étudiées, et cela forme un contraste étonnant avec l’usage que Proust fait de cet objet : il faut donc d’emblée souligner la disproportion quantitative des citations chez les deux auteurs dans les textes convoqués dans cette thèse¹. Néanmoins, cette question de la citation étant d’une part surreprésentée chez Proust, et d’autre part déterminante pour contribuer à définir l’enchâssement, il a semblé primordial de la traiter dans cette thèse, en dépit justement de ce déséquilibre entre les deux auteurs, en nous interrogeant surtout sur le fonctionnement de la citation (et ses procédés récurrents même quand il y a peu d’occurrences) plus que sur la quantité de références convoquées directement.

Il est de plus intéressant de distinguer les citations littéraires et culturelles d’une part, et les citations des personnages d’autre part. Majoritairement chez Goethe les citations servent à construire le portrait d’un personnage ; si cet usage de la citation n’est pas absent de l’œuvre de Proust, la *RTP* présente surtout le travail et le retravail d’un matériau culturel, littéraire, en tout cas extérieur à l’œuvre, à des fins complexes, comme nous allons le voir de plus près.

- **1. LES CITATIONS BIBLIQUES ET LITTÉRAIRES :**

- ***A. ÉTUDE DES RARES CITATIONS BIBLIQUES ET LITTÉRAIRES CHEZ GOETHE :***

Dans les trois romans de Goethe étudiés, force est de constater que les citations littéraires ou bibliques sont rarissimes – elles sont précisément au nombre de trois dans *Werther*, une seule dans *WML* et trois de nouveau dans les *WV* (dans ce dernier roman cependant, les références exactes des deux citations ne sont pas précisées²). De plus, à ce constat de rareté s’impose aussi celui d’un infléchissement du travail de la citation qui va

¹ Cette distinction se retrouve dans les œuvres critiques consacrées aux deux auteurs. A notre connaissance, il n’existe pas d’ouvrage consacré exclusivement à la citation chez Goethe, mais seulement des passages d’ouvrages. A l’inverse, les nombreux essais critiques sur la citation ou l’intertextualité chez Proust montrent assez à quel point cette question est importante. Nous revenons ultérieurement plus en détail sur ces ouvrages et passages d’ouvrages.

² Nous revenons plus en détail sur cette forme particulière de la citation.

aussi, pour une grande part, avec l'accroissement d'échos intérieurs au roman, comme si, de plus en plus, d'un roman à l'autre, le roman créait ses propres références et s'en suffisait, à l'image du monde clos des *WV* précisément. Il faut également souligner la prédominance des citations bibliques parmi ce nombre faible d'occurrences : en effet, sur les sept citations, quatre sont issues de la Bible. Penchons-nous pour commencer sur ces dernières, qui mettent en place un dialogue entre les citations et un personnage de l'œuvre.

a. LES RÉFÉRENCES BIBLIQUES :

Dans *Werther*, les deux citations bibliques indiquent à la fois une mise en exergue et une distance vis-à-vis du texte en question. La première citation semble assez banale, presque de circonstance même et elle est motivée par la vue des enfants dans le hameau de Wahlheim. Présente dans la lettre du 29 juin du premier livre, elle s'annonce au détour d'une phrase :

*immer, immer wiederhole ich dann die goldenen Worte des Lehrers der Menschen :
„Wenn ihr nicht werdet wie eines von diesen !“*¹

La répétition de l'adverbe « *immer* » / « toujours » en début de phrase insiste sur la constante d'une action exprimée par le verbe « *wiederholen* » / « répéter » au sens explicite et donc si une seule citation est donnée, ce fait accroît son importance pour comprendre la psychologie du protagoniste, qui insiste sur l'autorité du Christ. Les phrases de ce dernier sont qualifiées en allemand par l'adjectif « *goldenen* » c'est-à-dire « dorés », « d'or », ce qui accentue leur mise en valeur. La périphrase qui désigne le Christ sans qu'il ne soit nommé, « *Lehrer[s] der Menschen* » a été traduite assez sommairement par « le Maître » ; or textuellement cette expression signifie « le professeur, l'enseignant des hommes », ce qui indique assez que Werther met en avant l'autorité du Christ. On remarque aussi que la phrase n'est donnée que partiellement – il n'est pas question du royaume de Dieu dans le texte - et cela montre la porosité entre citation et allusion : le texte est donné certes mais

¹ Goethe, *W*, *HA*, p. 30, traduit par « alors je répète sans cesse les paroles du Maître : *Si vous ne devenez comme de petits enfants...* », Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 107.

pas en entier, sans explicitation ni référence, tant il est certain que le lecteur le reconnaîtra. Cette référence assez commune sert cependant de support pour introduire des réflexions originales dans la suite de la lettre, et en particulier l'idée que nous sommes tous des enfants plus ou moins jeunes devant Dieu, et que nous devrions selon Werther prendre les enfants comme modèles. Ces réflexions démontrent déjà un infléchissement de la lecture traditionnelle de la Bible, qui est bien plus accentué dans la seconde citation biblique présente dans le roman.

Cette citation ouvre en effet la voie à l'autre, plus significative, située dans la lettre du 15 novembre, et caractéristique quant à elle d'un détournement du message biblique de la part du protagoniste, servant de justification à son désir de mourir car il se voit comme un nouveau Christ. Il s'agit des paroles que le Christ aurait prononcées au moment de mourir sur le mont des Oliviers selon Saint-Matthieu¹ et que Werther reprend à son compte dans un paragraphe qui montre assez le parallèle qu'il établit avec le Christ :

Ist es das nicht die Stimme der ganz in sich gedrängten, sich selbst ermangelnden und unaufhaltsam hinabstürzenden Kreatur, in den innern Tiefen ihrer vergebens aufarbeitenden Kräfte zu knirschen : „ Mein Gott ! Mein Gott ! warum hast du mich verlassen ? “ Und sollt'ich mich des Ausdtuckes schämen, sollte mir es vor dem Augenblicke bange sein, da ihm der nicht entging, der die Himmel zusammenrollt wie ein Tuch ?²

Après une litanie qui exalte la mort, ce paragraphe qui clôt la lettre prouve le désespoir de Werther qui songe déjà clairement à quitter la vie. Les tournures interrogatives cherchent à convaincre le lecteur de la lettre aussi bien que l'expéditeur lui-même que la mort est loin d'être une honte, tandis que la tonalité épique du début du paragraphe insiste sur la grandeur de la fatalité. La reprise à son compte des paroles christiques en ce moment fatal

¹ Ph. Forget insiste sur le fait que Werther associe clairement sa souffrance à la passion du Christ sur la croix pour justifier le titre de sa traduction, précisément *Les Passions du jeune Werther*, voir Ph. Forget, *opus* cité, Présentation, p. 38.

² Goethe, *W, HA*, p. 86, traduit par : « N'est-ce pas la voix de la créature refoulée en elle-même, défaillante, s'abîmant sans ressource au milieu des vains efforts qu'elle fait pour se relever, que de s'écrier : « Mon Dieu ! Mon Dieu ! pourquoi m'avez-vous abandonné ? » Pourrais-je rougir de cette expression ? Pourrais-je redouter l'instant, alors que celui qui replie les cieux comme une voile n'y a pas échappé ? », traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 278. Une note précise la référence à l'Évangile selon Saint-Matthieu, XXVII, 46.

dans des tournures interrogatives avait déjà été annoncée par une allusion à un autre passage de l'Évangile, dans la même lettre :

Sagt nicht selbst der Sohn Gottes, dass die um ihn sein würden, die ihm der Vater gegeben hat ?¹

La traduction de Bernard Groethuysen fait apparaître la citation de l'Évangile, alors que le texte allemand se présente au discours indirect et donc que la référence au texte n'insère pas directement le texte biblique, tout en étant très claire pour le lecteur. De plus, l'emploi de ces deux citations est corroboré par l'allusion elle aussi détournée de son sens originel de la parabole du fils prodigue à la fin de la longue lettre du 30 novembre². Selon Werther, Dieu serait heureux de le retrouver tel le fils prodigue et cela vaut comme justification de son suicide. Werther, par le truchement des citations et des allusions bibliques qu'il met en avant, montre qu'il se voit en nouveau Christ et assume l'idée de se donner la mort³.

Ainsi la citation biblique vaut comme référence absolue pour Werther qui s'en sert comme une justification de son désir mortifère, tandis que le lecteur doit voir dans ce rapport à la citation biblique une occasion de se désolidariser du protagoniste (même si la vague de suicides qui a suivi la publication du roman a montré que ce n'a pas toujours été le cas). Le travail de la citation comme mise en valeur de la référence opère donc à rebours et elle se caractérise également par une efficience : la citation peut déclencher l'action.

Ce second aspect est encore plus manifeste dans les *WV*, et concerne les deux citations bibliques du roman.

La première intervient au moment du baptême de l'enfant de Charlotte et Eduard et montre clairement le passage de la vie à la mort, comme si la parole déclenchait le trépas. En effet, le pasteur âgé qui était censé présider la cérémonie meurt instantanément, juste après le mot de Courtier qui inclut la citation biblique de Siméon :

¹ Goethe, *W, HA*, p. 86, traduit par : « Le fils de Dieu ne dit-il pas lui-même : « Ceux que mon père m'a donnés seront avec moi. », traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 277. Une note précise la référence à l'Évangile selon Saint-Jean, XVII, 24.

² Goethe, *W, HA*, p. 91.

³ Ces deux dimensions ont été mises en avant par la critique. Voir en particulier S. Blessin, *opus* cité, p. 39 pour Werther en nouveau Christ et p. 69 pour la justification du suicide par le biais de la parabole du fils prodigue.

Dass der gute alte Mann sich gern gesetzt hätte, entging dem rüstigen Redner, der nicht viel weniger dachte, dass er ein grösseres Übel hervorzubringen auf dem Wege war; denn nachdem er das Verhältnis eines jeden Anwesenden zum Kinde mit Nachdruck geschildert und Ottiliens Fassung dabei ziemlich auf die Probe gestellt hatte, so wandte er sich zuletzt gegen den Greis mit diesen Worten : „ Und Sie, mein würdiger Altvater, können nunmehr mit Simeon sprechen : „Herr, lass deinen Diener in Frieden fahren; denn meine Augen haben den Heiland dieses Hauses gesehen.“

Nun war er im Zuge, recht glänzend zu schliessen, aber er bemerkte bald, dass der Alte, dem er das Kind hinhielt, sich zwar erst gegen dasselbe zu neigen schien, nachher aber schnell zurücksank. Vom Fall kaum abgehalten, ward er in einen Sessel gebracht, und man musste ihn ungeachtet aller augenblicklichen Beihülfe für tot ansprechen.¹

Cette citation de Siméon, lors de la présentation du Christ au Temple² prend un nouveau sens. Si initialement elle était symbolique du baptême et donc de la vie, la mort du pasteur, très âgé et respectable, permet de voir en lui un nouveau Siméon dont les paroles, rapportées par Courtier, sont immédiatement suivies d'effet. Au-delà de la puissance du Verbe, la coexistence symbolique de la vie et de la mort forme une allégorie qui fait presque tableau et interroge sur les rôles des personnages en présence. Si le vieux pasteur figure Siméon, le lecteur est en droit de se demander quel rôle crucial l'enfant va être amené à jouer dans cette configuration si particulière, tout comme le Christ selon Siméon va provoquer la chute de beaucoup en Israël, pour paraphraser la suite de cette citation.

Cet aspect de la citation qui déclenche la mort est redoublé (encore un écho) à la fin du roman, lorsque Courtier énonce et commente les Dix Commandements devant Charlotte. Au moment où il prononce assez théâtralement le sixième, sur l'adultère, Ottilie entre dans la pièce pour en sortir tout aussitôt tant le choc est grand pour elle. Très vite Charlotte est appelée auprès d'elle : Nane la servante lui annonce le décès de la jeune fille. De cette façon le discours de Courtier a pour conséquence de provoquer la fin d'Ottilie, par la culpabilité

¹ Goethe, *W, HA*, p. 422, traduit par : « Le bon vieillard se serait assis volontiers : le vigoureux orateur ne s'en avisa point, il songeait encore bien moins qu'il allait causer un mal plus grand, car, après avoir dépeint avec insistance les rapports de chacune des personnes présentes avec l'enfant, et avoir mis ainsi à une assez rude épreuve le sang-froid d'Odile, il se retourna enfin vers le vieillard avec ces paroles : « Et vous, mon digne patriarche, vous pouvez désormais dire avec Siméon : « Seigneur, laisse ton serviteur aller en paix, car mes yeux ont vu le sauveur de cette maison. »

Il était en train de conclure avec beaucoup d'éclat, mais il remarqua bientôt que le vieillard, à qui il présentait l'enfant, semblait d'abord, il est vrai, se pencher vers lui, mais tomba subitement en arrière. A peine retenu dans sa chute, on le mit dans un fauteuil, et, en dépit des secours immédiats, il fallut bien admettre qu'il était mort. », traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 248.

² *Evangile selon Saint-Luc*, II, pp.22-40.

engendrée chez elle – même si tout comme le pasteur elle était déjà proche de la mort, pour d'autres raisons que lui. Dans les deux cas Courtier joue un rôle décisif : pris dans le plaisir de son propre discours, il n'est pas en mesure de percevoir le mal que provoquent ses paroles autour de lui et contribue à commettre l'irréparable sans qu'il ne s'en rende compte.

La citation biblique fait donc chez Goethe l'objet d'un travail : non pas d'un polissement comme nous le verrons chez Proust, mais d'un jeu avec le texte et le ou les personnages. La citation ne vaut pas pour elle-même – il ne s'agit pas d'une glose d'une phrase extérieure au texte ni d'un travail de la phrase ou des mots cités mais d'un jeu (au sens de quelque chose joue) avec le texte dans son ensemble, le personnage et éventuellement le lecteur. D'un point de vue thématique, il est frappant de voir que toutes les citations bibliques sont à la fois très classiques, connues, et surtout liées à la mort : dans une certaine mesure, elles conduisent directement à la mort d'un personnage, le mot menant et parfois justifiant de diverses façons la mort ou le suicide.

b. LES CITATIONS LITTÉRAIRES :

De même que les citations bibliques, les citations littéraires sont peu nombreuses chez Goethe. Parmi ces dernières, la plus importante dans les trois œuvres est sans surprise d'Ossian et se trouve dans *Werther*, plus précisément dans la lettre du 12 octobre. Cette épître est tout entière consacrée au barde celte, et commence par ces mots significatifs du tournant mortifère que prend sans ambages le protagoniste : « *Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt.* »¹. En effet, jusqu'alors, le héros manifestait une nette préférence pour Homère sans que ce dernier soit cité, mais les références au poète grec étaient manifestes. La citation à proprement parler intervient après de nombreuses phrases qui dépeignent l'atmosphère particulière du soi-disant poète celte :

¹ Goethe, *W, HA*, p. 82, traduit par : « Ossian a supplanté Homère dans mon cœur. », traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 265.

„Der Wanderer wird kommen, kommen der mich kannte in meiner Schönheit, und fragen : 'Wo ist der Sänger, Fingals trefflicher Sohn ?' Sein Fusstritt geht über mein Grab hin, und er fragt vergebens nach mir auf der Erde ‘¹

La suite immédiate du texte montre que Werther s’imagine pleinement dans la scène, sur la bruyère, prêt à l’action :

O Freund ! ich möchte gleich einem edlen Waffenträger das Schwert ziehen, meinen Fürsten von der zückenden Qual des langsam absterbenden Lebens auf einmal befreien und dem befreiten Halbgott meine Seele nachsenden.²

Cette mention de Werther cherchant à saisir le glaive dans un décor imaginaire pointe du doigt la fragilité psychologique du personnage qui confond déjà rêve et réalité. De plus, cette allusion au suicide *via* la figure d’Ossian montre très clairement que Werther pense déjà à l’irréparable. Cette citation littéraire confirme donc le tournant mortifère annoncé distinctement par la première phrase de la lettre.

De plus, si cette citation prépare le point d’orgue que constitue la lecture de la traduction d’Ossian, ce n’est pas non plus la première allusion au barde celte. En effet, la lettre du 10 juillet dans laquelle Werther s’offusque de ce que quelqu’un lui demandait si Ossian lui « plaisait »³ constitue un moment important car on voit d’emblée, très tôt dans le roman, que Werther met sur le même plan son amour et la littérature. Cette citation littéraire est par conséquent mise en réseau avec d’autres - la citation du document - et des allusions ou références antérieures et ultérieures.

Ainsi, ce qui compte chez Goethe et dans ce roman en particulier, ce n’est pas tant la citation précise que la référence et l’irruption dans le cours du roman d’une figure d’un autre auteur, qui figure tout un monde : le traitement romanesque de la référence littéraire

¹ Goethe, *W, HA*, p. 82, traduit par : « Le voyageur viendra ; il viendra celui qui me connut dans ma beauté, et il dira : « Où est le barde ? Où est le fils de Fingal ? Son pied foule ma tombe, et c’est en vain qu’il me demande sur la terre... », traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 267.

² Goethe, *W, HA*, p. 82, traduit par : « Alors, ô mon ami ! tel un noble écuyer, je voudrais tirer l’épée, délivrer tout d’un coup mon prince du tourment lancinant d’une vie qui lentement s’éteint, et envoyer mon âme après ce demi-dieu délivré. », traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 267.

³ Goethe, *W, HA*, p. 37, « *Wenn man mich nun gar fragt, wie sie mir gefällt ?- Gefällt ! Das Wort hasse ich auf den Tod. Was muss das für ein Mensch sein, dem Lotte gefällt, dem sie nicht alle Sinne, alle Empfindungen ausfüllt ! Gefällt ! Neulich fragte mich einer, wie mir Ossian gefiele !* », traduit par : « Si tu me voyais quand on me demande si elle me plaît ! ... Plaire ! Je hais ce mot à la mort ! Quel homme ce doit être que celui à qui Charlotte *plaît*, dont elle ne remplit pas tout le sens et tout l’être ! *Plaire !* Dernièrement quelqu’un me demandait si Ossian me plaisait ! », traduction de B. Groethuysen, *opus* cité, p. 127.

ne passe pas nécessairement par la citation, comme c'est le cas avec Klopstock et dans une mesure un peu différente avec la référence si célèbre au drame *Emilia Galotti* de Lessing. La référence à Klopstock dans la lettre du 16 juin qui relate la première rencontre avec Charlotte est déterminante à cet égard : c'est le moment où, après l'orage qui a effrayé la société, Charlotte pose la main sur celle du jeune homme et s'exclame : « Klopstock ! », les yeux pleins de larmes¹. Aucune citation du poète n'est présentée mais ce qui importe c'est que le nom du poète qui a tant marqué le jeune Goethe et sa génération² matérialise l'union de Werther et de Charlotte. Outre Ossian, la référence à Klopstock montre assez que leurs cœurs battent à l'unisson, ce qui est formulé très explicitement dans la lettre du 29 juillet³ et justifie aux yeux de Werther leur appartenance l'un à l'autre en dépit du mariage de Charlotte et d'Albert, ce dernier ne la méritant pas selon lui. Dans une perspective légèrement différente, la référence éminemment glosée au drame de Lessing, *Emilia Galotti*, joue également ce rôle de faire intervenir un univers par cette seule mention, tout en étant assorti d'une citation, de Kestner. En effet, Werther est retrouvé mort avec ce livre ouvert devant lui. Il ne s'agit pas d'une circonstance inventée par Goethe et qui devrait être commentée en se demandant comment ce que le protagoniste pense de Lessing ; c'est la représentation dans le roman d'un détail concernant le suicide de Jerusalem, glosée par Kestner. La dernière phrase de *Werther* : « *Kein Geistlicher hat ihn begleitet.* », à savoir : « Aucun ecclésiastique ne l'accompagna » est tirée de la relation du suicide de Jerusalem faite par Kestner⁴. Est-ce une façon de rendre hommage à Jerusalem, et de montrer l'aspect contemporain du personnage de Werther ? Selon Philippe Forget, c'est aussi une façon de

¹ Goethe, *W, HA*, p. 27. Werther dit savoir à quelle ode Charlotte fait allusion, mais cette dernière n'est pas explicitée pour le lecteur.

² Goethe découvre la poésie en lisant la *Messias* de Klopstock. Il veut devenir poète comme ce dernier, celui qui est unanimement admiré à l'époque, voir Mossé (dir.), *Histoire de la littérature allemande*, opus cité, P. Grappin, « Le dix-huitième siècle », p. 396 et pp. 351-357.

³ Voir Goethe, *W, HA*, p. 75 : « (...) *mein Herz und Lottens in einem zusammentreffen* », traduit par : « (...) où mon cœur et celui de Charlotte se rencontrent si bien », traduction de B. Groethuysen, opus cité, p. 245.

⁴ Voir Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, traduction de B. Groethuysen, opus cité, pp. 388-389, note 1.

mettre en évidence un parallèle entre le suicide de Werther et la mort d'Emilia¹, tout en inscrivant dans le texte une perversion avec la référence eucharistique². De la sorte il y aurait un jeu très construit avec la référence au drame de Lessing au-delà de la mention du suicide de Jerusalem. En tout cas, il semblerait que cette citation de Kestner et cette référence à Lessing, si elles font surgir un monde, ne sont pas à mettre sur le même plan que la citation d'Ossian. Une remarque s'impose: à ce stade de l'analyse, toutes les citations de Goethe – bibliques et littéraires- font donc décidément signe vers la mort, d'une manière ou d'une autre.

Cet infléchissement du travail de la citation dans l'œuvre romanesque de Goethe se laisse voir d'une manière plus significative dans *WML* et sera plus manifeste encore dans les *WV*. En effet, dans *WML*, les citations sont principalement constituées par la présence de chansons – de Mignon, du harpiste et une chanson de Philine, ou encore d'inscriptions sur des objets, citations internes à l'œuvre donc et que nous étudions dans la seconde partie de ce chapitre. L'intertextualité ne se manifeste pas par le biais de la citation, mais plutôt par des références (« emprunt non littéral explicite ») en particulier à de nombreuses œuvres littéraires et théâtrales et surtout des allusions (« emprunt non littéral non explicite³ »), cette fois-ci encore, bibliques pour la plupart⁴. Malgré l'importance de Shakespeare dans le roman, et de la pièce *Hamlet*, aucune citation du dramaturge anglais n'est mise en valeur par Goethe. Comment interpréter cette absence ? Il est possible que Goethe insiste plus sur l'effet de la pièce en Allemagne à l'époque et la proximité entre le héros anglais et le protagoniste du roman, et par conséquent qu'une citation ne soit pas utile. Une seule

¹ Ph. Forget, *opus* cité, Présentation, p. 29 : « On peut dire que Werther, une fois encore, lit non *Emilia Galotti*, mais un signifié donné, un suicide par procuration qu'il prend pour la bonne solution parce que cela correspond à sa propre motivation (...) ».

² *Ibid.*, p. 30.

³ Voir Annick Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 31 pour ces deux définitions.

⁴ Pour l'analyse des références et allusions, voir les notes de B. Lortholary, Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Briod revue par B. Lortholary, *opus* cité.

citation explicite se laisse découvrir au début du roman, celle du Tasse de la *Jérusalem délivrée* dans la traduction de Koppe comme il est précisé juste avant :

„Allein des Lebensmass Chlorindens ist nun voll,
Und ihre Stunde kommt, in der sie sterben soll“¹

Se signalant par son unicité sur le plan formel, cette citation n'est pourtant pas particulièrement importante au regard de l'ensemble du roman. Elle participe seulement à brosser le portrait du héros et en particulier sert à exalter sa sensibilité puisque ce dernier ne peut retenir ses larmes en l'évoquant des années plus tard. A cette unique citation s'ajoute une seconde, mais qui n'est pas identifiée. Dans les « *Bekenntnisse* », l'héroïne déclare dans des vers :

„Ich hatt' ihn einzig mir erkoren ;
Ich schien mir nur für ihn geboren,
Begehrte nichts als seine Gunst.“²

Ce sont probablement des vers qui ne visent qu'à illustrer la situation ; ils traduisent une facture piétiste et sont peut-être tirés directement du manuscrit de Susanna Katharina von Klettenberg. En tout cas, leur origine n'est pas précisée et on remarque que c'est la seule citation (s'il est permis d'appeler citation un texte sans authentification) qui n'a pas de thématique mortifère chez Goethe jusqu'à présent.

De plus, la mise à distance de la citation en tant que telle (et du jeu qui consiste à citer en société) est très claire dans le passage où Frédéric se targue d'avoir acquis une culture livresque, avec Philine, par désœuvrement³. Ce moment du roman serait peut-être une façon de Goethe de dénoncer le rapport bien souvent superficiel de nombreux de ses contemporains à la citation.

¹ Goethe, *WML, HA*, p. 27, traduit par : « Et voici, la mesure de la vie de Clorinde est comblée désormais / Et son heure est venue où elle doit mourir ! », traduction de B. Briod, revue par B. Lortholary, *opus cité*, p. 57.

² Goethe, *WML, HA*, p. 374, traduit par : « J'en avais fait mon unique élu ; / Je pensais n'être au monde que pour lui, / Ne voulais rien que sa faveur. », traduction de B. Briod, revue par B. Lortholary, *opus cité*, p. 464.

³ Goethe, *WML, HA*, p. 558 et Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister*, traduction de B. Briod revue par B. Lortholary, *opus cité*, pp. 680-681.

Toutes ces réflexions nous amènent à penser que *WML* n'est pas un texte de choix pour explorer la citation littéraire ou biblique en tant qu'enchâssement ; ce roman marque plutôt l'infléchissement du travail de l'intertextualité de Goethe dans son ensemble.

Les *WV* témoigne encore plus de cette défaveur de la citation : le roman en semble même exempt puisqu'il n'y en a qu'une, au moment où Eduard, seul dans sa métairie, reçoit la visite de Courtier (on voit que ce personnage est systématiquement associé aux citations) et fond en larmes en parlant d'Ottolie. Devant les paroles banales et maladroitement de son visiteur, Eduard se ressaisit et se fonde sur l'autorité d'un « noble Grec » dont il cite les paroles pour à la fois justifier ses pleurs et congédier l'opportuniste. Les paroles citées sont les suivantes :

*Verschmäht doch ein edler Grieche, der auch Helden zu schildern weiss, keinesweg, die seinigen bei schmerzlichem Drange weinen zu lassen. Selbst im Sprüchwort sagt er : , Tränenreiche Männer sind gut.'*¹

Cette citation ne manque pas d'étonner. D'abord, elle est introduite en tant que preuve de considérations extrêmement générales de la part d'Eduard sur ceux qui souffrent, manière de s'associer à ces malheureux et de dépeindre sa douleur mais ne démontre rien, et frappe plutôt par les procédés de généralisation à l'œuvre dans la phrase : il s'agit des hommes sans distinction, l'attribut du sujet, « *gut* » / « bons », étant très imprécis. Eduard, de plus, s'appuie sur cette phrase pour sa valeur d'adage, donc pour son caractère généralisateur, et sans la mention d'un auteur elle pourrait passer pour un proverbe populaire et sujet à caution, ou tout du moins aussi banal que les remarques grossières de Courtier qui enjoint le délicat amoureux d'Ottolie à faire preuve de qualités plus viriles. Pourtant il ne s'agit pas d'un proverbe, et le lecteur devine aisément que l'auteur cité est Homère, ce qui semble indiquer qu'Eduard se voit en Ulysse malheureux. Ce fait engage une réflexion sur la citation : la seule qui soit donnée dans ce roman semble valoir comme argument d'autorité sans démontrer

¹ Goethe, *WV*, *HA*, pp. 355-356, traduit par : « Un noble Grec, qui sait aussi peindre les héros, ne dédaigne aucunement de faire pleurer les siens sous l'aiguillon de la douleur. Même il va jusqu'à dire en manière d'adage : " Les hommes qui pleurent beaucoup sont bons. " », Goethe, *Les Affinités électives*, traduction de P. du Colombier, *opus* cité, p. 164.

une idée qui n'était pas présente dans le discours d'Eduard. Elle est suivie de remarques grandiloquentes sur le refus de ressembler à un gladiateur qui ne montrerait pas sa douleur et qui ne prouvent rien non plus, servant uniquement à congédier Courtier. La mention mais non l'authentification de l'auteur ne manque pas d'interroger : comme dans le passage des « *Bekenntnisse* », est-ce encore une citation si l'auteur n'est pas clairement authentifié dans le texte ? A la différence du passage précédent toutefois, le lecteur peut tout à fait reconnaître l'auteur par lui-même : comment considérer alors ce type de citations ? C'est bien un emprunt explicite et littéral donc ce devrait être une citation et pourtant il est difficile de mettre formellement sur le même plan des passages qui signalent leurs sources, rendant possible l'authentification et la vérification et ceux qui s'en abrogent. Est-ce à dire que dans les « *Bekenntnisse* », la source importe peu et dans ce passage, la citation vague et peu informée sert uniquement à construire le personnage d'Eduard, et peut-être, étant donné que c'est la seule citation littéraire du roman, à interroger la vacuité du recours à des citations dans certains cas ?

Chez Goethe, les citations sont donc rares et font l'objet d'un infléchissement d'un roman à l'autre : elles sont de moins en moins nombreuses, au profit d'échos internes à l'œuvre. Pourtant, elles intéressent l'enchâssement à plusieurs titres. D'abord, les citations qui pour la plupart ont pour thème la mort mettent en abyme une visée du personnage, en particulier dans *Werther*. De plus, on remarque que la citation déclenche souvent l'action, ce qui est une façon d'interroger la question du verbe se faisant chair – or on sait comme la traduction de la Bible par Luther et ce passage en particulier ont marqué les esprits en Allemagne. C'est également un moyen de mettre en évidence l'importance de ce qui est enchâssé. En outre, il est essentiel de voir que les citations sont à mettre en réseau entre elles (en tout cas quand il y en a plusieurs) et avec des références littéraires qui peuvent s'incarner uniquement par le nom de l'auteur, comme Klopstock. De surcroît, nous avons pu interroger le travail de désolidarisation avec la citation que devrait selon Goethe effectuer le

lecteur : cette dernière est censée jouer à contre-emploi, même si cela n'a pas toujours été compris. L'enchâssement serait donc le lieu particulier d'un travail à la charge du lecteur.

- **B. LA CITATION PROUSTIENNE, OBJET D'UN « POLISSEMENT » :**

A rebours de Goethe, chez Proust, la question de la citation ne laisse pas d'interroger. Sa culture ainsi que son goût pour les citations, dans sa vie comme dans son œuvre, font de la *RTP* une œuvre aux références multiples – Jacques Nathan en a dénombré plus d'un millier¹ – parmi lesquelles les citations sont pléthore. Ces dernières sont donc nombreuses et se caractérisent par un travail de l'ordre du polissage de la part de Proust, qui montre à quel point celui-ci envisage sérieusement cette question. C'est ainsi que les citations ne sont pas toujours identifiables, tellement elles ont été retravaillées par l'auteur. La critique a beaucoup insisté sur ce travail, perceptible d'une version à une autre grâce aux possibilités qu'offre la génétique. Ainsi, Bernard Brun insiste sur le fait que certaines citations disparaissent, d'un brouillon à la version définitive :

Une citation peut ainsi disparaître dans la genèse, une fois sa fonction propre disparue ou parce qu'elle était en contradiction avec le fonctionnement du brouillon, c'est-à-dire du texte en gestation².

Cela ne va pas sans certaines interrogations sur le rôle de la citation, laquelle peut parfois justement changer de fonction à cette occasion. Une référence à Zacharie, le père de Jean-Baptiste d'après les Évangiles de Luc et Jean, présente dans les brouillons, est effacée de la version définitive, de la même manière que disparaît tout un réseau lexical lié à la culpabilité du narrateur³. En creux, ce retrait montre que la citation peut servir à étoffer un réseau sémantique donnant des clés d'interprétation psychologique d'un personnage. Le travail

¹ J. Nathan, *Citations, références et allusions de Marcel Proust dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1953, p. 9 : « On relève dans *À la recherche du temps perdu* près d'un millier de citations, références ou allusions qui renvoient, soit à la littérature, soit aux arts plastiques, soit à la musique, soit à l'art dramatique. ». Selon J. Nathan, le seul équivalent dans la littérature française est Montaigne, en ce qui concerne le nombre des citations.

² Voir B. Brun, « Lectures, citations, création », BIP n°28, 1997, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 61 : « Dans les cahiers de brouillon, l'investissement psychologique et le sentiment de culpabilité sont très vifs, autour de la maladie et de la mort de la grand-mère. (...) Il (Zacharie) est gommé des brouillons, comme sont gommées les causes précises de ce sentiment de culpabilité qui parcourt toute l'œuvre. ».

de certaines citations ou des allusions à celles-ci et leur insertion dans la *RTP* peut infléchir leur portée.

De plus, la même citation peut avoir des rôles différents selon les contextes. Sylvaine Landes-Ferrali¹ a bien montré comment une citation précise de *Phèdre* peut prendre différentes fonctions. Elle s'appuie sur une citation placée d'abord dans une épître dédicatoire (à un ami décédé) en exergue dans *Les Plaisirs et les jours*, reprise ensuite sous la forme d'une allusion dans le carnet (dit de 1908) sous le titre de « Robert le Chevreau » puis dans la *RTP*, et met en lumière la façon dont cette citation construit plusieurs niveaux d'interprétation. Si la première occurrence est surtout informative, la version définitive en met en valeur la portée parodique et contribue à construire l'*ethos* du narrateur et à souligner le décalage entre l'enfant vivant la scène et l'adulte la racontant. L'évolution entre les différentes versions est intéressante, car il est possible de voir la manière dont Proust retravaille la citation : d'explicite, elle devient « clandestine et diffuse² », puisque les guillemets sont effacés dans le texte définitif, tandis que la dimension parodique se trouve au fur et à mesure amplifiée³. Cet exemple nous renseigne sur le soin que Proust apporte à la citation comme travail, dans le sens de modification de la matière initiale.

Il peut alors être judicieux de rappeler que certains emprunts (et dans ce cas la frontière est floue entre citation littérale et emprunt plus général) n'ont pas forcément vocation à être identifiés par le lecteur. C'est le cas en particulier de ceux qui proviennent des Goncourt – Anca Muhlstein en relève trois⁴, qui valent plus pour l'idée exprimée que pour la formulation exacte, ces passages du *Journal* des Goncourt représentant alors un espace où Proust a puisé l'inspiration sans que la lettre elle-même du texte importe

¹ Voir S. Landes-Ferrali, « Variations proustiennes autour de trois vers de *Phèdre* », BMP n°49, 1999.

² *Ibid.*, p. 134.

³ *Ibid.*, p. 135 : « La référence à *Phèdre* est, subtilement, *stricto sensu*, introduite dans le fil du récit. La trame narrative proustienne intègre le tissu racinien ; les guillemets disparus, l'intertextualité prend une dimension supplémentaire et à la fois primordiale : le texte dramatique se trouve entrelacé dans le texte romanesque. La parodie et l'héroï-comique n'en éclatent que mieux et la distorsion ainsi opérée entre le texte tragique et le texte prosaïque confère au passage un aspect pluriel totalement maîtrisé. »

⁴ Voir A. Muhlstein, *La Bibliothèque de Marcel Proust*, Paris, Odile Jacob, 2013, p. 136, référence à l'expression fréquemment utilisée par Swann : « beaucoup mais peu à la fois » aux tables tournantes et au sel sur les routes qui empêche de neiger.

réellement. Ces emprunts ont joué le rôle d'anecdotes possibles, intéressantes pour le romancier¹.

La question essentielle de savoir si les citations proustiennes sont authentiques ou si leur éventuelle modification a été volontaire ou non a beaucoup intéressé les chercheurs. Certains, comme Jacques Nathan, y voient une mystification voulue de la part de Proust, un jeu avec le lecteur et soi-même. En effet, quand il ne s'agit pas pour Proust d'asseoir la psychologie des personnages par le biais de citations en partie fausses, comme il le fait pour Charlus ou le duc de Guermantes², il est possible que certaines modifications imperceptibles soient des allusions à destination de lecteurs extrêmement érudits, ou qui voudraient prendre le temps de vérifier lesdites citations, ou pour lui-même³. D'autres chercheurs sont plus réservés : Proust reprenait-il ses notes ou citait-il de mémoire, comme le prétend Gide, et sa mémoire de plus en plus défaillante au fur et à mesure de l'écriture de la *RTP* ne pourrait-elle pas simplement expliquer quelques inexactitudes⁴ ? Quoi qu'il en soit, envisager un jeu avec l'erreur paraît intéressant, d'autant plus qu'il s'oppose à l'un des enjeux classiques de la présence des citations : le jeu avec le figement, l'aspect fétichiste de la citation (pour reprendre certaines réflexions d'Antoine Compagnon⁵), l'immobilisme qui permet au Narrateur (et à l'auteur) de retrouver et de restituer le passé, en particulier le passé familial. En effet, selon Jacques Nathan, les nombreux auteurs classiques cités abondamment par Proust et représentant le répertoire des pensionnats de l'époque

¹ Voir *opus* cité, p. 136, A. Muhlstein insiste sur « la place inhabituelle » des Goncourt, qui ne sont pas cités dans la *RTP* « bien que très souvent ils soient à l'origine d'une anecdote, et ne servent jamais à l'enrichissement du caractère d'un personnage. ».

² Comme l'analyse en détail M. Naturel qui compare en effet plusieurs états du manuscrit et la version définitive de l'erreur du duc de Guermantes quand celui-ci évoque les *Mohicans de Paris* comme étant une œuvre de Balzac et non de Dumas : « Entre ces différentes variantes, le texte s'allège progressivement, dans son volume d'ensemble comme dans le nombre de titres cités. L'erreur commise par M. de Guermantes n'est plus la même et n'est plus signalée en tant que telle : mais elle est plus évidente pour un lecteur non averti (ou, plus exactement, non contemporain). Il ressort, de cette comparaison entre les différents états du texte, le souci de Proust de maintenir ce thème de l'erreur dans la citation – contrairement à ce que certains critiques ont affirmé (cf J. Nathan qui postule que le duc ne nomme pas un auteur aussi connu que Dumas) – qui sera développé dans la séquence étudiée, en tant que reflet de la superficialité des connaissances avancées. », « La critique de salon ou une parodie de critique littéraire », BIP n°22 – 1991, p. 73.

³ J. Nathan, *ibid.*, pp. 27 et 28.

⁴ A moins que cela soit parce que Proust, travaillant chez lui, ne pouvait que plus difficilement consulter ses ouvrages de références, comme le suggère aussi J. Nathan ?

⁵ Voir A. Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, *opus* cité.

seraient une façon pour l'auteur de rendre hommage à ses proches, de reconstituer par l'écriture les discussions familiales, dans lesquelles les citations d'auteurs tenaient une grande place, comme dans chaque famille bourgeoise de cette époque. D'où l'importance des auteurs comme Mme de Sévigné et Racine cités de manière privilégiée par la mère et la grand-mère du héros. Ces auteurs forment le groupe des écrivains le plus représenté, tandis que le second, plus restreint, est constitué d'auteurs beaucoup moins connus et émanant de la culture personnelle de Proust.

De plus, employer le terme de « jeu » permet de renvoyer aux réflexions d'Annick Bouillaguet et à ce qu'elle nomme « le jeu intertextuel ». La citation a pour rôles selon elle de « lancer et relancer l'imagination¹ », de « fixer le rêve² », si bien qu'elle a affaire avec la création romanesque ainsi que la remémoration. Elle devient « composante à part entière du roman³ » et participe du bonheur du collectionneur, du travestissement, de l'humour et du plaisir de la répétition entendu comme pulsion au sens freudien du terme⁴.

Quels sont les auteurs le plus fréquemment cités par Proust ? Les nombreuses citations littéraires, très variées, témoignent encore une fois de son immense culture : à ce titre, le fond antique constitue une source importante, mais sans aucun doute, les auteurs du XVII^e siècle sont les plus représentés dans la *RTP*. Selon Sylvaine Landes-Ferrali qui a consacré un ouvrage remarquable au sujet⁵, deux éléments semblent se distinguer : d'une part, on ne peut que constater l'abondance des références, comme Racine, La Fontaine, La Bruyère, La Rochefoucauld, Saint-Simon, Pascal, Boileau, Mme de Sévigné, etc., et d'autre part la présence de ces auteurs rend compte d'un travail complexe de leurs citations. Outre le fait que certains auteurs sont étroitement associés à un personnage, comme Mme de Sévigné à la grand-mère du narrateur puis à sa mère, ou Saint-Simon à Charlus, le travail le plus évident concerne probablement Racine, et en particulier *Phèdre*, pièce qui tient le rôle

¹ A. Bouillaguet, *opus* cité, pp. 191-192.

² *Idem*, p. 193.

³ *Ibid.*, p. 194.

⁴ Voir en particulier le chapitre XI, « Le jeu intertextuel ».

⁵ Cf S. Landes-Ferrali, *opus* cité.

d'une pierre angulaire dans la vie et le développement psychique et amoureux du héros. Inutile de revenir sur cette pièce¹. La critique a souvent souligné l'aspect parodique du traitement de cette pièce, et le retournement des genres ne se limite pas à la tragédie racinienne. Au contraire, le théâtre classique fait l'objet dans la *RTP* d'une inversion significative : la comédie sert des enjeux tragiques, et la tragédie est au service du comique, en particulier de la parodie. De surcroît, par ce travail de la citation, souvent « en *diminuendo*²», entre la référence savante et l'irrévérence, Proust « rejoint les classiques³ ».

Shakespeare aussi est un auteur souvent convoqué par Proust. Cependant, Pierre-Edmond Robert précise que Proust ne possède pas de « connaissance intime »⁴ et qu'il se sert bien plutôt de « références commodes » à l'œuvre du dramaturge. Pour autant, les citations de Shakespeare dans l'œuvre de Proust sont bien plus qu'un artifice. D'une part, elles rendent possible un parallèle avec l'œuvre de Racine⁵, La Berma qui a joué *Hamlet* aussi bien que Racine établissant un trait d'union entre les deux univers⁶. D'autre part, elles éclairent le texte, et en particulier la psychologie de quelques personnages, parmi lesquels Bloch et Charlus. C'est ainsi que ce dernier est assimilé au roi Lear, ce qui permet d'insister sur le tragique du personnage, ou que Bloch est comparé dans le *Temps retrouvé* à un « vieux Shylock », l'usurier juif, personnage de farce du *Marchand de Venise*⁷. Indépendamment de ces différences très importantes entre Goethe et Proust, il est

¹ Cette pièce a été vue comme le symbole de « l'amour-maladie », pour reprendre le terme d'A. Muhlstein qui met en lumière l'itinéraire du narrateur autour de *Phèdre*, symbole d'amour et de souffrance. Le narrateur rencontre Bergotte par Swann parce qu'il impressionne ce dernier en lui montrant à quel point il connaît bien cette pièce, puis va la voir deux fois avec La Berma, et ces deux spectacles sont l'occasion d'une évolution esthétique majeure ; enfin il voit la pièce quand Albertine est chez lui et qu'il souffre. Voir A. Muhlstein, *opus* cité, p. 130.

² S. Landes-Ferrali, *ibid.*, p. 433.

³ S. Landes-Ferrali, *ibid.*, p. 431, ainsi que l'explication qui suit immédiatement : « Bâtir une œuvre originale sur un sol ancien est aussi la démarche classique, celle que par exemple Boileau reconnaît dans le travail de La Fontaine, ou que Molière revendique lorsqu'il s'agit de justifier ses emprunts. Proust oublie Saint-Simon comme il oublie Racine ou Molière et les autres, mais l'originalité consiste à les réintroduire dans l'œuvre, les y mêlant étroitement, dans la double démarche, d'admiration, liée au souvenir et à la dette, et d'irrévérence, que fournit l'écriture poétique et que permet l'œuvre totalement nouvelle. »

⁴ P.-E. Robert, *Marcel Proust lecteur des anglo-saxons*, Paris, Nizet, 1976, p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁶ *Ibid.*, p. 174 : « Chez les Anglais, seul Shakespeare est abondamment utilisé, fournissant citations, personnages et réflexions. Ses tragédies y jouent un rôle parallèle à celles de Racine, comme *Hamlet* tenait le même rang que *Phèdre*, et *Bérénice*, dans les goûts de Proust adolescent. Il n'est pas jusqu'à la Berma qui n'affermisse le lien puisque le modèle de la grande actrice, Sarah Bernhardt, a joué *Phèdre* et *Hamlet* ».

⁷ *Ibid.*, p. 175.

intéressant de constater que tous deux convoquent un intertexte shakespaerien, sans forcément citer directement le dramaturge anglais, dans des perspectives différentes¹.

Outre les références à des auteurs classiques dans le texte, un autre travail de la citation opère chez les deux auteurs. En effet, certaines phrases proférées fictivement par des personnages des œuvres des deux auteurs sont mises en exergue, rapportées exactement comme s'il s'agissait d'une citation d'un auteur. Elles peuvent être répétées, analysées, faisant parfois l'objet d'interrogations de la part d'un personnage, devenant éventuellement le symbole d'un personnage, et à chaque fois participant entièrement à son portrait². A cet égard, la distance est moins grande entre nos deux auteurs. On pourrait croire que si Proust cite beaucoup d'auteurs classiques, il citerait moins ses personnages, et que Goethe citerait bien plus que Proust les personnages puisqu'il cite moins d'auteurs classiques, mais il n'en est rien. Au contraire, les deux auteurs se rapprochent dans le traitement qu'ils réservent aux citations internes à l'œuvre, ce qui a été bien étudié par la critique goethéenne et proustienne, qu'il est intéressant de rapprocher à cet égard, notamment en ce qui concerne le « mot » d'un personnage et la chanson, avant d'étudier le cas particulier de la citation sur un objet.

○ 2. LES CITATIONS « INTERNES » À L'ŒUVRE : LE « MOT » D'UN PERSONNAGE :

Parmi les mots célèbres des personnages de Goethe, la critique sur les *WV* s'est intéressée à l'expression finale d'Otilie : « *Ich bin aus aus meiner Bahn gestritten* », littéralement « Je suis sortie de ma voie » en français, et à l'instar de Martin Swales, a montré que ce moment d'introspection correspondait au désir du personnage de se laisser

¹ En ce qui concerne Goethe, voir notamment E. Dye, "Wilhelm Meister and *Hamlet*, Identity and Difference.", in : *GY*, 1992, pp. 67-85.

² Ce fonctionnement de la citation fait penser à l'épiphanie, telle qu'elle a été analysée par J. Vion-Dury dans son article « Epiphanie ». Voir J. Vion-Dury, article « Epiphanie », in : *Encyclopédie Electronique des Termes Littéraires*, 1996.

mourir de faim¹. Cette formulation éclaire donc aussi rétrospectivement les agissements antérieurs ainsi que son rapport particulier à la mort.

Dans une mesure comparable, le « mot » d'un personnage « peut résumer brusquement l'évolution d'un héros est exploitée aussi par Proust », ainsi que le commente Jean-Yves Tadié². Souvent aussi, le mot d'un personnage chez Proust fait réfléchir le Narrateur, et l'énigme se trouve résolue longtemps après la mention de la citation, comme c'est le cas du fameux « casser le pot » d'Albertine – il ne s'agit pas seulement pour le Narrateur de compléter la phrase embarrassante mais de comprendre d'où vient cette expression à Albertine, comme l'a analysé Elisabeth Ladenson³, ou encore du « *Vergissmeinnicht* » de Charlus, qui participe au mystère autour du personnage et est décrypté par la suite, à la manière d'un sésame qui induit l'initiation du héros.

L'idée qu'un mot puisse résumer un personnage est encore plus accentuée en ce qui concerne le « bon mot » d'Oriane se rapportant à « Taquin le Superbe », et à ce propos il est intéressant d'apporter une précision. Annick Bouillaguet a mis au jour l'origine de cette plaisanterie⁴, qui n'a pas été créée mais « empruntée » par Proust, sans qu'il cite ses sources, et qui par conséquent s'apparente à un « plagiat »⁵ si l'on peut dire. Ce mot inventé par Arthur Baignières, comme le rapporte Fernand Gregh dans *L'âge d'or, souvenirs d'enfance et de jeunesse* a fait les gorges chaudes de tout le haut Trouville. Proust s'en est emparé non pas comme exemple à imiter mais en en faisant une « citation tentaculaire »⁶ et paradigmatique du génie d'Oriane de Guermantes, en matière de mots d'esprit justement, consacrant à son analyse de nombreuses pages lors du dîner chez les Guermantes. Au lieu d'exploiter une idée à son goût et de lui offrir une forme de réécriture personnelle, l'écrivain a repris à son compte une citation mondaine existante et l'a insérée dans son œuvre en en

¹ M. Swales, « Goethe's prose fiction », pp. 129-146, plus précisément p. 139 pour l'analyse de cette citation d'Otilie, in : Sharpe, L., *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

² Voir J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, opus cité, « (...) quand la duchesse de Létourville s'écrie : « Palamède ! », quand Jupien l'appelle « petit polisson », nous comprenons toute la déchéance du baron. », pp. 146-147.

³ Cf E. Ladenson, opus cité, p. 126.

⁴ A. Bouillaguet, « Naissance d'un "mot" », BIP, n°22, 1991, pp. 59-70.

⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

faisant une citation essentielle à l'intrigue et au personnage d'Oriane de Guermantes. Ainsi ce cas de citation est particulier : il s'agit d'une citation interne à un personnage, le résumant, et en même temps provenant d'une source extérieure. Proust a bien recours à une citation qu'il n'invente pas et qui ne se limite pas à ce personnage d'Oriane, et pourtant en fait une citation interne qui fonctionne comme toutes les autres.

D'une façon plus générale, Proust a tendance à mettre en scène certaines phrases prononcées par un personnage qui expliquent une action ou qui éclairent les enjeux narratifs d'un passage. Sans que le lecteur puisse isoler une phrase en particulier qui résumerait le personnage ou la situation, Proust procède au cours de la narration à la mise en évidence de nombreuses phrases qui sont ensuite commentées et mises en perspective rétrospectivement par le narrateur. C'est le cas par exemple au début des *JF* lorsque le lecteur apprend comment Swann s'est décidé à épouser Odette¹. Tout au long de ce passage, les manœuvres d'Odette et les phrases précises qu'elle prononce sont rapportées, tout comme les objections de Swann qui sont insérées dans le récit. Pourtant, il ne s'agit pas d'un dialogue mais de citations successives de paroles ou de pensées des personnages qui illustrent le cheminement de l'un et de l'autre, qui est longuement commenté après chaque citation. Ce procédé est éminemment utilisé chez Proust, en particulier dans les scènes mondaines. Nous n'en donnons qu'un exemple ici ; néanmoins ce fonctionnement pourrait également être analysé dans de nombreux autres passages.

Au terme de cette analyse concernant les citations internes précises des personnages, on peut affirmer que Proust en fait un usage plus systématique – serait-ce lié au nombre des personnages dans la *RTP* ?- mais que Goethe donne plus d'importance aux citations qu'il isole et qui dans ses œuvres romanesques fonctionnent comme des symboles.

○ **A. LE MOT, LES CITATIONS MARQUANT LE PORTRAIT D'UN PERSONNAGE DE MANIÈRE DIFFUSE :**

¹ Proust, *RTP, JF*, pp. 459 et suiv.

Dans de nombreux cas la citation permet de mettre en évidence les caractéristiques d'un personnage, soit pour en faire un portrait valorisé ou au contraire dépréciatif, épouser ses évolutions et proposer une mise en abyme par l'enchâssement d'un texte particulièrement porteur de sens au regard de la construction du personnage, ou encore insister sur un trait précis de caractère.

Werther en particulier cite d'autres personnages – surtout Charlotte bien sûr et les citations de sa bien-aimée permettent de contribuer à son portrait psychologique, tout en servant l'idéalisation du personnage. Certaines de ses paroles, notamment lors de la première rencontre, sont rapportées : il s'agit là de mettre en avant la perfection de la femme aimée et de raconter la rencontre en détail, dans la lettre du 1^{er} juillet. Werther cite aussi Albert, ce qui vise l'effet inverse : en brosse un portrait dépréciatif, et établir les oppositions avec lui, lorsqu'il rapporte un court dialogue sur le suicide. Dans la lettre du 12 août, Werther commente le tic langagier du « *Zwar* », « cependant », ou, comme le traduit Philippe Forget, « il est vrai que », ce qui est l'ébauche d'un portrait psychologique dépréciatif du personnage. Il n'aime pas la façon dont Albert apporte des nuances à ce qu'il vient d'énoncer, et parfois infléchit ce qu'il vient de dire. C'est là une critique à peine voilée d'une tempérance chez Albert qui s'oppose en tout point au caractère entier de Werther ; et pourtant l'extrait cité fonctionne de la même manière décriée : Werther commence par apporter une appréciation générale sur l'homme puis dénigre son comportement jusqu'à ce qu'il n'en reste rien¹ – manière peut-être de souligner l'absence de cohérence chez le protagoniste. Dans la même lettre, les paroles que prononce Albert à propos du suicide sont rapportées ; ce n'est pas un hasard, et outre la préparation thématique présentée dans le

¹ « *Nun weisst du, dass ich den Menschen sehr lieb habe bis auf seine Zwar ; denn versteht sich's nicht von selbst, dass jeder allgemeine Satz Ausnahmen leidet ? Aber so rechtfertig ist der Mensch ! wenn er glaubt, etwas Übereiltes, Allgemeines, Halbwares gesagt zu haben, so hört er dir nicht auf zu limitieren, zu modifizieren und ab-zuzutun, bis zuletzt gar nichts mehr an der Sache ist.* », Goethe, *W, HA*, pp. 45-46, traduit par : « Tu sais que j'aime beaucoup cet homme, hormis ses *il est vrai que* ; car ne va-t-il pas de soi que toute proposition générale souffre des exceptions ? Mais il est si scrupuleux, cet homme ! Quand il croit avoir dit quelque chose de précipité, de général ou d'à demi vrai, il n'a de cesse de te le circonscrire et de le modifier, ajoutant et retranchant jusqu'à ce que, pour finir, il n'en reste plus rien. », traduction de Ph. Forget, *Les Passions du jeune Werther*, opus cité, p. 110.

dialogue, vient renforcer l'opposition des deux hommes, et plaider en quelque sorte par avance en faveur de l'acte définitif de Werther, en coupant court à toute controverse.

Cette fonction de la citation – établir le portrait moral d'un personnage – revient dans les romans de Goethe étudiés, sans que l'on puisse dire cependant qu'il s'agisse d'un procédé récurrent.

De plus, la citation ne concerne pas seulement des paroles proférées par des personnages sur le mode du dialogue. De nombreuses chansons sont mentionnées dans les œuvres de Goethe et de Proust. Des différences apparaissent d'emblée entre elles : certaines chansons sont reproduites en intégralité, d'autres sont seulement mentionnées par leur premier vers. Mais au-delà de ces différences de traitement, elles représentent un cas intéressant d'enchâssement. Sans faire un catalogue de ces chansons, nous nous concentrons ici sur deux cas particuliers : les chansons de Mignon dans *WML* et « Rachel quand du Seigneur » dans la *RTP*.

- **B. UN CAS PARTICULIER : LA CHANSON**

Dans *WML*, plusieurs chansons sont mentionnées, voire citées : c'est le cas de celle de Philine au chapitre 10 du livre V et de certains vers du harpiste. Mais surtout, les chansons de Mignon occupent une place particulière dans le roman et nous allons nous concentrer sur ces dernières.

Mignon est un personnage très marqué par la musique et caractérisé en particulier par ses chansons¹. Johanna Lienhard a consacré un ouvrage à ce sujet¹ dans lequel elle

¹ L'analyse des chansons de Mignon pourrait tout à fait figurer dans le chapitre sur les documents insérés, ou dans celui sur l'*ekphrasis*. En effet, il s'agit d'un texte assez long, qui ressemble à une partition donc à un document ; de plus, le lecteur est bien en présence d'une œuvre d'art fictive donc d'une *ekphrasis* notionnelle à l'image des marines d'Elstir. Cependant, les chansons ne sont pas présentées aux personnages sous la forme écrite, et ces derniers entendent chanter Mignon comme ils pourraient l'écouter parler, c'est pourquoi il a semblé logique de ne pas considérer ce texte parmi les documents. De façon comparable, ce n'est pas la description d'une œuvre d'art mais bien le texte lui-même qui est livré au lecteur. Certes, si l'on accepte de traverser les époques, on pourrait voir dans les chansons l'insertion d'un matériau autre, comme une photo ou un montage vidéo. Mais là encore, il n'y a pas le truchement de la description qui est forcément une prise de position, ou une mise à distance de l'œuvre d'art. Au contraire, l'œuvre est livrée au lecteur sans médiation. C'est donc une citation et non un document ou une *ekphrasis*.

analyse chaque chanson de Mignon en détail et en contexte avant de proposer une synthèse. La critique allemande avance l'idée que chaque chanson caractérise Mignon de façon à compléter son portrait. Ainsi, la première chanson, « *Kennst du das Land* », devenue presque un symbole de ce personnage, chantée parfois sans connaissance du roman, fait signe vers l'Italie, terre d'origine de la jeune fille, tandis que la deuxième, « *Nur wer die Sehnsucht kennt* », montre qu'elle personnifie la nostalgie tout en indiquant son origine divine, dans l'unité d'une seule strophe. Dans la troisième chanson, « *Heiss mich nicht reden* », l'injonction au silence révèle de façon très indirecte son secret et la dernière « *So lass mich scheinen, bis ich werde* » fait signe vers la fin de Mignon. Les quatre chansons prises séparément puis ensemble illustrent des aspects très représentatifs du personnage : l'Italie, l'origine divine, le secret et la fin de Mignon sont donc reflétées dans les chansons qui ponctuent le roman. Ces chansons mettent en scène à chaque fois des aspects essentiels du personnage de façon pourtant morcelée. Dans une certaine mesure, elles représentent à chaque fois une mise en abyme d'un de ces aspects, et pourtant cette notion qui a ses avantages ne suffit pas à expliquer leur portée plus générale ni leur articulation. Johanna Lienhard insiste sur le rôle de muse que joue Mignon, proche alors du personnage de la fée Mélusine : Mignon fait le lien entre le ciel et la terre, et son rôle consiste souvent à introduire une dimension divine sur la terre, ou un monde tout à fait nouveau et énigmatique, qui se laisse comprendre après sa mort et la révélation de son secret. Les chansons de Mignon, si elles participent d'une grande poésie, permettent également d'illustrer ce rôle de médiatrice, donc d'offrir là aussi un portrait plus complet du personnage tout en exagérant l'atmosphère mystérieuse et même énigmatique autour d'elle. Les chansons révèlent donc paradoxalement le caractère profondément hermétique de la jeune fille, sans donner à lire d'une façon détournée le secret de Mignon, ou seulement partiellement, en indiquant que sa patrie d'origine est l'Italie.

¹ Voir J. Lienhard, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*, Zürich, Artemis Verlag, 1978.

Proust quant à lui se sert aussi de la chanson pour caractériser un personnage, quoique d'une manière très différente de Goethe : plus courte mais plus construite, la chanson qui n'est que référence¹ est lourde d'enjeux. En effet, le Narrateur de la *RTP* surnomme la prostituée juive de la maison de passe dans laquelle Bloch l'emmène, et qui se prénomme Rachel, « Rachel quand du Seigneur », faisant allusion à l'opéra *La Juive* de Halévy. Dans *Le Côté de Guermantes*, le Narrateur rencontre la maîtresse de son ami Saint-Loup, dont ce dernier lui a beaucoup parlé et qui est très amoureux d'elle : les deux femmes sont la même et unique personne, même si le Narrateur ne peut pas dire à Saint-Loup où il l'a déjà rencontrée. Ainsi, la mention du personnage de l'opéra de Halévy sert non seulement à désigner le personnage (avec tout un réseau symbolique très riche, finement analysé notamment par Juliette Hassine²) mais aussi à différencier la prostituée de la maîtresse de son ami. Ce qui pouvait sembler anecdotique au premier abord est en fait finement construit de la part de Proust. Selon Geneviève Henrot Sòstero, l'appellation « Rachel quand du Seigneur » participe de cette stratégie de la fragmentation qui concerne plusieurs personnages, en particulier Rachel et Albertine, et montre leur caractère insaisissable³. De plus, cette référence fait l'objet montre, comme l'a souligné Juliette Hassine, que la Narrateur reprend ainsi le rôle du père de Rachel, se plaignant que sa fille adoptive se prostitue (sans compter les nombreuses autres lectures possibles du prénom Rachel et des références au culte d'Ishtar et à la prostitution sacrée). Cette appellation se révèle donc bien commode aussi pour permettre aussi une mise à distance qui peut se lire malgré tout comme un regret de la prostitution de cette jeune fille (*via* la reprise de la

¹ Nous aurions pu traiter cette citation parmi les références, d'une manière plus générale. Mais dans la mesure où elle fait apparaître en creux un texte construit et consultable, même s'il n'est pas cité *in extenso* dans la *RTP*, et qu'elle relève expressément de la chanson, il a semblé plus logique de l'inclure dans cette partie du chapitre, et judicieux de comparer à cette occasion les usages que Goethe et Proust font de la chanson dans leurs œuvres respectives.

² J. Hassine, *Marranisme et hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, opus cité, pp. 103 et suiv.

³ Cf G. Henrot Sòstero, *Pragmatique de l'anthroponyme dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « LEXICA. Mots et dictionnaires », 2011, p. 310 : « (...) la Rachel de Saint-Loup ne ressemble pas à la Rachel du Narrateur, au point que cette dernière porte un autre nom (*Rachel-Quand-Du-Seigneur*) (...) Comme cette Albertine vue de profil, Janus nocturne et crochu d'une Albertine méchante, qui reste si étrangère à la face ronde et solaire de l'Albertine bonne. », et plus loin sur la même page : « Or c'est précisément la figure nominale qui est la plus pratiquée par Proust, en tant qu'elle répond au mieux à sa vision ontologique d'un sujet insaisissable et changeant et à sa lecture structurale des lois d'appartenance et de ressemblance. »

posture du père). Ce faisant, le Narrateur s'adresse au lecteur de manière plus circonstanciée : il ne peut pas dire à son ami qu'il a connu la maîtresse de ce dernier dans une maison de passe et partager ce secret avec le lecteur lui donne la possibilité, de façon oblique, de dire l'indicible.

De la sorte, si les chansons chez Goethe et Proust participent activement au portrait d'un personnage, leur fonctionnement est quasiment à rebours. D'un côté Goethe cite longuement une chanson qui devient le symbole d'un personnage énigmatique, disant au lecteur que Mignon est dépositaire d'un secret tout en le préservant – Proust au contraire propose une référence unique, lourde d'enjeux qui dit l'indicible dans un jeu connu entre le narrateur et le lecteur.

- **C. UN AUTRE CAS PARTICULIER : LA CITATION SUR UN OBJET :**

Enfin, un fait récurrent attire l'attention du lecteur en ce qui concerne la citation dans *WML* : il arrive à plusieurs reprises dans le roman que quelques mots soient présentés sur un objet¹. Cette manière de citer de manière souvent énigmatique, sans source, peut surprendre. C'est le cas notamment des mots sur le voile du spectre, découverts le lendemain de la nuit avec Philine qui n'est pas encore identifiée étant comme la visiteuse :

Am wunderbarsten aber erschien ihm der Schleier des Geistes, den er auf seinem Bette fand. Er hatte ihn mit heraufgebracht und wahrscheinlich selbst dahin geworfen. Es war ein grauer Flor, an dessem Saum er eine Schrift mit schwarzen Buchstaben gestickt sah. Er entfaltete sie und las die Worte : „ Zum ersten – und letztenmal ! Flieh ! Jüngling, flieh ! “ Er war betroffen und wusste nicht, was er sagen sollte.²

De la même manière, le rouleau de la Société de la Tour porte une inscription, assez lapidaire. Il est présenté par un personnage de pierre digne et non identifié :

¹ Il s'agit à chaque fois d'une citation écrite, mais comme celle-ci est constituée d'une unique phrase, sur un objet et non dans un document, il a paru plus juste de l'étudier en relation avec la citation qu'avec le document.

² Goethe, *WML*, HA, p. 328, traduit par : « Mais ce qui le mit au comble de la surprise, ce fut de trouver le voile du spectre étendu sur son lit : il l'avait apporté en rentrant et l'avait sans doute lui-même déposé là. C'était un crêpe de couleur grise, dont l'ourlet portait une inscription brodée en lettres noires. Il déploya le voile et y lut ces mots : *Pour la première et la dernière fois ! Fuis, jeune homme, fuis !* Interloqué, il ne sut que dire. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Briod, revue par B. Lortholary, *opus* cité, p. 410. L'italique figure dans la traduction.

Der Türe gegenüber sah man auf einem prächtigen Sarkophagen das Marmorbild eines würdigen Mannes, an ein Polster gelehnt. Er hielt eine Rolle vor sich und schien mit stiller Aufmerksamkeit darauf zu blicken. Sie war so gerichtet, dass man die Worte, die sie enthielt, bequem lesen konnte. Es stand darauf : „ Gedenke zu leben “¹

Au chapitre suivant, le couteau à poudre de Philine dans la chambre de Wilhelm est présenté ainsi :

Kaum war Friedrich auf Wilhelms Zimmer gekommen, als er im Fenster ein Pudermesser liegen fand mit der Inschrift : Gedenke mein !²

Un fait paraît d'emblée intéressant : à chaque fois, l'auteur de la citation n'est pas clairement identifié. Ces trois inscriptions paraissent ainsi détachées d'autre considération, et exister pour elles-mêmes. Prime alors le rapport à l'action, qu'elles devraient déclencher. Si la première est une injonction qui participe à l'énigme de la soirée de la veille – qui est le spectre ? qui est venu rendre visite à Wilhelm la veille dans sa chambre ? qui a tracé ces mots ? – sans avoir une grande importance pour la suite de l'histoire, puisque précisément Wilhelm reste dans la troupe théâtrale, les deux autres inscriptions se laissent lire en opposition au fameux « *Memento mori* » sur les vanités baroques³. Celle qui est placée sur le rouleau est en quelque sorte exactement la traduction du contraire. Elle représente en contexte une invitation non dans l'espoir du salut ou la crainte de la damnation mais de tirer profit d'un apprentissage pour s'engager pleinement dans la vie terrestre, en conformité avec les enseignements des membres de la Société de la Tour qui en sont forcément les auteurs. Néanmoins, la question de l'auctorialité se pose très différemment en ce qui concerne un auteur de référence, ou un personnage du roman, et cette société vue comme un groupe indistinct. De plus, la mise en scène avec le sarcophage et le personnage

¹ Goethe, *WML, HA*, p. 540, traduit par : « Vis-à-vis de la porte, on voyait, sur un riche sarcophage, la statue de marbre d'un personnage plein de dignité, appuyé sur un coussin. Il tenait un rouleau devant lui et paraissait le considérer avec une paisible attention. Ce rouleau était disposé de telle façon qu'on pouvait lire aisément les mots qui y étaient inscrits : *Souviens-toi de vivre*. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Briod, revue par B. Lortholary, *opus cité*, p. 659. De même, l'italique figure dans la traduction.

² Goethe, *WML, HA*, p. 557, traduit par : « A peine arrivé dans la chambre de Wilhelm, Frédéric découvrit, sur l'appui de la fenêtre, un couteau à poudre qui portait l'inscription : *Souviens-toi de moi*. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Briod, revue par B. Lortholary, *opus cité*, p. 679.

³ Cf « "*Souviens-toi de vivre*" est clairement le pendant polémique du *Memento mori* médiéval et baroque. Le dernier livre du roman n'est pas avare d'indications montrant ainsi que l'humanisme inspiré par l'oncle et même par l'abbé se distingue résolument de certaines formes traditionnelles de christianisme, voire s'y oppose. », Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de B. Briod, *opus cité*, p. 781, note n°1 de la p. 659.

incarnant la dignité brouille les pistes, invitant Wilhelm et le lecteur à croire que le rouleau a été directement écrit par ce dernier. S'inscrivant en miroir de cette inscription, la citation sur le couteau à poudre de Philine a surtout pour vertu de faire naître une discussion avec Frédéric qui éclaire le protagoniste sur des épisodes passés. Ainsi, l'impératif présent dans les trois citations ne débouche sur aucune action concrète de celui auquel elles sont adressées. Leur importance est donc largement à relativiser : hormis l'aspect ornemental de ces citations, leur rôle énigmatique qui malgré tout participe de l'action, force est de constater que ces citations ne jouent pas de rôle particulier au sein du roman, si ce n'est, dans la suite de la conversation, apporter un discrédit sur la pratique de la citation, comme nous l'avons déjà signalé.

CHAPITRE 3 : LES DESCRIPTIONS D'ART, L'EKPHRASIS ET L'HYPOTYPOSE

Parmi les exemples d'enchâssements que donne Gérard Genette, celui de la description d'art peut interpeller le lecteur. En effet, selon le critique, un récit second

(...) peut être assumé par une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique (c'est la toile peinte représentant l'abandon d'Ariane, dans les *Noces de Thétis et Pélée*, ou la tapisserie du déluge dans *Moyse sauvé*), (...) ¹

Il semblerait selon Gérard Genette que la continuité entre récit enchâssé et description d'art aille de soi². Elle passe certes par la mise en récit du document mais le critique aurait pu écarter des exemples qui ne seraient pas uniquement narratifs, d'autant que les termes désignant l'enchâssement, on l'a dit³, ont le plus souvent mis au premier plan cet aspect. En outre, la critique d'une manière générale ne s'est pas attardée sur la description d'art qui occupe pourtant une place de choix parmi les textes enchâssés. Ce chapitre vise à montrer qu'elle a pleinement sa place parmi eux – tout en interrogeant ses rapports complexes avec la narration.

Pour prouver que la description d'art est un enchâssement, un autre argument, dans un contexte différent, a retenu notre attention : l'*ekphrasis* a été considérée par certains critiques sur le même plan que la citation. Page Dubois montre efficacement qu'une description du bouclier d'Enée se lit en relation avec celui d'Achille, l'*ekphrasis* canonique de l'Iliade, et que Le Tasse puis Spenser font aussi référence à Homère dans leurs œuvres respectives, *La Jérusalem délivrée* et *The Faerie Queene*⁴. Pascale Auraix-Jonchière insiste sur la dimension d'intertextualité de l'*ekphrasis* et affirme que l'*ekphrasis* est même une forme de citation :

¹ G. Genette, *Discours du récit*, opus cité, p. 240.

² G. Genette se situe dans la droite ligne des analyses qu'il avait déjà menées dans *Figures II* quelques années auparavant. A propos du Déluge, tapisserie de Jocabel, dans *Moyse sauvé* de Saint-Amant, il écrit : « C'est un tableau plus qu'un récit. ». Voir G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, pp. 203-204.

³ Voir l'introduction.

⁴ P. Dubois, *History, Rhetorical description and the Epic. From Homer to Spenser*, Cambridge, D. S. Brewer-Biblio, 1982, p.6.

L'*ekphrasis*, forme singulière d'intertextualité, se perçoit d'abord comme citation et à ce titre, ménage une pause dans le récit.¹

C'est effectivement une manière de citer le document que d'en placer une description aussi précise que possible dans le texte, en donnant toutes les références de façon à l'identifier. L'*ekphrasis* est en fait à la limite entre le document enchâssé et la citation – c'est bien la reproduction dans le texte d'une référence complète exogène, qui est donc à la fois citée et reproduite *via* un autre médium, la littérature.

Par conséquent, si le document est bien un enchâssement, que la citation est une forme plus réduite d'insertion d'un document, et que l'*ekphrasis* est une citation, elle constitue aussi, naturellement, un enchâssement.

Les descriptions d'art ne sont pas à mettre sur le même plan, et la tradition littéraire en distingue deux sortes : l'*ekphrasis* et l'hypotypose. La première consiste en la description d'une œuvre d'art (réelle ou fictive) insérée dans la narration, la seconde en une description littéraire qui a un effet de tableau dans la narration. A ce titre, elle représente également une citation fictive et donc elle aussi un enchâssement.

Les textes de Goethe et Proust sont nourris de références artistiques, en particulier picturales, sculpturales, théâtrales, musicales. Les descriptions d'œuvres d'art –*ekphraseis* comme hypotyposes- sont nombreuses, variées, marquantes, et souvent à mettre en relation avec des considérations plus générales et théoriques, voire poétiques.

○ 1. L'EKPHRASIS, QUELS ENJEUX ?

• **A. MISE EN PERSPECTIVE THÉORIQUE ET HISTORIQUE SUR L'EKPHRASIS :**

¹ Voir P. Auraix-Jonchière, « *Ekphrasis* et mythologie dans *La Toison d'or* de Théophile Gautier (1839) : la Madeleine prétexte », p. 453, in : P. Auraix-Jonchière, (Etudes réunies et présentées par), *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles* : actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, 24, 25, 26 octobre 2001, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 451- 463.

Les problématiques liées à l'*ekphrasis* rappellent celles qui sont constitutives de l'enchâssement en général, et que nous avons abordées en introduction. En effet, tout comme les récits enchâssés, les *ekphraseis* sont aussi bien des textes isolés que des séries, mises en recueils. Les exemples canoniques illustrent cette particularité : à côté du célèbre bouclier d'Achille dans *L'Illiade* d'Homère se trouvent les *Images* de Philostrate l'Ancien. Cette opposition qui peut se lire aussi comme une complémentarité se retrouve dans l'histoire de l'*ekphrasis*, notamment au XVIII^e siècle et les découvertes de Johann Joachim Winckelmann. Goethe se situe précisément dans cette mouvance et exploite cette double référence canonique, présente dans ses textes de fiction.

Initialement, l'*ekphrasis* est un exercice littéraire, utilisé par les rhéteurs de la Seconde Sophistique grecque au III^e siècle après J.-C.¹ et dont la principale qualité est le caractère vivant² : la description doit permettre de montrer à l'auditoire l'objet dont il question, comme s'il apparaissait littéralement devant les yeux du lecteur. De plus, cette description est très liée à la narration³. C'est pour cela que les liens entre l'*ekphrasis* et l'hypotypose sont étroits : l'équivalence entre dire et montrer est incarnée dans la formule tellement glosée d'Horace, dans « L'Épître aux Pisons » de son *Art poétique* : « *ut pictura poesis* », « que la peinture soit comme la poésie ». La définition de l'*ekphrasis* a évolué dans l'histoire littéraire, oscillant notamment entre « description » d'une manière générale, et « description d'œuvre d'art »⁴, avant de se spécialiser dans ce dernier sens, et là aussi il faut distinguer les *ekphraseis* actuelles, c'est-à-dire représentant des œuvres d'art existant réellement, des notionnelles, quand elles renvoient à une œuvre inventée par l'auteur. Dans les deux cas, la dimension fictionnelle de l'œuvre est mise en avant et renvoie en particulier

¹ Cf R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009, chapitre 2 : « Learning Ekphrasis : The Pyrogymnasmata », pp. 39-59.

² Voir R. Webb, « *Ekphrasis* Ancient and Modern : the Invention of a Genre », *Word and Image*, vol. 15, n°1, Taylor & Francis Ltd, janvier-mars 1999, p. 13 : l'*ekphrasis* comme 'vivid evocation'.

³ Cf P. Dubois, *opus* cité, p. 4 : « The *ekphrasis* is a narrative poetic discourse that purports often to be a model, or icon, literally, of past and future structures in the interest of explaining what they were, what they will be, by representing them in relation to an englobing narrative discourse, the progress of the hero. ».

⁴ Sur les questions de l'évolution du sens du terme, voir notamment R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, *opus* cité, introduction, pp. 1-11.

aux questions de traduction : comment traduire un art en employant les techniques d'un autre ? Les univers visuels, pictural (et sculptural dans une moindre mesure¹) sont privilégiés dans l'histoire de l'*ekphrasis*, et les relations entre littérature et peinture également, bien qu'il apparaisse impossible d'affirmer que le terme ne renvoie qu'à ces arts ; comment appeler autrement une œuvre littéraire qui non seulement décrit mais cherche à retranscrire une œuvre musicale, par exemple, comme la *RTP* avec la musique de Vinteuil ?²

Parallèlement, dès l'Antiquité, l'*ekphrasis* fait l'objet de réflexions et de définitions, comme celle d'Hermongène au II^e siècle³ :

L'*ekphrasis* est un discours détaillé, vivant, et mettant sous les yeux ce qu'il montre. On fait des descriptions tant de personnes que d'événements, de saisons, d'états, de lieux et de nombreux autres sujets.

Par la suite, « à partir du V^e siècle le terme s'appliquera surtout à la description d'objets d'art »⁴. La terminologie est donc glissante : l'*ekphrasis* se confond facilement avec la description sur une longue période historique, et la définition d'Hermongène, certes ancienne, ne permet pas de distinguer entre *ekphrasis* et hypotypose, les deux restant d'ailleurs confondues assez longtemps. Il convient donc de garder en mémoire l'histoire de ce procédé, pour comprendre que l'*ekphrasis*, aujourd'hui spécialisée dans le domaine artistique, pourrait nous dire de la description en général⁵.

¹ Cf N. Harkness, « *Ut sculptura poesis : Literary-Sculptural Intersections in Balzac and Proust* », in : N. Harkness et M. Schmid (dir.), *Au seuil de la modernité : Proust, Literature and the Arts. Essays in Memory of Richard Bales*, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 211-235 ; ainsi que N. Mauriac, « La sculpture dans la hiérarchie proustienne des arts », in : B. Brun, M. Oguro et K. Yoshikawa (textes réunis par), *Marcel Proust 6, Proust sans frontières 1*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2007, pp. 83-101.

² Voir notamment les chapitres d'ouvrages ou les recueils d'articles qui associent les analyses sur la peinture et la musique, comme par exemple dans B. Brun, M. Oguro et K. Yoshikawa (textes réunis par), *Marcel Proust 6, Proust sans frontières 1*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2007, la section « Etudes sur peinture et musique », articles de K. Yoshikawa, « Proust et Rembrandt », pp. 105-120, d'A. Wada, « Proust et le paysage de Camille Corot », pp. 121-132, d'A. Ushiba, « Proust et *Parsifal* de Wagner », pp. 149-165 et du même, « Les Deux grands concerts de Vinteuil », pp. 167-182.

³ Cette définition est citée par J. Lebel dans son article « Description », voir : P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 136-138.

⁴ *Ibid.*

⁵ Il serait intéressant d'approfondir cette question.

En outre, si le procédé est bien cerné, mais peut relever de divers domaines artistiques, ce qui fait d'elle un matériau de choix pour réfléchir au dialogue entre les arts¹. Caractériser l'*ekphrasis*, en effet, c'est opérer un glissement entre histoire, histoire de l'art et littérature. Histoire d'abord car l'*ekphrasis* est une catégorie historique de plein droit, et tire ses origines de la volonté de donner à voir une preuve dans une démonstration. Puis l'*ekphrasis* relève de l'histoire de l'art et de la littérature de façon presque concomitante, comme le rappelle Sophie Bertho. Né au moment de la seconde sophistique, elle devient vite à la fois « un art et une arme redoutable »².

De plus, et cela rappelle les analyses de la première partie³, l'*ekphrasis* se présente comme un espace littéraire séparé du reste, comme le souligne Philippe Hamon en insistant sur la possibilité d'une ébauche de critique d'art grâce à cet aspect détachable⁴, dans la continuité des analyses de Roland Barthes⁵.

Si la description du bouclier d'Achille dans *L'Illiade* d'Homère constitue le modèle canonique de l'*ekphrasis*, les parangons du genre sont en réalité au nombre (au moins) de trois dans l'Antiquité, et expriment deux types d'enjeux différents, qui perdurent dans des textes beaucoup plus récents. En effet, il faut citer également la description du bouclier d'Enée dans *L'Enéide* de Virgile ainsi que les *Images* de Philostrate l'Ancien, et ces dernières donnent lieu également à d'autres textes qui peuvent être considérés comme des *ekphraseis*. Du côté d'Homère et de Virgile, l'enjeu principal repose sur la mise en concurrence entre poésie et peinture. Cela ne va pas sans quelques différences entre les

¹ A ce sujet, voir en particulier J. Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.

² Voir S. Bertho, « Les Anciens et les Modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust », article cité, p. 57.

³ Voir la première partie sur l'autonomie du récit enchâssé.

⁴ Voir Ph. Hamon, *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula, 1991, p. 8 : « Il s'agit donc d'un beau développement « détachable » (*ek*), la partie d'un texte qui décrit artistiquement un objet déjà constitué comme une œuvre d'art. On comprend donc que s'y ébauchent à la fois une conception de la description littéraire comme valeur autonome, comme morceau de bravoure indépendant où s'inscrit une sorte de métalangage incorporé (une « mise en abyme » de l'œuvre d'art), et où, sans doute, s'esquissent les premiers linéaments de ce qui va se constituer peu à peu comme le discours de la critique littéraire et celui de la critique d'art. »

⁵ Voir notamment R. Barthes, « L'effet de réel » dans R. Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982, p. 84 : « (...) l'*ekphrasis*, morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble) ».

deux modèles : le texte de Virgile, réécriture mettant particulièrement au jour l'aspect inhérent à l'*ekphrasis* de traduction, montre Enée en tant qu'observateur du bouclier, et le poète-narrateur est celui qui décrit et interprète cette œuvre d'art. Cependant la description en tant que telle domine, et elle se place en rivalité avec la peinture¹.

Il en va tout autrement pour les *Images* de Philostrate l'Ancien qui présentent d'entrée de jeu une différence essentielle avec Homère et Virgile : il s'agit comme le titre l'indique d'une galerie de tableaux, donc d'un ensemble d'images, décrites pour elles-mêmes, et non d'une description isolée insérée dans la narration. Ces soixante-cinq images ont pour but principal d'entretenir une conversation et de former le goût des jeunes gens. Les enjeux d'interprétation sont primordiaux, et le texte se donne souvent à lire comme une énigme à résoudre, faisant ainsi travailler l'imagination du lecteur. Goethe s'est intéressé de près à cette galerie de tableaux².

Dans les deux cas, qu'il s'agisse d'une description unique ou d'une série, et que l'*ekphrasis* soit actuelle ou notionnelle, elle fait l'objet d'une identification dans le texte et le titre de l'œuvre ou le nom du peintre est donné, sinon les deux. Un jeu avec le lecteur s'engage implicitement pour savoir s'il connaît le tableau, surtout s'il est peu connu, et dans l'affirmative suffisamment bien pour apprécier l'exploit et interpréter les distorsions éventuelles avec l'original. C'est là aussi l'une des différences avec l'hypotypose qui ne suggère pas de titre.

Ainsi, il y a des recueils d'*ekphraseis* comme il y a des recueils de nouvelles : la mise en série montre la proximité évidente avec les types d'enchâssements que nous ne traitons pas dans cette thèse, mais il est néanmoins intéressant de le souligner.

L'*ekphrasis* possède également une dimension utopique, comme Murray Krieger le met en avant dans son livre *Ekphrasis : The Illusion of the Natural Sign* et en particulier dans

¹ Cf Ph. Hamon, *opus* cité, p. 9 : « Moment de déploiement du « faire voir », la description est, dans cette conception classique d'une rivalité avec la peinture, aussi bien dans le discours en prose de l'historien (le portrait des grands hommes), dans celui du philosophe (où elle doit en quelque sorte s'épurer en *définition*), que dans celui du moraliste (parallèles, portraits et maximes en sont, selon Lanson, les « formes fixes »).

² Nous reparlons de ce texte essentiel publié par Goethe plus tard dans le chapitre.

la préface :

What is being described in ekphrasis is both a miracle and a mirage : a miracle because a sequence of actions filled with before and after such as language alone can trace seems frozen into an instant's vision, but a mirage because the illusion of such an impossible picture can be suggested by the poem's words¹.

D'une façon plus générale, en poussant ce raisonnement, il est possible de proposer que l'*ekphrasis* n'existe pas en réalité et interroge les fonctions de la littérature comme mirage, elle est alors précisément la preuve qu'elle participe alors de la fiction, « suspension momentanée de l'incrédulité » telle que la définissait Coleridge.

Néanmoins, en dépit de cet aspect utopique, ce rêve de *ut pictura poesis*, cette idée que la littérature peut rivaliser avec la peinture a été gardée par les modernes, en particulier par des écrivains critiques d'art, et pratiqué en particulier par Théophile Gautier avec la transposition d'art. De plus, l'*ekphrasis* a été abondamment pratiquée par les modernes, notamment par Baudelaire et Diderot dans leurs *Salons*² ou Stendhal dans son *Histoire de la peinture en Italie*³, pour ne donner que quelques exemples. C'est ainsi qu'une continuité dans l'utilisation de l'*ekphrasis* se laisse constater au fil des siècles. Le Moyen-Age n'en est pas exempt, comme l'atteste notamment la description ekphrastique de la tente du roi Adraste dans *Le Roman de Thèbes*⁴. Le XVIII^e siècle, quant à lui, joue un rôle particulier dans l'histoire de l'écriture de l'*ekphrasis*, et il est essentiel de rappeler quelques éléments historiques concernant l'*ekphrasis* aux XVIII^e et XX^e siècles, pour mieux prendre en considération le rapport de Goethe et Proust à l'*ekphrasis*, dans le contexte de leur époque, ainsi que leurs apports spécifiques, qui, d'une manière différente, sont loin d'être moindres.

¹ Voir M. Krieger, *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 2009, préface, pp. xvi et xvii : « Ce qui est décrit dans l'*ekphrasis* est à la fois un miracle et un mirage. Un miracle parce qu'une suite d'avants et d'après tel que seul le langage peut en rendre compte semble gelée dans la vision d'un instant, mais un mirage parce que c'est seulement l'illusion d'une telle image impossible qui peut être suggérée par les mots du poème. » (C'est nous qui traduisons).

² Cf les *Salons* de Diderot, de 1759 à 1781 et ceux de Baudelaire, de 1845, 1846 et 1859. Voir D. Diderot, *Œuvres*, t. IV, Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996 et C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. et notes établies par Cl. Pichois, 1976.

³ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996.

⁴ Cf *Le Roman de Thèbes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques Moyen-Age », publication, traduction et notes d'A. Petit, 2008. Ce roman date des alentours de 1150.

- **B. LES EKPHRASEIS DANS LES TEXTES :**

Goethe et Proust sont des auteurs passionnés d'art sous toutes ses formes. A titre privé, d'abord : amateurs et ardents visiteurs de musées, ils n'ont eu de cesse de retranscrire cette passion dans leurs œuvres. Il est intéressant de noter, de plus, que chez Proust le rapport à l'art et l'écriture d'art a précédé et initié celle des œuvres narratives longues. Proust est traducteur de Ruskin avant d'être romancier¹ ; quant à Goethe, les réflexions sur l'art l'accompagnent toute sa vie et pratique les arts sous différentes formes : la peinture, la gravure notamment². Il a pris de nombreux cours dès son adolescence et il aurait aimé être aussi un peintre reconnu³. C'est aussi un grand collectionneur⁴, condition *sine qua non* à l'époque, avant les possibles reproductions d'œuvres d'art, pour les commenter, et Goethe avait le projet d'écrire une histoire de l'art fondée sur l'analyse de ses collections, avec Heinrich Meyer⁵.

¹ Et d'ailleurs, selon A. Sonnenfeld, « Marcel Proust fit son apprentissage en *ekphrasis* en traduisant Ruskin qui en était peut-être le plus grand praticien, et la description de l'église de Combray en témoigne. », voir son article « L'*ekphrasis* proustienne », p. 101, in : BMP, n°41, pp. 91-103.

² Voir l'article de B. Albert, « Goethe and the visual arts », in : L. Sharpe, *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 193-194.

³ *Ibid.*, pp. 196-197.

⁴ Cf C. Asman, « Le cabinet d'art comme jeu de communication », pp. 104- 153, in : Goethe, *Le collectionneur et les siens*, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, texte établi par Carrie Asman, traduit par Denise Modigliani, coll. « Philia », 1999, pp. 108-109 : « Dans le laps de temps compris entre le premier séjour de Goethe à Berlin et la visite de Jean Paul au *Frauenplan*, Goethe, en tant que collectionneur, s'était solidement établi. Depuis son arrivée à Weimar en 1775 jusqu'à sa mort en 1832, sa collection, qui avait jusque-là trouvé place dans deux petits bagages à main, s'accrut à près de 40 000 objets. Après cinquante-sept années d'activité de collectionneur, il laissait des manuscrits qui aujourd'hui remplissent 341 caisses, 17 800 pierres, plus de 9000 gravures, environ 4500 moulages de gemmes, 8000 livres, ainsi que de nombreuses peintures, sculptures et collections d'histoire naturelle. Contre le reproche d'une aveugle fureur de collectionner, Goethe savait fort bien se défendre, car il n'y avait pas, selon ses dires, une seule pièce qui n'eût été l'objet d'une intensive recherche scientifique. ».

⁵ Voir aussi J. Delinière, « Discours et peinture dans *Les Années de voyage de Wilhelm Meister* de Goethe », in : P. Auraix-Jonchière (Etudes réunies et présentées par), *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, opus cité, pp. 435 – 450, « De tout temps, Goethe s'est intéressé à la peinture et a lui-même pratiqué intensément cet art. Etudiant à Leipzig, il suivait déjà les cours du peintre Oeser. A Weimar, il avait contribué à la création de l'école de dessin. Lors de son voyage en Italie, il s'était entouré presque exclusivement de peintres, avait fondé sa théorie esthétique sur l'étude de la statuaire antique et, de retour à Weimar, n'avait cessé d'encourager les peintres dans le sens de sa nouvelle doctrine classique : il avait fondé une revue consacrée en grande partie aux arts plastiques, *Die Propyläen* et organisait, chaque année, des concours de peinture. », p. 435.

Nul doute que le XVIII^e siècle de Winckelmann et Lessing ne soit un moment historique particulier dans les relations entre peinture et littérature, et Goethe y a largement participé¹. Dans ce contexte, Goethe entre deux siècles, le XVIII^e et le XIX^e, est encore un Ancien tout en s'ancrant dans les réflexions contemporaines et il est tout à fait bienvenu de penser, comme le suggère Gabrielle Bersier², que les *ekphraseis* goethéennes constituent une réponse aux « *Gemäldebeschreibungen* », les « Descriptions de peintures » de Friedrich Schlegel dans le Journal *Europa*.

Grand collectionneur d'art, de peintures, de dessins, mais aussi de pièces de monnaie et de médailles, Goethe s'essaie en particulier à la description d'œuvres d'art au moment de la redécouverte des sites antiques de Pompéi et surtout d'Herculanum, et rédige ses *Ecrits sur l'art* à partir des années 1770. Ces réflexions théoriques se sont doublées d'un travail philologique, mais aussi critique et créateur puisqu'en 1818, il donne une réédition des *Images* de Philostrate³ qui propose un réaménagement de l'ordre de ces *ekphraseis* et ainsi que quelques-unes qu'il invente à cette occasion. La critique s'est beaucoup intéressée à ce travail de réédition, et il est important de se souvenir qu'il a été précédé par une pratique de l'*ekphrasis* à l'intérieur des romans de Goethe. Ses romans⁴ sont antérieurs à cette réédition ; rappelons que *Werther* date de 1774, *WML* de 1795, les *WV* de 1808 et

¹ Sur ce sujet, voir notamment I. Zuber, *Tableaux littéraires – Les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Peter Lang, 1998, pp. 12 et suiv.

² Voir G. Bersier, dans son article « *The art of ekphrasis subversion : Goethe's optical iconotexts* », in : *Word and Image*, vol. 29, N°2, avril-juin 2013, pp. 244-255.

³ Voir notamment l'article d'I. Guillot, « *L'ekphrasis dans les Tableaux de Philostrate de Goethe* », in : P. Auraix-Jonchière (Etudes réunies et présentées par), *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles : actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, 24, 25, 26 octobre 2001, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 127- 138*, « Dans l'œuvre de Goethe, les *Philostrats Gemälde* figurent dans la section des écrits sur l'art qui comportent également des descriptions de tableaux de la peinture italienne de la Renaissance, présentées sous la forme traditionnelle reprise des vies de peintres de cette époque. Le texte est publié en 1818 dans le premier cahier de la revue *Über Kunst und Altertum* et il est le fruit d'un travail de lecture, de recherche et de recomposition qui occupe Goethe de façon intermittente des années 1804 à 1818. (...) Mais à l'origine, son projet d'écrire une *Galerie* à l'imitation de Philostrate serait motivé par les traductions en latin de Gottfridus Olearius de 1709 et ainsi que la première traduction en français de Blaise de Vigenère de 1597 publiée sans illustration et également consultée à la bibliothèque de Weimar. (...) Dans un premier temps le texte offre pour Goethe une valeur artistique et archéologique : il constitue en effet un précieux recueil de sujets à traiter pour les artistes antiques, un répertoire de thèmes iconographiques classiques, un programme artistique de sujets de concours. La galerie de Philostrate restituée par conséquent des modèles de peintures disparues et préservées par le truchement de la description. », pp. 127-128.

⁴ A l'exception de *Wilhelm Meisters Wanderjahre, Les Années de Voyage de Wilhelm Meister*, 1821. Il serait intéressant d'élargir la réflexion sur l'*ekphrasis* à cette œuvre plus tardive, et d'explorer en particulier comment la réédition des *Images* de Philostrate a joué un rôle dans l'écriture de ces *ekphraseis*.

comportent de nombreuses *ekphraseis*. De plus, avant l'invention de la photographie et donc de conditions relativement commodes de reproductibilité des œuvres d'art, pour reprendre les thèses défendues par Walter Benjamin¹, les descriptions étaient essentielles puisqu'elles suppléaient à cette absence et à cette impossibilité de communication directe de l'œuvre d'art *via* l'image ; d'où l'importance d'être le plus précis possible dans la description.

Au XX^e siècle au contraire, après l'invention de la photographie, l'*ekphrasis* apparaît bien plus volontiers comme un choix de la part du romancier². Si l'on est encore loin de l'intermédialité ou du surréalisme qui se plaît à insérer des reproductions de photographies dans certains récits, décrire une œuvre d'art dans un roman relève d'enjeux quelque peu différents. Or après Balzac, Zola, Huysmans, Proust est au début du XX^e siècle l'auteur majeur qui fait la part belle aux descriptions d'art dans son œuvre.

Mais avant de développer, il convient de se pencher sur les textes précisément concernés dans les romans de Goethe et la *RTP*. Ces deux auteurs à l'immense culture et qui possèdent chacun un rapport à l'art très dense ont une approche différente de l'*ekphrasis*, qui rappelle précisément leurs rapports différenciés à la citation. Chez Proust un foisonnement des *ekphraseis* se laisse remarquer, ce qui donne lieu également à une littérature critique très abondante sur ces questions³. On pense immédiatement aux toiles de Vermeer, Carpaccio, Chardin, aux peintres italiens, aux références art déco, aux marines d'Elstir, à toute la musique, de Vinteuil en particulier⁴. Ces rapports sont complexes¹ : nous

¹ W. Benjamin, *Œuvres I, II, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 3 vol., [1972], 2000, voir t. 3, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », première version de 1935, pp. 67 et suiv. et dernière version de 1939, pp. 269 et suiv.

² Et en même temps, la photographie donne au romancier l'occasion d'écrire des *ekphraseis* supplémentaires, comme c'est le cas dans la *RTP*.

³ Il est impossible d'en dresser une liste exhaustive. Nous renvoyons plutôt à des ouvrages qui mettent en lumière l'aporie de cette démarche, entre autres l'introduction de l'ouvrage d'I. Zuber, *opus* cité.

⁴ Pour une présentation générale des tableaux dans la *RTP*, voir le début de l'ouvrage de K. Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque proustienne », 2010, p. 13 : « À la recherche du temps perdu est une mine épuisable d'allusions très variées à la peinture. Nombreux sont les tableaux qui jouent un grand rôle dans l'économie d'ensemble du roman proustien, tels que *La Vue de Delft* de Vermeer devant « le petit pan de mur jaune » de laquelle succombe Bergotte, ou *Le Patriarche di Grado exorcisant un condamné* de Carpaccio dans lequel le héros reconnaît le

revenons sur les hypotyposes mais il y a aussi d'une manière générale un rapport très subtil à l'art et les nombreuses allusions de toutes sortes sont également le lieu d'un enchevêtrement très travaillé entre art et fiction, souvent souligné par la critique. C'est le cas en particulier avec les fragments de tableaux imaginaires², ou bien la présence de personnages fictifs dans un tableau réel, d'autant que les arts sont souvent comparés entre eux, notamment dans *La Prisonnière*³. L'évolution des personnages peut également se manifester par des références picturales⁴, qui parfois « hantent le narrateur et l'auteur », comme c'est le cas pour Albertine imaginée dans un tableau d'Elstir⁵. En un mot le lecteur peut avoir l'impression que l'œuvre proustienne offre un panorama de toutes les

manteau de Fortuney que portait Albertine avant sa fuite. Nombreux aussi sont les tableaux, certes moins dramatiques, qui remplissent pourtant dans le roman diverses fonctions, comme la figure d'Odette que Swann identifie à « Zéphora » de Botticelli, ou la fille de cuisine de Combray comparée à la « Charité » de Giotto, ou encore l'intérieur d'un brocanteur de Doncières qui évoque une scène de Rembrandt. Le roman de Proust nous fournit une galerie d'artistes de tous pays : l'école française de Chardin à Monet en passant par Manet, Moreau et les portraitistes mondains de l'époque, l'école italienne que représentent Giotto, Carpaccio, Léonard et Mantegna, les peintres flamands et hollandais, tels que Memling, Vermeer, Hals, et enfin le Greco de l'école espagnole. »

¹ Cette complexité dit peut-être le rêve de Proust d'être peintre, cf A. Mavrikis, « Les leçons de peinture. Proust et l'*ut pictura poesis* », in : *Poétique* n°94, avril 1993, p. 171 : « Le "rêve de peinture des écrivains" qu'évoque Roland Barthes à propos de Balzac a été intensément celui de Proust. Lui-même a parlé avec une sorte de nostalgie du "rêve d'être un peintre" de l'écrivain, rêve irréalisable "d'une manière consciente et volontaire" : celle de la littérature descriptive, de "notations", mais constamment présent à l'horizon de la *Recherche*, et d'ailleurs réalisé en un sens puisque l'écrivain, "qui dictait à ses yeux et à ses oreilles de retenir à jamais ce qui semblait aux autres des riens puérils", a fait "son carnet de croquis sans le savoir" (*IV*, p. 478-479). ».

² Voir K. Haddad-Wotling, *L'illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, 1995, qui parle des « détails de tableaux imaginaires » en particulier pour Swann qui cherche « dans la vie une illustration de l'art », p. 257.

³ Voir *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, suivi d'une analyse quantitative et narrative par Michèle M. Magill, Birmingham, Alabama, Summa Publications, Inc., 1991, p. 202 : « Le narrateur ajoute une autre dimension à cette dualité, en indiquant que Charles Swann est le personnage « entre Gallifet, Edmond de Polignac et Saint-Maurice » dans « le tableau de Tissot représentant le balcon du Cercle de la rue Royale » (*III*, 200). Il introduit alors avec un grand nombre de précisions réelles et vérifiables un personnage imaginaire dans un tableau réel (mais représentant une scène imaginée par un peintre) dans un roman réel (celui qui est en train d'être écrit) mais qui raconte une histoire peut-être imaginaire. Il est difficile de pouvoir brouiller les cartes de plus subtile façon. » ; voir la même page pour la comparaison entre les arts.

⁴ *Ibid.*, p. 189 : « (...) dans la première partie de *Jeunes Filles*, on assiste à l'apprentissage mondain des arts visuels : Marcel visite les expositions, commence à noter les modes, écoute les jugements artistiques des gens du monde, souvent contradictoires. Un événement capital a lieu dans la deuxième partie de *Jeunes Filles* : la visite de l'atelier d'Elstir, occasion de la première rencontre de Marcel et Albertine, d'une vision artistique accrue chez les deux jeunes gens, et de l'ébauche d'une théorie sur le style et la technique par le narrateur. »

⁵ Voir J.-Y. Tadié, *opus* cité, p. 93 : « Dans une page extraordinaire, le narrateur replace dans un tableau d'Elstir les caresses d'Albertine et de cette blanchisseuse, et elles se perdent dans le mythe de Lédà et du Cygne, au moment où la cuisse d'Albertine n'est plus que le col de l'oiseau (note : *AD*, *IV*, 108-109). Ces figurants fondus dans un tableau donnent la vérité de ces héros : ils ne sont que des images qui hantent le narrateur et l'auteur. »

combinaisons possibles d'une réflexion et d'une mise à l'épreuve entre littérature et art¹. Notre propos n'est pas de développer ces considérations (cela a déjà été fait et ce n'est pas exactement notre but) mais de mettre en lumière ce qui relève justement de l'*ekphrasis* et ce qui concerne les arts en général dans une œuvre aussi foisonnante de références et d'allusions artistiques².

Chez Goethe au contraire ce foisonnement n'a pas lieu, peu d'*ekphraseis* sont présentes sur l'ensemble des pages des romans, mais elles sont très développées et nous aident peut-être plus que Proust encore à comprendre que cette technique est un enchâssement. Ces textes sont : les tableaux vivants ainsi que la représentation d'Otilie en Vierge Marie, dans une moindre mesure les fresques, dans les *WV* ; ce sont aussi les tableaux de l'*Oheim* et les pièces de Shakespeare ainsi que la danse des œufs de Mignon dans *WML*. On remarque l'absence d'*ekphrasis* dans *Werther*, alors qu'au contraire, comme la critique l'a souligné, Goethe en fait un usage très important dans les *Wanderjahre*³ ; ce dernier point excède notre propos, mais nous le signalons pour mettre en lumière l'usage croissant de cette technique dans les romans de Goethe, ce qui s'oppose à son utilisation décroissante des citations d'une œuvre romanesque à l'autre, déjà analysée.

a. CHEZ GOETHE :

¹ Sans compter le rapport à la couleur dans une perspective historique, comme l'a montré de manière très efficace N. de Hullu-van Doeselaar, dans *Marcel Proust, La rosace de Rivebelle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes, 2018, voir p. 234 sur « La magnificence du bleu » et p. 235 : « L'évolution de la palette proustienne de la tradition vers la modernité permet de suivre celle de l'histoire des couleurs. La palette antique avec le rouge comme palette de prédilection domine au début et à la fin du cycle (« Combray I » et « Le Bal de têtes »), tandis que l'évocation de l'église révèle non seulement la fascination du héros devant la forme artistique du vitrail dès l'enfance, mais aussi le passage vers la palette gothique avec l'introduction du bleu, la couleur qui deviendra le signe de la scène artistique tout court. ».

² A propos des multiples références aux arts, voir notamment *Répertoire des références aux arts et à la littérature dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, opus cité*.

³ Voir l'ouvrage P. Auraix-Jonchière (Etudes réunies et présentées par), *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles, opus cité*, Avant-propos, p. 18 : « Le recours complexe à l'*ekphrasis* dans *Les Années de Voyage de Wilhelm Meister* de Goethe – objet de toute une série d'emboîtements et de correspondances – a ainsi pour fonction majeure d'établir une forme de hiérarchie dans l'ordre de la connaissance, par peinture interposée, posant clairement le soubassement philosophique de l'œuvre. »

Parmi les textes éligibles à l'appellation d'*ekphraseis* dans les œuvres du corpus envisagé, les « *lebende Bilder* »¹, les tableaux vivants dans les *WV*, auxquels se rattache la Nativité vivante d'Otilie dans la chapelle², occupent une place de choix. Ils interviennent dans la deuxième partie du roman, au moment où Luciane, de visite chez sa mère avec son fiancé et toute une cour auteur d'elle, organise différents jeux et divertissements pour la société qu'elle reçoit, parmi lesquels un concert pour le comte et des déclamations. Ce dernier lui suggère les tableaux vivants, alors en vogue en Allemagne, divertissement qui n'avait pas encore été essayé par la compagnie. C'est ainsi que Luciane met littéralement en scène ce divertissement d'envergure qui donne lieu à la présentation de trois tableaux, explicitement nommés dans le texte : *Le Bélisaire* de Van Dyck, *Esther devant Assuérus* de Poussin, et la *Remontrance paternelle* de Terborg. A ces tableaux s'ajoutent sans plus de précision des « *Nachstücken*³ », pièces qui suivent les tableaux vivants, « petits baissers de rideaux⁴ ». Il est intéressant de constater que leur analyse s'engage d'emblée sur au moins trois niveaux : le choix du tableau, sa représentation, et ce que dit la mise en tableau des personnages fictifs qui jouent un rôle. A ce titre, il est d'emblée évident que représentation picturale, théâtralité et psychologie sont intimement liées.

En effet, le lecteur est plongé directement dans la description des tableaux vivants, mis en scène par les personnages de l'intrigue, et surtout Luciane : les références aux tableaux existants préalablement au jeu théâtral ne viennent qu'après dans le texte, même si elles ont leur importance. De plus, ces dernières sont succinctes : Goethe considère que le lecteur connaît tous ces tableaux et se contente de donner les titres et les noms des peintres. Il va même jusqu'à interroger le lecteur, d'une façon légèrement ironique :

¹ Goethe, *WML, HA*, pp. 392-396.

² Goethe, *WML, HA*, pp. 403-405.

³ Goethe, *WML, HA*, p. 394 : « *Was sollen wir noch viel von kleinen Nachstücken sagen, wozu man niederländische Wirtshaus- und Jahrmarktsszenen gewählt hatte !* »

⁴ Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 213 : « Que dire encore des petits baissers de rideaux, pour lesquels on avait choisi des scènes hollandaises d'auberge et de foire ? ».

Als drittes hatte man die sogenannte „ Väterliche Ermahnung “ von Terburg gewählt, und wer kennt nicht den herrlichen Kupfertisch unseres Wille von diesem Gemälde !¹

D'une certaine manière, il s'agit d'une double, voire d'une triple *ekphrasis* : la représentation d'un art (la peinture) par un autre (le théâtre), au sein d'un roman et les trois tableaux qui se suivent au cours du spectacle sont représentatifs de cette mise en série immédiate. Cette dimension de spectacle chez Goethe est de nouveau présente lors de la crèche vivante dans laquelle Ottilie joue le rôle de la Vierge. D'une manière comparable, la jeune fille pose, immobile avec un enfant endormi sur son sein et forme une image qui évoque un tableau. Dans ce cas, la question de la mise en série est plus subtile. Il y a évidemment un écho aux tableaux vivants : après le départ de la fille de Charlotte, l'architecte décide de faire une sorte de tableau vivant religieux en donnant un rôle essentiel à Ottilie qui n'en avait eu aucun dans les spectacles de la jalouse Luciane² ; de plus, ce tableau, renouvelle le genre du tableau de la Nativité³, si bien que la notion de tableau est essentielle dans ce texte⁴.

Pour la critique spécialiste de Goethe, la différence entre *ekphrasis* et hypotypose n'est pas toujours établie puisque certaines représentations d'*ekphraseis* relèvent aussi de l'hypotypose. De plus, vu l'intérêt et la particularité de ces tableaux relevant à la fois de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose, il est logique que la critique ait choisi de s'attarder sur ces derniers et il en sera abondamment question dans ce passage. Les « *lebende Bilder* » dans

¹ Goethe, *WV*, HA, p. 393, traduit par : « Comme troisième tableau, on avait choisi la Remontrance paternelle de Terborg, et qui ne connaît la superbe gravure de notre Wille d'après ce tableau ? », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 212.

² Goethe, *WML*, HA, p. 402 : « *Dass Ottilie durch Lucianens Eifersucht von den Gemäldedarstellungen ausgeschlossen worden, war ihm höchst empfindlich gewesen (...)* », traduit par : « Il lui avait été fort sensible qu'Odile, par l'effet de la jalousie de Lucienne, se trouvât exclue des tableaux vivants (...) », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 224.

³ Goethe, *WML*, HA, p. 403 : « *Das Bild, das sich ihr vorstellte, war so oft ind er Welt wiederholt, dass man kaum einen neuen Eindruck davon erwarten sollte.* », traduit par : « Le tableau qui s'offrait à elle avait été si souvent répété en ce monde qu'on ne pouvait guère en attendre une impression nouvelle. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 225.

⁴ L'autre écho établi est ultérieur : lorsqu'à la fin du roman, Ottilie repose morte dans la chapelle et qu'on vient se recueillir auprès d'elle, qui est alors considérée comme une sainte, ces deux représentations sont implicitement mises en relation. Mais précisément, dans la mesure où il n'y a pas d'*ekphrasis* à ce moment-là, nous n'avons pas inclus la fin du roman parmi les *ekphraseis*. Néanmoins, nous en disons un mot au cours du chapitre, en référence aux études de H. Brandstädter qui montre judicieusement comment ce passage est construit aussi en écho à l'*ekphrasis* du *Bélisaire* de Van Dyck. Cf H. Brandstädter, *opus* cité, pp. 186 et suiv.

les *WV*, ces tableaux vivants, incarnés théâtralement par des comédiens amateurs qui s'efforcent de faire deviner à l'auditoire de quelle œuvre d'art réelle il s'agit, offrent des pistes de réflexion très importantes sur l'*ekphrasis*. Rien d'étonnant à ce que cette pratique répandue au XVIII^e siècle ait été mise en roman par Goethe.

b. CHEZ PROUST :

Quant à Proust, la célèbre phrase adressée à Cocteau dans sa *Correspondance*, « Mon volume est un tableau » dit assez son désir de faire de la *RTP* une œuvre picturale, et ce faisant d'ancrer de plain-pied son entreprise littéraire dans une prise de position en faveur de l'*ut pictura poesis*. En effet, dans cette lettre de juillet 1913, Proust se plaint de devoir raccourcir son livre pour être sûr qu'il soit lu, alors qu'il aurait voulu faire en sorte que le lecteur puisse avoir une vue d'ensemble¹. La dimension picturale de l'œuvre proustienne est donc soulignée de façon très claire dans cette phrase méta-poétique de l'auteur.

Au-delà des rapports très denses, riches et complexes qu'entretient l'écrivain avec les arts en général dans son œuvre, quelles sont les véritables *ekphraseis* au sein de la *RTP*, et de tant de références picturales d'inégale importance ? Parmi les œuvres picturales représentées, nombreuses au point qu'un ouvrage les recense en mettant en perspective chaque tableau², la *RTP* offrant selon Kazuyoshi Yoshikawa un « vaste panorama pictural »³, Karen Haddad note que

(...) très peu de tableaux réels, en fin de compte, sont cités dans la *Recherche* ; très peu en tout cas jouent un rôle dramatique.⁴

¹ « Quant au livre j'ai dû couper la fin du premier volume car cela faisait 850 pages, et ainsi cela en fera 670. Mais voici que Louis de Robert me dit : Votre volume restera non lu : tandis que au lieu de votre stupide obstination vous en faisiez quatre de 400 pages tout le monde le lirait. Aucune raison de succès ne pourrait me déterminer à cette mutilation (solécisme). Mais si je ne dois ne pas être lu, évidemment j'aime encore mieux que cela paraisse en loques et se recouse ensuite dans l'esprit du lecteur. Dans ce cas j'arrêterai le volume non à 400 pages mais à 500. Mon volume est un tableau. Il est vrai qu'un tableau est forcément vu, si grand qu'il soit, tandis qu'un livre ne se lit pas de la même manière. », Proust, *Correspondance de Marcel Proust*, 1913, t. XII, texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1984, p. 222, lettre de juillet 1913 (sans plus de précision).

² Voir E. Karpeles, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust : tous les tableaux de A la recherche du temps perdu*, Paris, Thames & Hudson, 2009.

³ K. Yoshikawa, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque proustienne », 2010, p. 15.

⁴ K. Haddad-Wolting, *opus cité*, p. 236.

Il s'agit principalement de la *Vue de Delft* de Vermeer, d'une des fresques de la chapelle Sixtine, la « Zéphora » de Botticelli et *Le patriarche di Grado exorcisant un possédé* de Carpaccio ; et encore, des nuances sont à apporter puisque le tableau de Botticelli est « métamorphosé par le regard du héros »¹ et celui de Carpaccio est décrit *via* d'autres formes d'art² et vaut surtout pour sa valeur symbolique, mettant devant le héros proustien l'original du manteau de Fortuny³. Cependant, Kazuyoshi Yoshikawa a insisté sur la dimension ekphrastique du *Patriarche di Grado* car la description de l'œuvre, provenant presque littéralement d'un ouvrage spécialisé, est d'une précision rare⁴. C'est probablement l'*ekphrasis* la plus aboutie en matière de technique au sein du roman⁵.

A ces références s'ajoutent naturellement les nombreuses marines d'Elstir, abondamment commentées elles aussi, en particulier par Isabelle Zuber, qui leur a consacré un ouvrage⁶. Lorsque le héros proustien entre dans l'atelier d'Elstir, il contemple tout de suite les nombreux tableaux présents et son œil est attiré par les marines autour de lui⁷. Puis

¹ K. Haddad- Woltling, *opus* cité, p. 237. Sur la question de l'évolution du regard de Swann sur Odette voir : L. Aoyagi, « Péripéties proustiennes. Zéphora de Botticelli », in : B. Brun, M. Oguro et K. Yoshikawa (textes réunis par), *Marcel Proust 7, Proust sans frontières 2*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2009, pp. 103-122 : « C'est naturellement la métamorphose du personnage d'Odette qui est l'instrument principal de cette critique : Odette, ce personnage devenu botticellien non à la lumière du maître italien... mais à celle de la représentation de Ruskin, qui seule offre de Zéphora une telle source d'inspiration à Proust. Le détracteur de l'idolâtrie lui-même idolâtre : la péripétie est de taille... », pp. 119-120.

² K. Haddad- Woltling, *opus* cité, pp. 238-239 : « Ce tableau est décrit, mais il l'est à travers d'autres formes de peinture ou d'autres formes d'art comme la musique et le ballet russe (...) ».

³ Voir ses analyses, *opus* cité, pp. 236-240.

⁴ Cf K. Yoshikawa, *opus* cité, p. 349 : « On ne saurait parler du style d'un tableau sans étudier les formes qui y sont disposées. Proust était sans doute capable de décrire ainsi une toile. Dans *Albertine disparue*, par exemple, il donne une ekphrasis minutieuse du *Patriarche di Grado exorcisant un possédé* (RTP, IV, 225-226). On le sait, il a presque textuellement recopié la description des Rosenthal dans leur ouvrage sur *Carpaccio* publié en 1906. Il avait besoin d'une description la plus exacte possible de ce tableau pour en faire le décor dans lequel ressuscite Albertine par un phénomène de réminiscence. On voit comment il tente de montrer le plus exactement possible la composition et les couleurs de chaque partie de la toile. (...) ».

⁵ Et pourtant ce texte vaut surtout pour sa dimension symbolique, bien que l'aspect théorique ne soit pas absent, et dans la mesure où il a été étudié de nombreuses fois, nous ne l'avons pas choisi parmi le corpus des *ekphraseis* proustiennes étudiées.

⁶ I. Zuber, *opus* cité. Cependant, son ouvrage ne fait pas de distinction entre *ekphraseis* et hypotyposes : elle parle de tous les tableaux marins présents dans la RTP, qu'ils soient des « vues » de l'hôtel de Balbec, descriptions de la mer qui font tableau, ou des marines d'Elstir ; elle prend de plus en considération toutes les marines écrites depuis les premiers textes de Proust, comme « Choses normandes ». Pour la liste exacte des textes qu'elle prend en considération, voir son ouvrage, p. 279.

⁷ Proust, RTP, JF, II, p. 191 : « Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. ».

le héros regarde plus précisément un tableau, qu'il décrit¹ : le port de Carquethuit², emblématique de cette série comme de l'art du peintre. Par la suite, un autre tableau, sans titre, est également dépeint³, participant de cette même démonstration de l'esthétique d'Elstir, abondamment glosée par la critique proustienne⁴.

Elstir est le peintre le plus important de la *RTP*, comme le souligne Karen Haddad :

Dans la *Recherche* les tableaux réels sont en effet supplantés par les tableaux fictifs, et l'on sait bien que le plus grand peintre de la *Recherche* n'est ni Botticelli, ni Vermeer, ni Carpaccio, mais Elstir, le seul dont les principes esthétiques correspondent à ceux de Proust et, rappelons-le, à ceux de Dostoïevski tel qu'il est vu par Proust.

Certains tableaux d'Elstir ont, à vrai dire, la même valeur affective et dramatique que les tableaux réels.⁵

C'est pourquoi ses marines s'offrent comme un matériau de choix à mettre en perspective avec ces tableaux vivants, obéissant également à ce principe de sérialité et présentant une synthèse poétique et psychologique⁶.

○ C. LES ENJEUX NARRATIFS : DES SAYNÈTES ET DES PORTRAITS :

a. DES SAYNÈTES :

Cette proximité avec l'enchâssement se laisse remarquer par la présence d'enjeux narratifs dans l'*ekphrasis*, comme l'a indiqué Sophie Bertho en faisant référence à l'histoire

¹ Proust, *RTP, JF*, II, pp. 192-194.

² Ce n'est pas un titre, comme l'italique présent en particulier dans l'ouvrage d'I. Zuber pourrait le faire penser mais l'appellation thématique de ce qui est décrit.

³ Proust, *RTP, JF*, II, pp. 195-196 : « Dans un tableau pris de Balbec par une torride journée d'été (...) les lacets intermédiaires. »

⁴ Voir notamment I. Zuber, *opus* cité, p. 213 sur le fait que le tableau est constitué « d'une multitude d'impressions de tableaux » et *ibid.*, p. 217 : Le tableau du *Port de Carquethuit* a donc une fonction plus théorique, puisqu'il s'agit d'une mise en abyme d'une des marques stylistiques de Proust. En ce sens, ce tableau ne peut être comparé à la série de marines qui le précède et qui n'est pas interrompue par des références d'ordre théorique. Il s'agit, dans cette série, de montrer le passage de la nature à l'art et de visualiser les paysages pour le lecteur, de les rendre picturaux en cherchant des procédés de l'écriture analogues à ceux d'un peintre.»

⁵ K. Haddad-Wotling, *opus* cité, p. 241.

⁶ De nombreux autres exemples auraient pu être convoqués. Toutefois, dans la mesure où notre analyse porte sur l'enchâssement et cherche à démontrer en quoi ces descriptions d'art relèvent de ce dernier, il n'a pas semblé nécessaire de prendre en compte tous les exemples. De façon à ne pas alourdir notre étude et analyser surtout le fonctionnement des descriptions d'art en tant qu'enchâssements, nous nous contentons donc d'indiquer que les *ekphraseis* sont très nombreuses chez les deux auteurs et excèdent largement la sphère picturale. En effet, les deux auteurs portent une attention particulière à la musique, à la danse, au théâtre, de la sculpture comme nous l'avons déjà indiqué à propos de Proust et en ce qui concerne ce dernier, de la photographie.

du genre¹. Ainsi, dans une certaine mesure, les textes représentés racontent une histoire ou du moins proposent des saynètes².

Chez Goethe, les tableaux vivants sont dramatisés, à l'image des originaux qui, loin d'être des portraits figés, sont des représentations de personnages en mouvement et pour beaucoup en proie à une vive émotion³. *Le Bélisaire* de Van Dyck⁴ représente le moment où le général disgracié et devenu aveugle reçoit l'aumône. Il s'agit donc d'une anecdote mise en peinture et significative de la déchéance du général romain : l'aspect narratif y est central. Le tableau vivant de Goethe reprend l'histoire mise en scène dans l'œuvre picturale :

*Ein grosser und wohlgebauter Mann von gewissen Jahren sollte den sitzenden blinden General, der Architekt den vor ihm teilnehmend traurig stehenden Krieger nachbilden, dem er wirklich etwas ähnlich sah. Luciane hatte sich, halb bescheiden, das junge Weibchen im Hintergrunde gewählt, das reichliche Almosen aus einem Beutel in die flache Hand zählt, indes eine Alte sie abzumachen und ihr vorzustellen scheint, dass sie zuviel tue.*⁵

Deux personnes de l'intrigue sont donc désignées clairement : Luciane et l'architecte. Le général, « la vieille » et la femme devant sont incarnés par trois personnages de la troupe, celle-ci restant indéfinie. L'enfant qui s'accroche au pied de la vieille femme ainsi que le chien sur le tableau ne sont pas mentionnés. Ce détail a son intérêt car il montre que Luciane n'est pas présentée avec des enfants ou des animaux, au contraire d'Otilie dans la crèche.

Quant au tableau de Nicolas Poussin, *Esther devant Assuérus*, il narre le passage essentiel de cette légende biblique, souvent choisi par les artistes comme en étant le symbole, lorsque la reine demande à son mari la clémence pour les Juifs. Le retournement

¹ S. Bertho, article cité, en particulier pp. 55-56.

² Les enjeux narratifs ne constituent pas un élément essentiel et suffisant pour définir l'enchâssement ; cependant, dans la mesure où la dimension narrative a été liée au récit enchâssé, cette proximité se laisse aisément appréhender et il est important de la souligner pour l'*ekphrasis*.

³ Voir Annexe 2.

⁴ En réalité, de Borzone – à l'époque de Goethe, ce tableau était encore attribué à Van Dyck.

⁵ Goethe, *WV, HA*, p. 392, traduit par : « Un homme grand et bien bâti, d'un certain âge, devait représenter le général aveugle, assis ; l'architecte le guerrier debout devant lui, triste et compatissant, et, en vérité, il avait quelque ressemblance avec lui. Lucienne avait choisi pour elle, assez modestement, la jeune personne du second plan, qui compte dans sa main ouverte la riche aumône qu'elle a tirée d'une bourse, tandis qu'une vieille paraît la réprimander et lui représenter qu'elle donne trop. Une autre femme qui fait vraiment l'aumône au vieillard, n'était pas oubliée », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. P. du Colombier, *opus* cité, p. 211.

de situation et la victoire contre les adversaires des Juifs est théâtralisé par l'évanouissement d'Esther¹, ce qui en fait un passage dramatique de choix, au cœur des enjeux narratifs de l'épisode. Dans le tableau de Poussin, outre la reine et Assuérus, ainsi que les jeunes personnes soutenant la reine évanouie se trouvent des courtisans sur la gauche, ce qui scinde la scène en deux pendants, l'un féminin, l'autre masculin. Le texte de Goethe précise que Luciane

*hatte sich klugerweise zu den umgebenden, unterstützenden Mädchen lauter hübsche, wohlgebildete Figuren ausgesucht, worunter sich jedoch keiner mit ihr auch nur im mindesten messen konnte*².

Néanmoins les courtisans ne sont pas mentionnés ; ils sont vraisemblablement absents du « *lebendes Bild* », qui n'est donc pas une reproduction exacte de l'œuvre de Poussin, tout comme le *Bélisaire* ne faisait pas cas de l'enfant ni du chien. De plus, tout comme dans le dernier tableau, le texte de Goethe ne mentionne pas dans quel sens est figurée la scène. Or il connaissait *Esther devant Assuérus* par une reproduction de la gravure de l'œuvre³, très probablement celle de Jean Pesne, le plus grand graveur de Poussin, et celle-ci était en sens inverse de l'œuvre, comme cela arrive souvent pour les gravures puisqu'on gravait à l'envers pour imprimer à l'endroit. De surcroît, ce tableau peint dans la seconde moitié du XVII^e siècle⁴ n'est pas une fidèle reproduction du texte biblique⁵ et il est intéressant de voir que

¹ Ce tableau s'est d'ailleurs intitulé *L'évanouissement d'Esther* : c'était le titre de la gravure de Jean Pesne, ainsi que « La Reine Esther se présentant devant Assuérus » ; finalement, c'est le titre privilégié par la gravure de François de Poilly avec un texte latin qui a été retenu.

² Goethe, *WML, HA*, p. 402, traduit par : « avait prudemment choisi, pour les personnes qui l'entouraient et la soutenaient, des personnes toutes jolies et bien faites, mais dont aucune ne pouvait le moins du monde se comparer à elle. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus cité*, p. 212.

³ Cf Georges Wildenstein, *Poussin et ses graveurs au XVII^e siècle*, introduction de Julien Cain, Paris, Les Beaux Arts et PUF, 1957, introduction, p. 1 : « Quand il s'agit des maîtres de la peinture, on a depuis longtemps reconnu l'importance des reproductions qu'ont exécutées de leurs œuvres des graveurs qui furent leurs contemporains, ou qui appartenaient à une génération toute proche de la leur. »

⁴ Cf Y. Zolotov *et al.*, *Nicolas Poussin*, Musée de l'Ermitage, Paris, Editions Cercle d'Art, 1990. Réalisation et catalogue pour le n°22, *Esther devant Assuérus*, par Nadedja Petroussevitich, rédaction de Lioudmila Brylenko, p. 136 : « Félibien (1725) raconte que Poussin avait peint ce tableau pour le négociant lyonnais Cérissier, vers le début des années 1640, sans préciser davantage la date. Selon Grautoff, la toile aurait été peinte après le retour de Poussin à Paris, c'est-à-dire entre 1643 et 1645. Toutefois, Blunt et Thuillier supposent, sur la base des similitudes stylistiques qui apparaissent avec d'autres tableaux plus récents, par exemple, *la Mort de Saphire* (Louvre, Paris), que sa réalisation se rapporterait plutôt aux années 1655, ce qui, à notre avis, paraît plus vraisemblable. ».

⁵ *Ibid.* : « Certains détails de ce tableau ne correspondent pas exactement au texte biblique. Grautoff (1914) fait observer que le peintre, en vue d'un meilleur équilibre de la composition, représenta trois servantes au lieu de deux et remplaça les

l'*ekphrasis* goethéenne témoigne d'une intertextualité complexe : le tableau vivant provient donc de l'imitation d'une gravure, laquelle reproduit un tableau (qui montre aussi un dialogue culturel avec un autre tableau, de Raphaël), et ce dernier est une illustration d'un récit biblique.

Le troisième tableau de Terborg (ou Ter Borch, et encore Terburg dans le texte de Goethe), l'un des peintres néerlandais les plus fins du XVII^e siècle, auteur d'une œuvre variée et d'une grande qualité, composée essentiellement de scènes de genre, de portraits bourgeois et d'intérieurs raffinés¹. A l'époque de Goethe, les spectateurs croyaient que ce tableau, l'un de ses plus célèbres, *La Remontrance paternelle*, présentait une scène familiale. Comme son titre l'indique, un père admoneste sa fille – une autre figure est présente, la mère, qui boit du vin à l'arrière-plan². L'intérêt de la toile doit beaucoup à la manière dont le peintre a rendu le satin de la robe, qui a été très admiré et commenté. C'est probablement pour cette raison que Goethe fait choisir cette œuvre par la coquette Luciane, en plus du fait qu'elle lui permet de la mettre en valeur physiquement. Pareillement, Luciane est le seul personnage dont le nom est précisé – les deux autres figures restent dans l'indéfini. Comme dans *Le Bélisaire*, la jeune femme s'octroie un rôle où elle est réprimandée – mais c'est pour mieux briller de tout son éclat.

Chaque œuvre représente donc plusieurs personnages, et se révèle un prétexte à sa mise en scène théâtrale, montrant un passage clé d'une histoire : les enjeux narratifs de l'*ekphrasis* sont donc clairs dans les passages goethéens.

riches vêtements du roi par une sobre toge rouge. Par ailleurs, Grautoff fait remarquer que le groupe d'Esther est très proche de celui avec la Vierge Marie éplorée dans la *Mise au tombeau* de Raphaël (Galleria Borghese, Rome). ».

¹ Voir A. K. Wheelock Jr., avec des contributions d'A. McNeil Kettering, A. Wallert et M. E. Wieseman, *Gerard ter Borch*, catalogue de l'exposition organisée par l'American Federation of Arts, New York et la National Gallery of Art, Washington, 2004-2005, New Haven et Londres, Yale University Press, 2004, Directors' Foreword, J. Brown, Director, American Federation of Arts et Earl A. Powell III, Director, National Gallery of Art, p. vi.

² Cependant, la critique livre une autre interprétation de ce tableau, dont le titre serait *Scène de bordel* : la jeune fille pourrait être une prostituée, son père présumé un client et le personnage qui devait être la mère la tenancière de la maison. Ce pourrait aussi être une scène galante, l'homme un courtisan, la femme qui boit du vin le chaperon de la jeune fille. Voir A. K. Wheelock Jr., avec des contributions d'A. McNeil Kettering, A. Wallert et M. E. Wieseman, *Gerard ter Borch*, p. 116. Dans la mesure où Goethe avait eu accès à ce tableau uniquement par une gravure et ne doutait pas de la première interprétation, il n'y a pas d'ambiguïté de la part de l'auteur.

En ce qui concerne les marines proustienne, l'aspect narratif paraît beaucoup moins notable, en tout cas à la première lecture puisque l'essentiel de la description est consacré à la mer ou aux éléments naturels. Et encore, ce tableau n'est quasiment pas décrit, et Kazuyoshi Yoshikawa relève le fait que Proust pouvait tout à fait réaliser une *ekphrasis* très précise à propos du tableau de Carpaccio¹ et pourtant ne pas décrire ce tableau du port de Carquethuit ni en termes de couleurs², ou de formes, sans évoquer les lignes directrices ni en fait rien d'autre³. Ce constat était déjà celui de Sophie Bertho qui insiste sur le fait que

La description du tableau d'Elstir ne contient pas tous les éléments caractéristiques d'une ekphrasis traditionnelle ; elle ne nous invite aucunement à quitter le roman pour regarder le tableau : au contraire, elle constitue une porte d'entrée dans l'œuvre de Proust.⁴

Ce tableau offrirait-il malgré tout des enjeux narratifs ? On peut arguer qu'il montre aussi des personnages et si aucun d'eux n'a de nom, chacun met en scène quelque chose qui peut être raconté, offrant alors une grande scène de genre constituée de plusieurs espaces compartimentés. Le texte décrit, dans l'ordre : « les hommes qui y [le long de la jetée] causaient d'un bâtiment à l'autre »⁵, des « hommes qui poussaient des bateaux à la mer couraient aussi bien dans les flots que sur le sable », « des femmes qui ramassaient des crevettes dans les rochers, avaient l'air (...) d'être dans une grotte marine », « les uns rentraient », « les autres partaient pour la pêche », une « bande de promeneurs », « un matelot joyeux » et parmi les promeneurs « chacun se tenait bien à sa place pour ne pas faire trop de poids d'un côté et ne pas verser »⁶. Le second tableau d'Elstir offre plus une vue qu'un ensemble de scènes du même type mais un promeneur interpelle le spectateur :

le petit personnage humain en habits démodés perdu dans ces solitudes semblait souvent arrêté devant un abîme, le sentier qu'il suivait finissant là (...)⁷

¹ Voir K. Yoshikawa, *opus* cité, p. 349.

² *Ibid.*, p. 350 : Proust « s'est inspiré, pour composer ces marines d'Elstir, de plusieurs reproductions de Turner en noir et blanc. »

³ *Ibid.*, p. 349 : « Les principes d'une métamorphose de la mer en ville sont évidents, mais on ne voit ni la composition ni les couleurs du tableau représentant le port de Carquethuit. La vision du peintre s'avère précise mais le style du tableau qui représente cette vision n'est pas clair. »

⁴ S. Bertho, article cité, p. 62.

⁵ Proust, *RTP, JF*, II, p. 192.

⁶ Proust, *RTP, JF*, II, p. 193 pour toutes ces citations.

⁷ Proust, *RTP, JF*, II, p. 196.

Les enjeux narratifs sont donc plus minces en ce qui concerne ce second tableau qui est aussi moins décrit mais ils sont présents par cette mention au moins.

En définitive, on remarque une constante de toutes ces *ekphraseis* : les œuvres ne sont pas décrites selon les contraintes habituelles du genre, et le spectateur peut légitimement avoir de la difficulté à se les représenter. Goethe fait appel à la culture du lecteur, il l'interpelle à propos de Ter Borch et le fonctionnement de cette insertion d'*ekphrasis* est alors très proche, on le voit, de la citation. Les choses sont un peu différentes en ce qui concerne les marines d'Elstir puisqu'il s'agit là d'entrer dans l'esthétique du peintre¹. Un point attire notre attention : si les œuvres ne sont pas clairement décrites, elles n'en comportent pas moins des saynètes identifiables et donc ne sont pas exemptes d'enjeux narratifs.

b. DES PORTRAITS :

De plus, comme la citation ou les anecdotes, l'*ekphrasis* sert la construction du portrait de personnages. Cette dimension est primordiale dans les tableaux vivants de Goethe, tant pour Luciane que pour Ottilie.

Tout d'abord, la fille de Charlotte est représentée comme l'Allemande traditionnelle, avec des tresses, et les tableaux sont organisés par elle et à sa gloire, manière pour elle de se mettre en valeur, essentiellement physiquement puisque le texte insiste sur sa taille et ses formes, notamment à l'occasion de la représentation de l'œuvre de Ter Borch. La mise en série ekphrastique sert la mise en valeur graduelle de la comédienne, qui passe du second rôle au triomphe complet. Néanmoins, s'il est dit qu'elle a choisi pour elle un rôle secondaire dans la reproduction du *Bélisaire*, on remarque que ce dernier est valorisant puisqu'elle fait preuve de générosité à l'égard du personnage principal.

¹ Nous revenons dans la suite du chapitre sur ce fait très commenté par la critique proustienne.

Le succès éclatant de Luciane est en opposition complète avec la discrétion d'Otilie, dont le portrait dans la crèche vivante offre un contraste surprenant de modestie. A côté de la valorisation physique de la fille de Charlotte se trouve en effet le portrait suivant :

Und wer beschreibt auch die Miene der neugeschaffenen Himmelskönigin ? Die reinste Demut, das liebenswürdigste Gefühl von Bescheidenheit bei einer grossen, unverdient erhaltenen Ehre, einem unbegreiflich, unermesslichen Glück bildete sich in ihren Zügen, sowohl indem sich ihre eigene Empfindung, als indem sich die Vorstellung ausdrückte, die sie sich von dem machen konnte, was sie spielte.¹

C'est ainsi que Christine Maillart évoque l'intérêt du personnage de Lucienne, qui incarne l'excès ludique, s'opposant à la nature ascétique d'Otilie :

Tandis que Luciane essaie différents masques, se glisse dans des rôles qui font constamment d'elle le point de mire, Otilie porte un seul et unique « masque », celui qui fait d'elle une « personne sacrée », vouée à la sphère religieuse.²

- **D. LES ENJEUX DISCURSIFS ET LA MISE EN SÉRIE DES TEXTES :**

- a. UN DISCOURS SUR L'ART ET UNE MISE EN ABYME :

Dans les deux cas, les *ekphraseis* servent un discours sur l'art ou le rapport à l'art des époques respectives des deux auteurs. Pour Goethe, il s'agit de mettre à distance et de critiquer le rapport à l'art très superficiel de ses contemporains. Beaucoup d'entre eux en effet ne voient dans l'art que l'occasion d'un jeu, mondain qui plus est, qui n'a pour fonction que de mettre en valeur les personnes par les déguisements, et non les œuvres. L'ignorance de ses contemporains en matière d'art est également soulignée à la fois par le truchement du personnage de l'architecte, peu à même de comprendre certaines nuances artistiques, comme l'a montré Werner Schlick³. De plus, un léger humour se laisse lire au fil des pages,

¹ Goethe, *WV, HA*, p. 404, traduit par : « Et qui pourrait décrire l'expression de la reine du ciel ainsi nouvellement instituée ? L'humilité la plus pure, le plus aimable sentiment de modestie, au sein d'un honneur suprême, immérité, d'un bonheur inconcevable et démesuré, se peignaient dans ses traits, qui exprimaient ensemble son propre sentiment et l'idée qu'elle pouvait se faire de ce qu'elle représentait. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus cité*, pp. 226-227.

² Voir C. Maillart, in : BLONDEAU *et. al.* (dir.), *Jeux et fêtes dans l'œuvre de Goethe*, *opus cité*, article cité, p. 192.

³ Cf W. Schlick, *Goethes Die Wahlverwandschaften : a middle-class critic of aesthetic aristocratism*, Heidelberg, C. Winter, 2000.

notamment dans le tableau vivant de Ter Borch. Ce dernier se manifeste aussi bien par la familiarité avec le lecteur et l'allusion à la gravure de Wille, déjà citée, qu'avec la mention du « *lustiger, ungeduldiger Vogel* »¹ qui dit en français « Tournez-s'il vous plaît ! ». La mention du verre qui ne se vide pas² dénonce aussi, sur un mode léger, l'illusion de l'art, réflexion comme « en passant » qui montre la distance critique de Goethe vis-à-vis de ses contemporains.

Quant à Proust, ce discours sur l'art est encore plus marqué et a été amplement souligné par les critiques. Au-delà des considérations sur l'impressionnisme vu comme un « renversement de valeurs »³, Kazuyoshi Yoshikawa explique de manière limpide :

Dans les marines d'Elstir, l'objectif de la description n'est pas chez Proust d'égaliser un peintre avec son analogon verbal d'un tableau (d'où l'absence presque totale et déjà signalée de composition et de couleurs dans ce passage), mais d'exprimer la vision et le style littéraires. On comprend alors pourquoi le narrateur, pour expliquer les principes de l'esthétique d'Elstir, a toujours recours à la métaphore, technique éminemment littéraire.⁴

Ainsi, l'*ekphrasis* devient l'équivalent d'un discours sur l'art littéraire, manière pour Proust de s'approprier et de renouveler l'expression horatienne « *ut pictura poesis* ». Esthétiques artistique et littéraire ne font qu'une, pour reprendre l'analyse du critique⁵, et la compréhension de l'art d'Elstir est une « étape » sur le chemin du héros proustien, lui ouvrant un nouveau regard sur l'art et le monde, comme le souligne Anne Simon⁶. Karen

¹ Littéralement « l'oiseau comique et impatient », traduit de manière intéressante par Pierre du Colombier par « loustic ».

² « (...) *und die Mutter brachte Nase und Augen nicht aus dem durchsichtigen Glase, worin sich, ob sie gleich zu trinken schien, der Wein nicht verminderte.* », Goethe, *WV, HA*, p. 394, traduit par : « (...) et la mère ne leva ni le nez, ni les yeux du verre transparent, où le vin ne diminuait pas bien qu'elle parût boire. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 213.

³ Sur ce sujet, voir les analyses de V. Descombes, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, éditions de Minuit, collection « Critique », 1987, en particulier p. 276.

⁴ K. Yoshikawa, *opus* cité, pp. 353-354.

⁵ *Ibid.*, p. 354.

⁶ Cf A. Simon, « La superposition descriptive », in : *BIP*, n°25, 1994, pp. 151-166 : « La peinture dans la *Recherche* est moins une obsession qui renverrait au désir de comparer les arts et leurs mérites, d'établir un nouveau *paragone*, qu'une fonction romanesque qui a un rôle à jouer dans la narration dans la mesure où elle s'impose comme une étape dans l'accès, pour le héros futur narrateur, à une faculté de vision spécifique : le regard poétique. Cette fonction romanesque a bien sûr à voir avec un enjeu métalinguistique interne au roman même : il s'agit pour le narrateur d'inscrire dans la fiction, de façon cryptée, les rouages et les mécanismes de sa manière d'écrire. », p. 163.

Haddad va encore plus loin et voit dans l'art d'Elstir une manière de retrouver le temps perdu :

Mais l'art, comme la peinture d'Elstir, permet de retrouver ce qu'on croyait perdu et de fixer le plus fugitif tout en préservant cette impression de la vie qui passe. Ainsi, la leçon des tableaux d'Elstir est bien un art du mouvement, cette volonté de restituer la vérité de l'impression et de ne jamais la figer. Si Elstir a « découpé dans une merveilleuse après-midi » un « carré de peinture » (note : CG II, II, p. 713), ce n'est pas pour l'immobiliser, en faire une « nature morte », si l'on peut dire, mais pour en restituer le plus fugitif.¹

Ainsi les marines ne sont pas seulement un discours sur l'art mais une mise en abyme de l'œuvre.

b. MISE EN SÉRIE, MISE EN RÉSEAU :

De surcroît, ces œuvres se répondent les unes aux autres *via* un processus de mise en série qui diffère chez les deux auteurs mais dans chaque cas, cette série excède les tableaux vivants et les marines. D'une manière plus générale, les œuvres d'art sont mises en réseau les unes avec les autres dans l'ensemble des romans.

Ainsi, dans les *WV*, les tableaux vivants forment une série, et la crèche d'Otilie leur répond à sa manière, tout comme la toute fin, la sacralisation de la jeune fille morte qui fait des miracles donne aussi la réplique à ces tableaux vivants. Dans une certaine mesure, le passage sur la représentation d'Arthémise² et celui sur les images de singes tant admirées par Luciane³ préparent déjà les tableaux vivants, dont ce dernier proposerait peut-être une critique⁴.

Cet aspect est encore plus frappant chez Proust, en raison du nombre et de l'importance des références picturales et artistiques de tous ordres. Cette mise en série est

¹ K. Haddad, *opus* cité, p. 245.

² Goethe, *WV*, *HA*, p. 380.

³ *Ibid.*, p. 383.

⁴ Il serait intéressant d'étudier le rapport entre les gravures de singes et les tableaux vivants – ce point dépasse notre propos sur l'*ekphrasis*, mais l'insertion de gravures de sciences naturelles paraît s'inscrire également dans les « éléments enchâssés ».

habituelle chez lui dès *Les Plaisirs et les Jours*, comme le rappelle Isabelle Zuber¹, et se retrouve dans d'autres séries descriptives². Ainsi, ce n'est pas un hasard si la vérité d'Albertine se dit dans un tableau d'Elstir, comme le soulignent Karen Haddad³ et Jacques Dubois⁴, lorsque ce dernier explique que la compréhension du plaisir des femmes passe (pour le héros proustien) par la peinture, en plus celle d'Elstir, qui a introduit le jeune homme auprès de la « petite bande »⁵.

Cette mise en série se révèle donc un procédé récurrent dans l'œuvre proustienne, et l'étude des marines⁶ dit assez combien il est intéressant de rapprocher les *ekphraseis* et les hypotyposes sur ce thème.

○ D. LES SPÉCIFICITÉS DE L'HYPOTYPOSE PAR RAPPORT À L'EKPHRASIS :

D'un certain point de vue, l'hypotypose est le contraire de l'*ekphrasis* puisqu'au lieu d'être la description d'une œuvre d'art réelle, le terme désigne une description qui vise à « faire tableau » et inscrire une œuvre d'art fictive dans la narration, de façon à rivaliser concrètement et dans le corps du texte littéraire avec les arts figuratifs. Et pourtant on remarque une tendance historique à confondre *ekphrasis* et hypotypose. Comment dans ces conditions expliquer ce paradoxe, et lever l'ambiguïté lorsqu'elle se présente ? Tout d'abord cette dernière s'explique par la présence de l'illusion d'un tableau, qu'il soit réel (ou fictivement réel) ou qu'une description très vivante donne doublement l'illusion d'un tableau. Et surtout, la différence principale avec l'*ekphrasis* est avant tout historique : la première attestation de l'hypotypose date seulement de 1555 dans l'*Art poétique* de

¹ Cf I. Zuber, *opus* cité, p. 112 : « On trouvait déjà le principe de la série dans *Les Plaisirs et les Jours* avec « Portraits de peintres et de musiciens », dans le fragment « Un amateur de peinture. – Monet, Sisley, Corot » ou dans « Un amour de Swann » lors de la soirée Sainte-Euverte où Swann perçoit les gens qui l'entourent comme une " suite de tableaux ". »

² Voir A. Simon, « Proust et la superposition descriptive », article cité, p. 151 : « Quiconque lit la *Recherche* ou a accès à ses brouillons ne peut manquer d'être frappé par un phénomène récurrent de l'écriture proustienne, que ce soit à son stade d'élaboration primitif ou dans sa phase définitive : la série descriptive, ou si l'on préfère, la variation sur un thème ou un procédé. »

³ Voir K. Haddad, *opus* cité, p. 272.

⁴ Cf J. Dubois, *Pour Albertine – Proust et le sens social*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 159.

⁵ A cet égard, et uniquement à cet égard, Elstir pourrait dans une certaine mesure être rapproché du personnage de Mittler, Courtier, dans les *WV*.

⁶ Nous faisons encore référence à l'ouvrage d'I. Zuber, *opus* cité.

Jacques Peletier du Mans. Mais l'hypotypose existait avant qu'elle soit nommée en tant que telle, et était désignée aussi sous le nom d'*ekphrasis*, ce qui était d'autant plus logique que le terme ne se référait pas exclusivement à la description d'une œuvre d'art.

Malgré cela, il est souvent difficile (ou parfois subjectif) de faire la différence entre une description qui donne à voir son objet de manière très vive, et une hypotypose, encadrée, qui correspond à une description qui fait tableau. Il n'a pas été question dans cette thèse d'aller trop loin dans le détail de l'argumentation pour savoir si tel passage relevait véritablement ou non de cette technique. En effet, dans les œuvres de Goethe et de Proust, plusieurs passages peuvent être considérés comme tels¹, sujets à débat ou exclus de cette appellation. Dans la mesure où l'hypotypose est un sujet extrêmement sujet à controverse, et de plus qu'il ne constitue pas le sujet central de la thèse, il a semblé préférable de se concentrer sur certains cas qui ne sont pas sujets à caution et d'étudier de manière privilégiée et approfondie leur fonctionnement. C'est pourquoi nous nous sommes concentrés sur la comparaison de deux hypotyposes seulement : la première rencontre amoureuse dans *Werther* et dans *Les JF*².

- **A. L'HYPOTYPOSE ET LA PREMIÈRE RENCONTRE AMOUREUSE :**

Quel lecteur de Proust n'a pas été marqué par la rencontre d'Albertine dans *Les JF*? L'arrivée de la « petite bande » et l'émergence de celle qui fera battre le cœur du narrateur au-delà de sa mort, suscitant passion et controverses, interrogations assidues et luttes intérieures, est enveloppée d'une aura particulière et constitue sans aucun doute un des moments forts de la *RTP*. Quant à la première apparition de la Charlotte de *Werther*, elle est

¹ Plusieurs exemples auraient pu être analysés, comme dans *Werther* le moment de la rencontre de la jeune fille à la fontaine, qui a la particularité de présenter une hypotypose s'étalant sur deux lettres, celles du 12 et du 15 mai ; ou encore dans la *RTP* la célèbre vue de l'hôtel de Balbec ; nous avons voulu éviter les redites sur cet exemple très commenté, en particulier par I. Zuber, *opus* cité, p. 255.

² Les pages qui suivent sont la reprise d'un article initialement publié dans les *Quaderni Proustiani*. Voir D. Paon, « Enjeux de l'hypotypose dans la première rencontre amoureuse chez Goethe et Proust », in : *Quaderni Proustiani*, n° 11, 2017, coord. G. Henrot pour la partie française.

aussi très travaillée par Goethe, et présentée d'emblée comme un « *Schauspiel* », un « spectacle ». La jeune fille apparaît en train de distribuer du pain bis à ses frères et sœurs qui forment une nuée d'enfants autour d'elle, sans se savoir observée, ce qui ajoute à sa grâce.

Dans les deux cas, le lecteur assiste à la mise en scène d'un émerveillement du personnage principal devant une figure féminine qui deviendra obsédante pour lui dans l'œuvre, provoquant amour et souffrance infinie, sans qu'à ce stade de la narration il en ait encore conscience. Au-delà des similitudes entre les enjeux de cette première rencontre, un autre rapprochement s'impose : la technique narrative. Description visant à « faire tableau », l'hypotypose est un procédé fréquemment utilisé par Goethe aussi bien que Proust, deux auteurs passionnés d'art. Tandis que l'*ekphrasis* décrit un tableau ou une œuvre d'art existant réellement, l'hypotypose est inventée et relève donc d'une esthétisation particulière de la réalité par l'auteur lui-même. Goethe et Proust ont tous deux recours à ces techniques, pour des raisons différentes.

Goethe a participé aux descriptions des œuvres retrouvées au XVIII^e siècle à Pompéi et Herculaneum, et il émaille ses romans de références artistiques, parfois très détaillées et constituant alors des *ekphraseis*. Et dans la *RTP*, Proust décrit de nombreux tableaux réels, *La Vue de Delft* ou ceux de Botticelli pour ne citer que ceux-là.

L'utilisation de l'*ekphrasis* chez ces deux auteurs a été bien étudiée par Sophie Bertho¹, dans son article « Les Anciens et les Modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust ». Elle montre en effet dans quelle mesure Goethe utilise l'*ekphrasis* de manière ancienne, et indépendante, comme dans les *Images* de Philostrate, tandis que Proust insère des *ekphraseis* à l'intérieur de la narration, et a le mérite d'avoir transposé dans son œuvre le rapport moderne à la peinture.

Si l'hypotypose se distingue de l'*ekphrasis* car elle ne décrit pas des œuvres réelles, elle en est néanmoins proche, parce qu'une portée narrative importante se greffe aux

¹ Voir S. Bertho, « Les Anciens et les Modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust », *Revue de Littérature Comparée*, 01/1998.

enjeux descriptifs et symboliques : ce n'est pas pour rien que les deux techniques ont été longtemps confondues. Pour ces raisons, il paraît nécessaire de s'interroger sur les spécificités de l'hypotypose, et cette brève étude se propose de montrer en quoi ces deux scènes de première rencontre sont particulièrement dramatisées grâce au recours à la technique de l'hypotypose, en faisant cependant émerger des enjeux différents chez Goethe et Proust dans les œuvres concernées. Qu'apporte l'hypotypose à une scène de première rencontre ? Quels sont les points de convergence et les différences entre les deux auteurs en la matière ? Après avoir montré plus précisément en quoi ces deux passages relèvent de cette technique, nous verrons que leurs fonctions en tant que description au sens large du terme permettent d'étoffer les enjeux narratifs, symboliques et esthétiques du texte, notamment en dramatisant cette première rencontre décisive.

Tout d'abord, dans quelle mesure est-il possible d'affirmer que ces deux textes constituent des hypotyposes ? L'identification de cette figure est souvent l'objet de controverses, d'autant que la différence est ténue entre description simple et description éloquente, vive, faisant apparaître dans le texte un tableau fictif pour le lecteur. Quels seraient, qui plus est, les critères permettant d'opérer cette distinction, dans la mesure où les définitions de l'hypotypose au fil des siècles restent relativement floues ? Jean-Michel Adam et Ute Heidmann¹ recontextualisent l'hypotypose :

L'hypotypose est définie par Quintilien, au livre IX de son *Institution oratoire*, comme une "représentation des faits proposés en termes si expressifs que l'on croit voir plutôt qu'entendre (2,40).

C'est cette définition que reprend Pierre Fontanier, en 1830, dans la partie consacrée aux « Figures autres que tropes » de son *Manuel des tropes* :

L'*Hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante².

¹ Voir l'article : J.-M. Adam, U. Heidmann « Mises en textes et en genres de l'*exemplum* narratif. Histoires tragiques et contes d'avertissement », in : J. Pier et F. Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines*, éd. Des archives contemporaines, Paris, 2010, p. 160.

² Cité par J.-M. Adam, U. Heidmann, *ibid.*

Donc, aucune spécification précise des procédés attestant de cette figure n'est à l'œuvre dans ces définitions, la technique se définissant davantage par l'effet qu'elle produit. A l'aune de ces définitions malgré tout lacunaires, quels seraient les caractéristiques de l'hypotypose émergeant directement des textes ? Est-il possible de soutenir que les premières apparitions amoureuses chez Goethe et Proust relèvent de l'hypotypose ?

Le spectacle constitué par la première apparition de Charlotte¹ ressemble fortement à un tableau. En effet, comment qualifier autrement ce passage détaché de la narration qui présente une jeune fille en rose et blanc, donnant du pain bis à ses frères et sœurs ? L'aspect très convenu du passage ne fait pas oublier qu'il s'agit plus que d'un portrait, formant une véritable scène de genre. Ce n'est pas seulement Charlotte qui est figurée dans le texte, de façon assez classique dans un portrait physique laudatif qui donnerait lieu à l'*innamoramento* des poèmes pétrarquistes dans un roman, c'est bel et bien un tableau. Témoignent de cet effet : l'usage des couleurs qui se détachent du portrait, le rose et le blanc, le mouvement des enfants qui s'éloignent après avoir reçu le pain, dans un texte détaché de la narration et faisant tableau pour Werther, qui tombe amoureux de cette jeune fille dont la féminité est éminemment mise en exergue. L'aspect visuel de la scène est d'entrée de jeu souligné par le terme de « *Schauspiel* » ; ce mot qui signifie « spectacle » peut être aisément décomposé : c'est littéralement le jeu (*Spiel*) qui est vu (*Schau*). La scène qui se présente devant les yeux ébahis du jeune Werther est isolée de ce qui vient de se passer, l'arrivée en voiture dans la cour garantissant visuellement un cadre nouveau, qui se dévoile d'un coup – d'où aussi pour cette raison la notion de spectacle, faisant implicitement référence au caractère inattendu de la scène.

La phrase d'un autre personnage dans la voiture, invitant Werther à ne pas tomber amoureux de Charlotte, crée évidemment un horizon d'attente chez le lecteur, introduisant l'enjeu narratif essentiel du roman : Werther va-t-il s'éprendre d'une jeune fille déjà fiancée ? L'indifférence du jeune homme à cette mise en garde (rappelons que sa venue à la campagne est motivée par un chagrin d'amour) ne fait que renforcer le caractère inattendu

¹ Goethe, *Werther*, HA, p. 21, lettre du 16 juin.

de la situation qui se dévoile peu à peu. En effet, l'attention de Werther est d'abord attirée par les enfants qui entourent Charlotte, puis détournée vers la jeune fille, au centre. A cette occasion on remarque que le pronom relatif correspondant à l'antécédent « *das Mädchen* », neutre en allemand, devrait être « *das* ». Mais, comme cela arrive souvent dans la langue allemande, surtout à l'oral, la reprise par le pronom relatif féminin « *die* » a été privilégiée dans ce texte, signe que ce détail insiste sur la féminité de Charlotte et implicitement sur sa grâce, à l'origine de l'amour que Werther lui portera. D'autres éléments viennent confirmer cette insistance sur la féminité : outre les couleurs traditionnelles – le rose et le blanc – l'activité à laquelle elle se livre a sans équivoque possible la fonction de la montrer dans un rôle très traditionnel, la femme donnant à manger. Sa grâce et sa délicatesse sont aussi largement soulignées.

Ainsi, le caractère détaché du passage et la surprise provoquée chez Werther, l'esthétisation du spectacle par le biais des couleurs, des mouvements des enfants et la posture de Charlotte dans un rôle traditionnel pour une femme à cette époque-là, apparaissent donc comme les procédés privilégiés de l'hypotypose dans ce texte.

Quant au passage présentant « la petite bande » dans *Les Jeunes Filles*, il forme un tableau saisissant. Ce texte, plus long que celui de Goethe et difficile à délimiter précisément, se caractérise aisément par un certain nombre de procédés picturaux faisant référence à l'art, et plus particulièrement à l'impressionnisme, comme l'*ekphrasis*. Tout d'abord, le lecteur remarque la composition : la kyrielle de jeune filles en mouvement, observées par le héros proustien, aperçues au début de manière très floue. D'où la difficulté de les différencier, en particulier dans la phrase :

(...) je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'étaient les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue.¹

De plus, une attention particulière est portée aux couleurs et à la lumière, ou aux jeux de lumière en général. C'est ainsi par exemple que la petite bande est comparée à une

¹ Proust, *RTP, JF*, II, p.148.

« lumineuse comète »¹ et que les jeunes filles représentent une « gamme de couleurs » les unes à côté des autres². Ces jeux de lumière sont révélateurs de l'intention proustienne d'insérer dans le texte l'équivalent d'un tableau impressionniste, sorte de « transposition d'art » pour reprendre le terme de Nerval, non d'un tableau existant réellement à la manière des « Phares » de Baudelaire (poème qui se situe très exactement à la jonction des problématiques de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose), mais de l'impressionnisme en général appliqué si l'on peut dire à la littérature. Les procédés emblématiques de l'impressionnisme qui sont présents dans le texte apparaissent moins comme un procédé artistique que comme une opération intellectuelle autour d'un tableau à recomposer dans l'œil et l'esprit du lecteur. En outre, contrairement au texte de Goethe qui est centré sur un seul personnage féminin, Charlotte, l'unique amour de Werther dans l'ensemble du roman, le héros proustien est attiré par une ribambelle de jeunes filles, un « spectacle » là-aussi, plein de mouvements, de formes et de couleurs chatoyantes. C'est ainsi que le flou impressionniste est déjà une interprétation de la rencontre : au lieu que la femme aimée apparaisse nettement, même encadrée d'autres jeunes filles, c'est l'extrême jeunesse du héros qui est mise en avant, et son incapacité à choisir, dans un premier temps, entre plusieurs jeunes filles – même si, Albertine, la jeune cycliste, se détache des autres dans le passage qui suit cette scène. En réalité en effet, une subtile allusion se laisse percevoir dès le début de la description de l'ensemble des jeunes filles, au détour d'une comparaison picturale :

Sauf une, que son nez droit, sa peau brune mettaient en contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type arabe (...)³.

Cette façon d'individualiser Albertine par avance va de pair avec une identification possible du passage à la peinture, ce qui est souligné par l'usage du comparant « comme ».

¹ Proust, *RTP, JF*, II, p.149.

² Proust, *RTP, JF*, II, p.148.

³ *Idem*.

Enfin, dans ce texte, le mouvement est très important ; évoqué à plusieurs reprises, il est même glosé : non seulement les jeunes filles avancent (« leur bande qui progressait le long de la digue »)¹, mais elles ne manquent pas une occasion de se livrer à une activité physique :

(...) elles ne pouvaient voir un obstacle sans s’amuser à le franchir en prenant leur élan ou à pieds joints, parce qu’elles étaient toutes remplies, exubérantes de cette jeunesse qu’on a si grand besoin de dépenser que même quand on est triste ou souffrant, obéissant plus aux nécessités de l’âge qu’à l’humeur de la journée, on ne laisse jamais passer une occasion de saut ou de glissade sans s’y livrer consciencieusement, interrompant, semant sa marche lente – comme Chopin la phrase la plus mélancolique – de gracieux détours où le caprice se mêle à la virtuosité.²

La référence fait écho à d’autres sur les phrases musicales et à la notion de rythme, ce qui permet de suggérer – il faudrait en faire l’étude plus précise – qu’à l’hypotypose picturale se superpose un développement musical de la scène.

Il apparaît donc que dans les deux textes, le choix d’un recours à l’hypotypose est central. A cet égard, il est judicieux d’interroger l’hypotypose sous l’angle des fonctions de la description. L’hypotypose est ornementale, dans une certaine mesure, et atteste du brio de l’auteur. C’est particulièrement vrai pour Proust, d’autant que le texte est très long et joue sans doute, comme cela a été dit plus haut, d’une double transposition d’art, picturale et musicale. Il serait même possible d’ajouter que la référence aux sculptures grecques auxquelles sont comparées les jeunes filles³ fait signe vers une volonté de rivaliser aussi avec la sculpture. Quant au texte de Goethe, il relève moins d’enjeux ornementaux que d’enjeux symboliques. Charlotte y est figurée comme une future mère de famille, ses frères et sœurs symbolisant ses futurs enfants, et Werther ne peut qu’être sensible à cette image séduisante. De surcroît, cette scène de distribution du pain rappelle l’eucharistie, plus protestante que catholique, qui a lieu avec du pain, et il n’est pas impossible de voir en

¹ *Ibid.*, p. 149.

² *Idem.*

³ Proust, *RTP, JF*, II, p. 149 : « Et n’était-ce pas de nobles et calmes modèles de beauté humaine que je voyais, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce ? ».

Charlotte un Christ au féminin distribuant le pain. Charlotte ressemble également à une Madone entourée d'anges, de Chérubins. Par le biais des symboles attachés à l'hypotypose, Charlotte apparaît alors dans un paradoxe : à la fois l'image la plus vivante de la femme incarnée qui nourrit ses enfants, et l'image inaccessible de la divinité sacrée. Il semblerait que les enjeux symboliques soient donc assez proleptiques au regard de la suite du texte.

C'est ainsi que les enjeux narratifs sont plus implicites dans le texte de Goethe que dans celui de Proust, même si chaque hypotypose donne lieu à une dramatisation de la rencontre amoureuse, au sens théâtral du terme, après avoir suscité un effet d'attente. Au-delà des enjeux symboliques ayant des répercussions narratives, si la rencontre de Charlotte est annonciatrice de l'intrigue principale du roman (Werther sera amoureux d'une jeune femme mariée), les enjeux narratifs sont plus présents dans le passage qui précède la rencontre qu'au moment de la première apparition de la jeune fille. En revanche, l'apparition de la « petite bande » donne lieu à des enjeux narratifs plus clairs. La multiplicité des jeunes filles est symbolique de l'incapacité du narrateur adolescent à faire un choix entre elles. Toutefois, une jeune fille se détache du groupe, et ce sera Albertine. Le texte a donc valeur de prolepse, et ce doublement : les jeunes filles seront par la suite connues, comme l'indique le narrateur, et une se distinguera par la passion qu'elle suscitera chez le jeune héros. En outre, les affinités des jeunes filles avec le procédé de l'hypotypose se feront connaître un peu plus tard dans le récit, d'une manière différente. En effet, le narrateur revoit les jeunes filles à l'endroit précis où il pense ne jamais les trouver, chez Elstir, le peintre de la *RTP*, dont les marines en particulier sont longuement décrites, nouvelle hypotypose. Ainsi, comme Odette pour Swann mais pour d'autres raisons, Albertine est très liée à l'art pictural dans l'esprit du narrateur. Il est intéressant de constater qu'elle ne correspond pas à une œuvre d'art elle-même, de la façon dont Odette est comparée à la Zéphora de Botticelli ou incarne la dame en rose. Si en ce sens Odette relève de l'*ekphrasis*, Albertine correspond à une hypotypose. Que penser de ce glissement entre les deux héroïnes, et entre Swann et le narrateur ? Il semble qu'Albertine, déjà par le truchement de l'hypotypose, existe davantage dans l'imagination du narrateur que dans la réalité car elle

est secrète, garde son secret après sa mort (du moins jusqu'aux lettres d'Aimé¹) et le narrateur ne l'épouse pas, contrairement à Swann qui épouse Odette. Certains enjeux proleptiques semblent donc déjà contenus en germe dans ce rapport privilégié à l'hypotypose. A cet égard, les enjeux narratifs de l'hypotypose attestent aussi de la parenté de la technique avec l'*ekphrasis*.

D'une façon plus générale, pour qui cherche à interpréter l'hypotypose, l'esthétisation de la réalité permet de donner une portée plus forte au moment et aux personnages décrits dans ce tableau fictif. Il y a un « arrêt sur image » même si l'auteur peint le mouvement, qui attire l'attention du lecteur sur le moment précis et sacralise (le ou) les personnages représentés, les plaçant « à part » dans un espace détaché. Non seulement apparaît le caractère sacré du passage, mais les personnages qui surgissent font l'objet d'un moment de joie épiphanique² pour le lecteur. De la même manière que l'œuvre proustienne est scandée de moments épiphaniques pour le héros (comme la madeleine ou les pavés), l'hypotypose est l'occasion d'une pause : le lecteur est interrompu dans le mouvement de la lecture, ce qui le rend sensible non à la progression mais à l'instant. L'auteur, par l'hypotypose, crée une suspension de la lecture, un moment hors du temps (de la narration) qui s'apparente à l'épiphanie proustienne.

Le moment de la première rencontre est esthétisé *via* le recours à la technique de l'hypotypose, qui elle repose sur des procédés différents d'un texte à un autre. Si Goethe représente ce que l'on pourrait appeler une « scène de genre », Proust crée un tableau impressionniste, se servant des similitudes entre peinture et littérature dans la description pour insister sur ce qui relève d'une transposition d'art, accentuant fortement les impressions de couleur et de lumière. Ces tableaux dans le texte condensent l'ensemble des impressions que l'auteur voudrait créer chez le lecteur, mettant en scène de manière implicite les symboles les plus importants attachés aux personnages décrits ainsi qu'au héros

¹ Proust, *RTP, AD*, pp. 96 et suiv.

² Pour reprendre le concept d'épiphanie d'H. Azérad, voir *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétique du modernisme*, Bern, Peter Lang, coll. « European connections », 2002.

spectateur de la scène. La dramatisation produite par l'effet d'attente du tableau ainsi que par la composition et même la recomposition qui a lieu dans l'œil et l'esprit du lecteur fait signe vers le sacré : le tableau qui apparaît dans le texte évoque le « *templum* » antique, endroit dessiné dans le ciel où l'on prenait les augures. Ainsi le tableau fictif est enchâssé dans le récit et l'arrêt sur image devient l'occasion d'une épiphanie pour le lecteur, savamment orchestrée par l'auteur.

D'autres hypotyposes sont présentes dans les œuvres de Goethe et Proust, en particulier pour ce dernier les « vues » de la mer de l'hôtel de Balbec¹, qui ont été unanimement salués par la critique comme des œuvres picturales. Entre autres Luc Fraisse parle d'« un paysage serti comme un tableau »², Isabelle Zuber inclut ce passage ainsi que d'autres représentations d'hypotyposes parmi les marines proustiennes, à côté de celles d'Elstir³. Dans la mesure où ces études ont été menées de manière déjà très approfondie par la critique, nous ne les avons pas prises en considération dans ce passage pour éviter les redites ; néanmoins, étant donné leur importance au regard de l'œuvre proustienne comme de l'enchâssement, elles seront évoquées dans la troisième partie de la thèse.

¹ Voir notamment Proust, *RTP, JF*, II, pp. 159-163.

² L. Fraisse, *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990, article « Plomb », pp. 322 et suiv., voir p. 328.

³ I. Zuber, *opus* cité, en particulier ses analyses pp. 196 et suiv.

Au terme de cette partie, quels sont les nouveaux rôles de l'enchâssement qui ont pu être mis au jour ?

Tout d'abord, *a minima*, l'enchâssement sert à transmettre une information, comme le montre en particulier le document inséré. C'est un moyen pour le narrateur de montrer le personnage apprenant une information nouvelle et de la transmettre au lecteur, de manière un peu plus subtile que dans une adresse directe au lecteur, qui est alors placé sur le même plan que le personnage en question. Parmi les documents porteurs d'une information, la lettre de la directrice que reçoit Charlotte lui en apprend beaucoup sur les différents caractères des jeunes filles, Luciane et Odile. Dans le rêve, le personnage a aussi accès à une information ; mais parvient-il à la décrypter ? Comme nous l'avons vu, le lecteur (moderne) peut comme certains critiques l'ont fait s'essayer à la psychanalyse en littérature, mais il est permis de croire que même sans la psychanalyse le rêve offre matière à un réseau symbolique lisible par le lecteur. Dans une perspective légèrement différente, certains traits de caractère antinomiques aperçus dans les tableaux vivants – l'orgueil de la première la modestie de la seconde – relèvent de l'information.

De plus, le passage enchâssé permet souvent d'engager un dialogue culturel avec le lecteur. Si le lecteur assiste à l'éducation artistique du Narrateur ou chez Goethe à celle d'autres personnages, et porte un regard critique sur cette éducation, il ne peut manquer, aussi cultivé soit-il, d'apprendre en lisant des auteurs possédant une culture aussi immense et la retranscrivant dans leurs œuvres. Proust en particulier place souvent le lecteur en position de complice, supposant que le lecteur en sait autant que lui sur tel artiste ou tel auteur. On peut y voir une posture d'auteur double : d'un côté, il s'adresse à un lecteur cultivé et cette complicité suggérée n'est pas feinte ; d'un autre, ou dans certains cas lorsqu'il parle d'auteurs, d'artistes moins connus, cette posture peut être considérée comme une façon d'instruire le lecteur plus subtilement, une sorte de politesse visant à ne pas fustiger son ignorance éventuelle tout en l'intéressant. Ainsi, les citations proustiennes, les descriptions d'art, des références au sein d'un récit enchâssé, sont le lieu d'un dialogue avec

le lecteur qui se cultive encore davantage, réfléchit avec le narrateur, remet en question ses certitudes ou débat intérieurement avec les personnages.

L'enchâssement apparaît ainsi comme un moyen privilégié pour instaurer ce dialogue culturel, qui relève aussi bien de la complicité avec le lecteur que de la transmission d'une culture immense. C'est particulièrement vrai lorsque l'auteur aborde des sujets nouveaux pour l'époque, par exemple les ballets Nijinski pour Proust, ou que, surtout pour Goethe, les œuvres d'art étaient moins accessibles : il est certain que les allusions culturelles dans les œuvres romanesques étaient un moyen de les partager soit de les porter à la connaissance du lecteur, par exemple lorsqu'elles sont peu connues, soit d'en proposer une analyse réfléchie.

Les citations sont une manière encore plus évidente de partager la culture, et de proposer une réflexion sur les auteurs envisagés. Le dialogue passe par l'intertextualité.

De même, les œuvres en question offrent un moyen à l'écrivain de partager certaines connaissances et convictions en matière d'autres sciences, qu'il s'agisse de réflexions sur l'agronomie dans *WML*, sur la physique dans les *WV*, ou l'ésotérisme pour les deux auteurs.

La première partie a étudié l'enchâssement comme un procédé narratif, de manière somme toute classique, en insistant sur des fonctions moins traditionnelles. Cette deuxième partie a mis en avant plusieurs « éléments enchâssés » ainsi que d'autres rôles de l'enchâssement. Il ne s'est pas agi de produire une typologie de ces passages enchâssés, mais de mettre au jour que l'enchâssement peut être vu comme un principe générateur avec, dans ces œuvres-ci (et même s'ils existent dans d'autres œuvres, exogènes au corpus) ces types d'enchâssements privilégiés.

Ainsi l'enchâssement n'est-il pas seulement un procédé mais un principe. Dans la troisième partie, nous allons chercher à l'interpréter.

TROISIÈME PARTIE : DU PRINCIPE AU SACRÉ

Les deux premières parties ont donc exploré l'enchâssement de manière assez classique – dans une perspective narratologique tout d'abord, puis de manière élargie, jusqu'à le considérer non plus seulement comme un procédé littéraire mais comme un principe, qui pourrait être étendu à d'autres types de passages enchâssés, chez d'autres auteurs.

Cette troisième partie se propose d'interpréter l'enchâssement, de la manière la plus large possible, en envisageant toutes les implications du terme dans des œuvres qui ont fait un usage très riche des différents enchâssements mais également des images de l'enchâssement, au sens étymologique du terme.

En effet – et ce sera l'objet du premier chapitre – les œuvres de Goethe et Proust ont multiplié de manière frappante les images de châsses et de reliques, réelles, ou, comme on va le voir, métaphoriques, en mettant en scène aussi parfois ce qui s'apparente à des cérémonies d'enchâssement. Ce constat, qui s'inscrit dans la continuité d'analyses de la critique – proustienne, le plus souvent – met en lumière une esthétique de l'enchâssement, présentée parfois sous ce terme ou des appellations variées mais qui en substance signifient la même chose, et s'ajoute donc aux aspects narratologiques et extra-narratifs du terme.

Au regard de la conjonction des analyses sur l'enchâssement, considéré comme procédé, principe et s'appuyant sur des images et un vocabulaire religieux, un deuxième chapitre cherche à interpréter l'enchâssement en mettant en avant ses rapports privilégiés avec le temps et l'espace. En effet, l'enchâssement permet à la fois de créer un temps et de le figer, de travailler un espace dans la narration et de le consacrer, tout comme une relique dans une châsse. Nous nous pencherons sur les paradoxes de l'enchâssement, qui sont aussi des symboles très riches au regard des œuvres.

Enfin, un troisième chapitre revient d'abord sur le genre des œuvres du corpus en prenant le parti d'insister sur leurs liens étroits, voire leur appartenance au *Bildungsroman*. Après avoir analysé ce que l'enchâssement apporte à ce genre, nous verrons comment, à tous points de vue, l'enchâssement renoue avec son sens étymologique et fait signe vers le sacré.

CHAPITRE 1 : LE VOCABULAIRE ET LES IMAGES DE L'ENCHÂSSEMENT DANS LES ŒUVRES

Chez Proust, les nombreux termes évoquant des « châsses »¹ et des reliques² sont redoublés par des images qui figurent elles aussi des reliquaires réels ou métaphoriques, au point qu'on puisse parler d'une esthétique de l'enchâssement pour l'ensemble de la *RTP*. Cette dernière a été remarquée par la critique proustienne et désignée majoritairement par des termes très proches³. Il s'agit ici de regrouper ces appellations et de les mettre en perspective, et en effet, cette intuition diffuse de la critique se justifie particulièrement bien si l'on prend au sérieux l'image de la châsse en la reliant à son champ lexical et sémantique.

Pour Goethe, si les nombreuses images de reliquaires et de cérémonies d'enchâssement n'ont pas donné lieu à une analyse poussée (malgré quelques remarques ponctuelles, comme celles de Johanna Lienhard⁴), les remarques sur le coffret de Carrie Asman pour des œuvres de Goethe exogènes au corpus et de Sylvie Thorel pour les *WV*⁵, vont dans le même sens, cet objet pouvant être considéré comme une châsse métaphorique. Ce phénomène se laisse peut-être plus facilement appréhender chez Proust, mais les analyses proustiennes sur la question sont aussi valables, dans une très grande mesure, dans les romans de l'auteur allemand, et l'esthétique de l'enchâssement concerne les deux auteurs.

¹ On pense notamment à la vue de l'hôtel de Balbec, déjà évoquée.

² C'est le cas en particulier des « reliques du cœur ».

³ Nous revenons plus tard dans le chapitre sur ces différentes désignations plus en détail.

⁴ J. Lienhard, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*, *opus* cité, p. 106, sur la relique qui remplace quelque chose qui manque.

⁵ Voir C. Asman, « Le cabinet d'art comme jeu de communication », in : Goethe, *Le collectionneur et les siens*, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, texte établi par Carrie Asman, traduit par D. Modigliani, coll. « Philia », 1999, pp. 104- 153 : « Le topos du coffret marque, dans l'œuvre poétique de Goethe, l'un des nombreux croisements où image et mot s'interpénètrent. Qu'on songe au coffret à bijoux, chèrement payé, de Marguerite, qui doit comme son contenu rester caché, ou à la boîte de Pandore, dont l'envoi précède l'apparition, ou encore au coffret interdit, avec le bijou de famille au moyen duquel Eugénie, dans *La fille naturelle*, entend finalement se légitimer. Le coffret occupe une place particulièrement privilégiée dans les *Années de voyage*, où, portant avec lui son secret, il traverse tous les plans du texte : du lieu concret de la découverte dans les entrailles de la terre jusque dans le domaine du symbolique. », pp. 147-148. Cf S. Thorel, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction : Goethe, Melville, Flaubert*, *opus* cité, voir en particulier p. 105.

Il s'agit donc dans ce chapitre de mettre en évidence la conjonction des remarques de la critique proustienne afin de montrer que les œuvres de Proust, mais aussi celles de Goethe, présentent une esthétique de l'enchâssement, en considérant cette désignation dans son sens étymologique plein.

○ 1. UNE ESTHÉTIQUE PROUSTIENNE DE L'ENCHÂSSEMENT :

Indépendamment des questions des récits enchâssés ou de l'insertion d'éléments, la critique a souligné la prédilection de Proust pour les images de reliquaires. Ainsi, Marie Miguet-Ollagnier a consacré sa thèse aux mots et motifs religieux dans la *RTP*¹ et dans un autre ouvrage, elle constate :

On comprend que Proust ait aimé les images de la châsse, de la relique, du reliquaire. Sa conception ressemble à celle du fidèle médiéval qui, rapportant quelques reliques de la croix, quelques fragments de la terre de Jérusalem, se pense en possession plénière des objets et des lieux saints.²

Plus généralement, des images évoquant métaphoriquement la châsse sont présentes dans l'œuvre proustienne. Serait une châsse métaphorique une capsule fermée, close sur elle-même mais peut-être transparente, qui enfermerait un contenu précieux ou considéré comme tel par au moins un personnage. A ce titre, les vases et les boîtes évoqués par Gilles Deleuze dans un ouvrage qu'on ne présente plus³ tiendraient de ce statut. D'autres images analysées par la critique peuvent être convoquées – comme la gaine,

¹ M. Miguet-Ollagnier, *Mots et motifs religieux dans A la recherche du temps perdu*, thèse de 3^e cycle, dactylographiée, conservée à l'Université de Besançon. Malheureusement, nous n'avons pas pu consulter sa thèse.

² M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1982, p. 341.

³ Voir G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », [1964], 2010, en particulier pp. 140-157 sur les boîtes et les vases. Voir aussi p. 193 : « Mais justement quelle est cette forme, et comment s'organisent les ordres de production ou de vérité, les machines les unes dans les autres ? Aucune n'a de fonction de totalisation. L'essentiel est que les parties de la *Recherche* restent morcelées, fragmentées, *sans que rien leur manque* : parties éternellement partielles entraînées dans le temps, boîtes entrouvertes et vases clos, sans former un tout ni en supposer un, sans manquer de rien dans cet écartèlement, et dénonçant d'avance toute unité organique qu'on voudrait y introduire. »

l'enveloppe, la chambre ou même la gelée¹ - il est difficile d'être exhaustif lorsqu'on évoque les études sur Proust.

De plus, des remarques ponctuelles suggèrent plus ou moins explicitement cette même idée de reliquaire métaphorique. Ainsi, Hugo Azérad parle d'« image à la fois orchestrée et enchâssée »². Ou encore, au détour d'une phrase, Philippe Berthier utilise la métaphore significative des reliques et du talisman à propos des lettres de Proudhon reçues par Saint-Loup³. On pense aussi à Anne Simon qui évoque à plusieurs reprises l'enchâssement, en faisant aussi référence à son sens en linguistique⁴.

La critique proustienne a été friande de ces images et les a commentées, en les mettant en lien, sans forcément nommer l'enchâssement, mais en semblant bel et bien l'évoquer indirectement, ou appeler autrement ce qu'il est ici proposé de désigner par ce terme. L'analyse de ces images a eu pour effet de dégager une esthétique, désignée selon des termes qui rappellent l'enchâssement. Si, récemment, Sandra Cheilan emploie ce même terme⁵, Dominique Jullien⁶ parle de l'encastrement, Sophie Duval d'emboîtement⁷, quand

¹ Voir J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1974], 1990.

² H. Azérad, « Disentangling Modernism : A Common Drive Towards Aesthetics », in AUBERT, Nathalie, éd., *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013, pp. 68-94 : « The image is at once carefully orchestrated and embedded in the flow of the text for Proust (...) and still able to yield a vital element of surprise : its creation and its outcome are not gratuitous, but rouse a transformative emotion, which both artists call a 'resurrection'. », p. 74

³ Ph. Berthier, *Saint-Loup*, Paris, Fallois, 2015, p. 110 : « Vénéreées avec le plus dévotieux respect, ces reliques de son idole remplissent le transfuge (...) d'une joie qui le secoue avec violence (...) » ; « talisman manuscrit » (*ibid.*).

⁴ Voir A. Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, opus cité, en particulier p. 135 : « L'intérieur et l'extérieur s'enchâssent effectivement l'un dans l'autre dans un mixte sur l'écriture a pour charge d'exprimer. » ; p. 201 : « La surimpression du visage et de l'ogive est donc fondée sur le procédé de l'emboîtement et de l'échange qui est un des sésames du rapport au monde proustien. Ces enchâssements syntaxiques et rhétoriques renvoient eux-mêmes à une double imbrication plus directement référentielle, qui opère une mise en abyme des profondeurs. Le visage de maman, déjà « contenu dans une voilette » apparaît « dans le cadre et sous le dais du sourire plus discret de l'ogive », série d'enveloppes transparentes plus qu'opaques, et qui visent à assimiler le contenu et le contenant. », p. 204 : « Il n'est pas innocent que ce passage soit lui-même enchâssé, à un niveau macrostructurel, dans la longue narration de la soirée parisienne chez les Verdurin. » et p. 205 : « La description dans sa globalité conjoint en effet le commentaire théorique et la mise en œuvre de l'esthétique de l'enchâssement. ».

⁵ S. Cheilan, *Poétique de l'intime, Proust, Woolf et Pessoa*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2015, p. 354 : « Recréant un univers poétique au sein d'un univers prosaïque, mettant en abyme la fonction narrative, les assiettes métaphorisent une esthétique de l'enchâssement et de l'emboîtement, propre au fonctionnement discursif et mémoriel de la Recherche. ».

⁶ D. Jullien, *Proust et ses modèles : Les Mille et une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, José Corti, 1989, *passim* et notamment pp. 100-112.

⁷ S. Duval, *L'ironie proustienne – la vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 438 : « Proust précise à Jacques Rivière, en parlant de l'expérience de la madeleine, que « tout est ainsi construit ». Un même chiffre sert à produire des formes diversifiés mais homogènes et apparentées : personnages, événements, dynamique des rôles, spatio-temporalité sont fondus dans un unique creuset. Le modèle de base, le signe ironique, multiplie et combine ses réalisations, plus ou

Aude Le Roux-Kieken évoque l'enrobage¹ (et l'image de la gangue). Quant à lui, Jacques Cazeaux dans *L'écriture de Proust ou l'Art du Vitrail*² insiste sur tous les procédés d'encadrement et il souligne sur tous les procédés d'encadrement qui mettent en scène une « vue », notamment à Balbec. Il signale aussi l'image de la corbeille, l'ensemble clos, qu'il analyse en relation avec les planètes. Toutes ces images de cadres, récurrentes, forment donc un réseau métaphorique très dense. Dans le même ordre d'idées, Jean-Pierre Richard dans *Proust et le monde sensible*³ analyse de nombreuses images, et évoque à plusieurs reprises l'engainement. Parmi celles-ci, le voile et le rideau occupent une place importante. A propos du voile, il écrit que ce dernier permet de « sacrifier l'espace théâtral⁴ ». Il s'agit de comprendre que le voile crée un espace à part sur la scène, intouchable, et qui fait signe vers autre chose que lui-même, sacré donc. Le critique analyse aussi les images d'enveloppes au sens large ; en font partie d'autres images comme la cavité. Sans revenir sur les chambres, images abondamment commentées par la critique, il est intéressant de voir que la cavité forme ce que Jean-Pierre Richard appelle une « enveloppe protégeante et éveillante⁵ ». Là aussi, l'espace est sacrifié. D'autres images qu'il évoque sont à relier à la présence du sacré dans le texte proustien. C'est le cas de la nourriture, occasion d'une communion familiale, d'une certaine façon aussi le corps maternel et à ce propos dans une note le critique précise :

La seule nourriture, bien sûr, c'est la maternelle ; comme la seule vraie demeure, c'est le corps de sa mère (...)⁶

moins complexes selon le point jusqu'où la logique de la déformation est poussée : personnages simples ou inextricables, péripiétie isolable ou entrelacs de chiasmes sont toujours obtenus par dédoublement et inversion, emboîtement et déboîtement. ». S. Duval insiste aussi sur l'enchâssement, y compris en linguistique, voir notamment p. 443.

¹ Cf A. Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Honoré Champion, 2005, *passim*, et p. 459 : « image de l'enrobage qui caractérisait le passage du temps et l'approche de la mort ».

² J. Cazeaux, *L'écriture de Proust ou l'Art du Vitrail*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers Marcel Proust. Nouvelle série », n°4, 1971.

³ J.-P. Richard, *Proust et le monde sensible*, opus cité.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 18, note 1.

C'est le cas encore de ce qu'il appelle le motif récurrent du génie captif, et de l'analyse qu'il conduit entre le génie captif¹ et le parallèle avec le violon². Il insiste aussi sur les images de l'enveloppe et de la gaine, et c'est ainsi qu'il évoque à plusieurs reprises l'engainement³ qui permet de synthétiser ces différentes images autour d'une principale, qui fait sens. De surcroît, d'autres images illustrent et problématisent cette même idée. Ce sont les métaphores florales, et l'idée de germination, notamment dans *Le TR* : il est question de l'« albumen qui est logé dans l'ovule des plantes », ce dernier formant une sorte de châsse métaphorique, gardant ce qui est le plus précieux et va sortir et se déployer. L'image elle-même de la châsse est employée par Proust, dans les *JF* : « Quel herbier céleste n'eussé-je pas donné comme châsse ?⁴ ». De plus, on pourrait arguer que le récit enchâssé, comme « Un Amour de Swann », et comme le rappelle l'étymologie du procédé d'insertion, forme précisément une châsse dans le texte.

Ainsi, qu'il soit question d'encadrement, d'engainement ou d'encastrement, en général à partir de mots et termes de l'œuvre proustienne, le principe matriciel est le même. Le terme d'« enchâssement » a l'avantage dans la même perspective d'être plus riche et d'insister sur la sacralité dont parle justement Jean-Pierre Richard⁵.

Dans un contexte comparatiste, il est intéressant de mettre en relation ces images proustiennes avec celles utilisées par Goethe et de voir qu'un constat s'impose : non seulement des images évoquant des châsses métaphoriques se laissent percevoir au fur et à mesure des textes, mais certaines de ces images sont souvent les mêmes chez Goethe et Proust. C'est pourquoi il semble judicieux de les analyser au regard des textes et de comparer l'usage qui en est fait. C'est tout l'objet de ce premier chapitre de la troisième partie.

¹ *Ibid*, p. 177.

² *Ibid*, p. 187.

³ *Ibid*, pp. 88 et 90 en particulier.

⁴ Proust, *RTP, JF*, I, p. 494.

⁵ Nous reviendrons sur le sacré et la sacralité à la fin de la troisième partie.

Quelles sont ces images de l'enchâssement chez Goethe et Proust ? Un premier temps de ce chapitre sera consacré au vocabulaire de la châsse. Dans un deuxième temps il sera question de ces reliquaires métaphoriques dans les textes, avant d'étudier plus en détail les opérations d'enchâssement dans les romans de Goethe.

○ **2. VOCABULAIRE ET LES IMAGES DE L'ENCHÂSSEMENT :**

• ***A. LE VOCABULAIRE DES CHÂSSES ET DES RELIQUES :***

a. CHEZ PROUST :

Les termes de « châsse » et « reliques » sont présents à plusieurs reprises dans la *RTP*. Outre la « vue » de Balbec, déjà analysée par la critique¹, qualifiée justement de « châsse » dans le texte proustien, le terme peut être relevé dans les *JF*, à propos des nattes de Gilberte :

Les nattes de Gilberte dans ces moments-là touchaient ma joue. Elles me semblaient, en la finesse de leur gramin, à la fois naturel et surnaturel, et la puissance de leurs rinceaux d'art, un ouvrage unique pour lequel on avait utilisé le gazon même du Paradis. A une section même infime d'elles, quel herbier céleste n'eussé-je pas donné comme châsse ?²

Le terme de « châsse » est employé aussi, en relation avec le terme de « relique », à propos des robes de Fortuny :

Elles étaient plutôt à la façon des décors de Sert, de Bakst et de Benois, qui en ce moment évoquaient dans les Ballets russes les époques d'art les plus aimées, à l'aide d'œuvres d'art imprégnées de leur esprit et pourtant originales ; ainsi les robes de Fortuny, fidèlement antiques mais puissamment originales, faisaient apparaître

¹ Proust, *RTP, JF*, II, pp. 159-163.

² Proust, *RTP, JF*, I, p. 494.

comme un décor, avec une plus grande force d'évocation même qu'un décor, puisque le décor restait à imaginer, la Venise tout encombrée d'Orient où elles auraient été portées, dot elles étaient, mieux qu'une relique dans la châsse de Saint-Marc, évocatrices du soleil et des turbans environnants, la couleur fragmentée, mystérieuse et complémentaire. Tout avait péri de ce temps, mais tout renaissait, évoqué, pour les relier entre elles par la splendeur du paysage et le grouillement de la vie, par le surgissement parcellaire et vivant des étoffes des dogaresse.¹

A au moins un moment, la référence culturelle de la châsse est évoquée sans que le mot ne soit utilisé, au moment où Mme de Saint-Euverte qui salue Froberville :

Adieu, je vous ai à peine parlé, c'est comme ça dans le monde, on ne se voit pas, on ne dit pas les choses qu'on voudrait se dire ; du reste, partout, c'est la même chose dans la vie. Espérons qu'après la mort ce sera mieux arrangé. Au moins on n'aura toujours pas besoin de se décoller. Et encore qui sait ? On exhibera peut-être ses os et ses vers pour les grandes fêtes. Pourquoi pas ? Tenez, regardez la mère Rampillon, trouvez-vous une très grande différence entre ça et un squelette en robe ouverte ? Il est vrai qu'elle a tous les droits car elle a au moins cent ans. Elle était déjà un des monstres sacrés devant lesquels je refusais de m'incliner quand j'ai fait mes débuts dans le monde. Je la croyais morte depuis longtemps ; ce qui serait d'ailleurs la seule explication du spectacle qu'elle nous offre. C'est impressionnant et liturgique. C'est du « Camposanto » !²

Or ce mot italien à la fin de cette citation montre le rapport avec les images et les fresques³, ce qui rapproche la châsse dont il est question avec l'art.

Le verbe « enchâsser » apparaît aussi dans l'œuvre proustienne, sous la forme passive, à propos des tableaux d'Elstir :

Certaines des œuvres les plus caractéristiques de ses diverses manières 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 (...)⁴

Une équivalence est postulée entre le plus précieux et l'enchâssement *via* les tableaux d'Elstir.

Il apparaît de nouveau, dans un passage célèbre et important du *TR*, à l'infinitif :

¹ Proust, *RTP, LP*, pp. 871-872.

² Proust, *RTP, SG*, p. 84 :

³ Note 1 de la p. 84, p. 1369 : « « Cimetière », en italien ; le plus connu, le *Camposanto monumentale* de Pise, édifié à partir de 1278, contient de célèbres fresques commencées en 1360 et peintes sur deux siècles, (...) » maître inconnu. »

⁴ Proust, *RTP, CG*, p. 424

Je sentais pourtant que ces vérités que l'intelligence dégage directement de la réalité ne sont pas à dédaigner entièrement, car elles pourraient enchâsser d'une matière moins pure mais encore pénétrée d'esprit, ces impressions que nous apporte hors du temps l'essence commune aux sensations du passé et du présent, mais qui, plus précieuses, sont aussi trop rares pour que l'œuvre d'art puisse être composée seulement avec elles. Capables d'être utilisées pour cela, je sentais se presser en moi une foule de vérités relatives aux passions, aux caractères, aux mœurs. Leur perception me causait de la joie ; pourtant il me semblait me rappeler que plus d'une d'entre elles, je l'avais découverte dans la souffrance, d'autres dans de bien médiocres plaisirs.¹

Si le terme de « châssis » reste unique et moins intéressant², celui de « reliques » est essentiel, à propos des « reliques du cœur »³, et aussi dans l'expression « relique inestimable », employé quand Andrée vient chez le protagoniste peu après la mort d'Albertine :

Pour la première fois elle me sembla belle, je me disais que ces cheveux presque crépus, ces yeux sombres et cernés, c'était sans doute ce qu'Albertine avait tant aimé, la matérialisation devant moi de ce qu'elle portait dans sa rêverie amoureuse, de ce qu'elle voyait par les regards anticipateurs du désir le jour où elle avait voulu si précipitamment revenir de Balbec. Comme une sombre fleur inconnue qui m'était par-delà le tombeau rapportée d'un être où je n'avais pas su la découvrir, il me semblait, exhumation inespérée d'une relique inestimable, voir devant moi le Désir incarné d'Albertine qu'Andrée était pour moi, comme Vénus était le désir de Jupiter.⁴

Ce terme est relayé par celui de « reliquat », au pluriel, à propos de l'amour du héros pour Albertine, dans l'expression : « ces deux reliquats de mon amour »⁵

Enfin, il faut souligner l'emploi conjoint des deux termes « châsse » et « reliques » suivi de réflexions méta-poétiques à propos de la châsse de Carpaccio et de Memling, donc en relation avec l'histoire de l'art :

Parfois, plus que d'une race, c'était un fait particulier, d'une date, que faisait souvenir un nom. En entendant M. de Guermantes rappeler que la mère de M. de Bréauté était Cuoiseul et sa grand-mère Lucinge, je crus voir sous la chemise banale aux simples boutons de perle saigner dans deux globes de cristal ces augustes reliques : le cœur de Mme de Praslin et du duc de Berri ; d'autres étaient plus voluptueuses, les fins et longs cheveux de Mme Tallien ou de Mme de Sabran.

¹ Proust, *RTP, TR*, p. 477.

² Proust, *RTP, LP*, p. 643.

³ Proust, *RTP, CG*, p. 786, cf Mme d'Arpajon qui cite Musset : « Ces reliques du cœur ont aussi leur poussière ! », voir la note 2 p. 786 ; p. 1781 : Musset, *La Nuit d'octobre*, (1837), v. 209.

⁴ Proust, *RTP, AD*, p. 127.

⁵ Proust, *RTP, AD*, p. 113.

Quelquefois ce n'était pas une simple relique que je voyais. Plus instruit que sa femme de ce qu'avaient été leurs ancêtres, M. de Guermantes se trouvait posséder des souvenirs qui donnaient à sa conversation un bel air d'ancienne demeure dépourvue de chefs-d'œuvre véritables, mais pleine de tableaux authentiques, médiocres et majestueux dont l'ensemble a grand air. Le prince d'Agrigente ayant demandé pourquoi le pince Von avait dit, en parlant du duc d'Aumale, « mon oncle », M. de Guermantes répondit : « Parce que le frère de sa mère, le duc de Wurtemberg, avait épousé une fille de Louis-Philippe. » Alors je contemplai toute une châsse, pareille à celles que peignaient Carpaccio ou Memling, depuis le premier compartiment où la princesse, aux fêtes des noces de son frère le duc d'Orléans, apparaissait habillée d'une simple robe de jardin pour témoigner de sa mauvaise humeur d'avoir vu repousser ses ambassadeurs qui étaient allés demander pour elle la mai du prince de Syracuse, jusqu'au dernier où elle vient d'accoucher d'un garçon, le duc de Wurtemberg (le propre oncle du prince avec lequel je venais de dîner), dans ce château de Fantaisie, un de ces lieux aussi aristocratiques que certaines familles.¹

A la suite, on peut lire :

Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms qui, en s'ordonnant, en se composant les uns relativement aux autres, en nouant entre eux des rapports de plus en plus nombreux, imitaient ces œuvres d'art achevées où il n'y a pas une seule touche qui soit isolée, où chaque partie tour à tour reçoit des autres sa raison d'être comme elle leur impose la sienne.²

b. CHEZ GOETHE

Chez Goethe, il existe au moins une occurrence du terme « châsse », dans *WML*, à propos de Mariane :

*Er hatte daher an einem kühlen Abende ein Kaminfeuer angezündet und holte ein Reliquienkästchen hervor, in welchem sich hunderterlei Kleinigkeiten fanden, die er in bedeutendsten Augenblicken von Marianen erhalten oder derselben geraubt hatte.*³

¹ Proust, *RTP*, *CG*, p. 825-826. Il est fait ici référence aux tableaux de Carpaccio et de Memling, voir la note 4 p. 825, p. 1803 : « Vittore Carpaccio a peint le cycle de *La Légende de sainte Ursule* entre 1490 et 1496 (Accademia de Venise), et Hans Memling (vers 1430 ou 1440-1494) la *Châsse de sainte Ursule* en 1489 (hôpital Saint-Jean de Bruges). Proust a pu voir les deux œuvres, la première en 1900, à l'occasion de ses deux séjours à Venise, la seconde au cours de son voyage hollandais de 1902. ».

² *Ibid.*, p. 826.

³ Goethe, *WML*, *HA*, p. 80, traduit par : « Et c'est ainsi que, par une soirée froide, il alluma le feu de sa cheminée, et alla prendre un coffret de reliques où étaient enfermés les mille petits riens que Marianne lui avait donnés ou qu'il lui avait dérobés, en des heures décisives de leur amour. » Goethe, *Les Années d'apprentissage*, *opus* cité, Folio, p. 119.

L'expression choisie par le traducteur, « coffret de reliques », fait référence, précisément, à un reliquaire ou une châsse. On note que ces « mille petits riens » sont des fleurs séchées, des billets doux, des nœuds de ruban – ce qui rappelle le ruban de Charlotte conservé avec enthousiasme par Werther et annonce le coffret d'Otilie dans les *WV*.¹

De plus, ce terme de reliques à propos des vestiges de l'amour de Mariane est répété plus loin dans le texte, peu avant l'attaque des brigands, lorsqu'il est signalé que Mignon porte le collier de perles de la comédienne autour de son chapeau :

*Um ihren Hut hatte sie die Perlschnur gewunden, die Wilhelm von Marianens Reliquien übrigbehalten hatte.*²

Il est de nouveau utilisé à propos du voile dans *Hamlet*, qualifié par Wilhelm de : « *Eine wunderbare Reliquie !* »³ (traduit par : « Merveilleuse relique ! »⁴), ce qui prouve une continuité dans son emploi métaphorique.

Le mot est de nouveau présent lors de l'histoire de Sperata⁵ :

*nur ein Knöchelchen des kleinen Fingers an der rechten Hand habe gefehlt, welches denn die Mutter nachher noch sorgfältig aufgesucht und gefunden, das denn auch noch zum Gedächtnis unter andern Reliquien in der Kirche aufgehoben werde.*⁶

Dans une perspective similaire, le ruban rose de Charlotte, celui qu'elle portait lors de leur première rencontre, avec lequel Werther souhaite être enterré⁷, fait aussi penser d'emblée à une relique, même si le terme n'apparaît pas⁸.

Enfin, le verbe « s'enchâsser » dans le texte traduit en français par Pierre du Colombier a attiré notre attention :

¹ Ce coffret sera évoqué plus en détail dans la suite du chapitre.

² Goethe, *WML, HA*, p. 222, traduit par : « Elle avait entouré autour de son chapeau le collier de perles que Wilhelm avait conservé parmi d'autres reliques de Marianne. » Goethe, *Les Années d'apprentissage*, opus cité, Folio, p. 284.

³ Goethe, *WML, HA*, p. 327.

⁴ Goethe, *Les Années d'apprentissage*, opus cité, Folio, p. 409.

⁵ Il sera question de cet emploi plus en détail dans la suite du chapitre.

⁶ Goethe, *WML, HA*, p. 588, traduit par : « Il ne manquait qu'une phalange au petit doigt de la main droite ; la mère, à force de recherches, la retrouva et la plaça dans l'église, parmi d'autres reliques, où on la conserve encore en souvenir de cet événement. », Goethe, *Les Années d'apprentissage*, opus cité, Folio, p.715.

⁷ Goethe, *W, HA*, p. 123.

⁸ Il sera question du tombeau et de ce fonctionnement dans les pages suivantes.

Par ordre de dates, elles (les plus vieilles pierres) se dressaient contre le mur, s'y enchâssaient ou s'y adaptaient de quelque autre façon ; le socle élevé de l'église même en prenait de la variété et de l'ornement.¹

En allemand, le verbe utilisé « *einfügen* »² est moins explicite, il insiste surtout sur l'idée d'insertion - néanmoins le choix du traducteur se justifie parfaitement et cette occurrence a été examinée car elle permet de faire la jonction entre les notations des châsses et des reliques réels et de celles et ceux envisagés comme métaphoriques.

- **B. DES RELIQUAIRES MÉTAPHORIQUES :**

Il s'agit ici de présenter les images de reliquaires métaphoriques les plus décisives. En effet, d'autres images innervent cette métaphore filée de la châsse et des reliques. Bien qu'il soit difficile d'en présenter une étude assurément exhaustive, il a été question dans ce passage de les regrouper par types d'images afin de voir ce qu'elles apportent à l'étude des différents romans.

a. LES IMAGES MATÉRIELLES DE L'ENCHÂSSEMENT :

Tout d'abord, le médaillon chez Goethe joue un rôle important parmi ces reliquaires métaphoriques. Il fait penser aux reliquaires-portatifs qui se sont développés à la fin du Moyen-Age et il enchâsse une image d'un être aimé, souvent disparu³. Ainsi le contenant est lié à la fois à une image, et souvent aussi à son inscription dans la mort. C'est le cas dans deux romans de Goethe, *WML* et les *WV* où enjeux narratifs et symboliques se rejoignent.

¹ Goethe, *Les Années d'apprentissage*, opus cité, Folio, pp. 37-38.

² Goethe, *WV*, HA, p. 254 : « *Den Jahren nach waren sie an der Mauer aufgerichtet, eingefügt oder sonst angebracht ; der hohe Sockel der Kirche selbst war damit vermannigfaltigt und geziert.* ».

³ Sur les objets qui « permettent de prolonger le souvenir, de composer avec la mémoire », voir les analyses de F. Fix, *L'histoire au théâtre 1870-1914*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010, p. 195, à propos des objets évoqués dans *L'Aiglon* d'E. Rostand (acte III, scène 2), en particulier les « boîtes d'acajou », tabatières et l'épée « dans laquelle un immortel soleil / A laissé tous ses feux emprisonnés (...) ».

Dans l'histoire de Thérèse¹ en effet, le médaillon est déterminant. La jeune femme, souhaite obtenir un portrait de son fiancé (qui n'est autre que Lothario) et placer ce dernier dans un médaillon qu'elle possède et qui est vide. Elle ouvre son portrait à bijoux, devant Lothario, et sort un médaillon qui présente le portrait d'une femme, sa propre mère. Mais de toute évidence le fiancé reconnaît en cette dernière, avec douleur, une ancienne maîtresse qu'il a connue en Suisse : cette révélation le fait fuir et empêche le mariage. Un système de poupées russes se dévoile : le portrait qui est dans le médaillon, lequel se trouve dans le coffret à bijoux, châsse métaphorique, fait apparaître en filigrane une histoire antérieure – donc le coffret enchâsse aussi un récit – à fonction de révélation et dont les enjeux narratifs sont puissants. Les différents types d'enchâssements peuvent donc communiquer et se renforcer mutuellement du point de vue de la dynamique de l'histoire.

Dans les *WV*, le médaillon (« *Miniaturbild* »)² représente cette fois le père d'Otilie, disparu, et la jeune fille le porte constamment sur sa poitrine. L'accent est mis non sur le portrait, mais sur le réceptacle en lui-même. Le médaillon se révèle dangereux à cause des matières dont il est constitué, le verre et le métal, et Eduard demande à Otilie de lui confier le temps de la promenade à travers champs, pour éviter que l'objet ne la blesse. La jeune personne accepte et se déleste ainsi de sa peine, en quelque sorte, et trouve en Eduard un protecteur – c'est une des premières étapes de leur histoire d'amour, donc là aussi les enjeux narratifs attachés au médaillon sont significatifs.

Autre reliquaire métaphorique essentiel chez Goethe, le coffret, motif éminemment travaillé chez Goethe, requiert une analyse. C'est, on l'a vu, le « *Reliquienkästchen* » qui enferme les souvenirs liés à Mariane ainsi que le coffret à bijoux de Thérèse. Toujours dans cette même œuvre, c'est aussi le coffret de la comtesse³ (duquel elle tire « un anneau doré

¹ Goethe, *WML*, VII, 6.

² Goethe, *WV*, *HA*, p. 292.

³ Goethe, *WML*, III, 12.

de pierres fines et qui portait, sous un chaton de cristal, un écu fait de cheveux tressés¹ » et qu'elle offre à Wilhelm en souvenir) ; ainsi le coffret contient une autre forme de médaillon, avec des reliques d'elle-même, les cheveux. Ou encore la cassette du chirurgien², et dans une certaine mesure le paquet qui contient les marionnettes³ que Wilhelm exhibe fièrement à sa bien-aimée. Là aussi, les reliques sont liées à une histoire, et constituent même la source du récit enchâssé⁴. De même, le paquet de lettres⁵ apporté par la vieille Barbara au protagoniste l'éclaire enfin sur la véritable identité de Félix, possède aussi des enjeux narratifs similaires.

Le coffret joue un rôle encore plus essentiel dans les *WV*⁶, avec le coffret offert par Eduard à Ottilie. La première mention de cet objet fait état d'une équivalence entre la forme et le fond, ce qui a été à l'origine de la magnificence des reliquaires au Moyen-Age. Eduard veut faire à Ottilie le plus beau cadeau possible et s'adresse à son valet de chambre :

*(...) dieser, nicht unbekannt sowohl mit den angenehmsten Gaben selbst als mit der besten Art, sie zu überreichen, bestellte sogleich in der Stadt den niedlichste Koffer, mit rotem Saffian überzogen, mit Stahlnägeln beschlagen und angefüllt mit Geschenken, einer solchen Schale würdig.*⁷

Ottilie se l'approprie progressivement, tout au long du roman. S'il est d'abord trop précieux pour elle⁸, la jeune fille se relève ensuite la nuit pour le contempler⁹. Elle ne se dispose pas à l'apporter au pensionnat¹⁰ mais lorsqu'il est question de sa mort qui approche, il est de

¹ Goethe, *WML*, Goethe, *Les Années d'apprentissage*, opus cité, Folio, p. 258, qui traduit : « Sie nahm darauf einen Ring heraus, der unter einem Kristall ein schön von Haaren geflochtenes Schild zeigte und mit Steinen besetzt war. » (Goethe, *WML*, HA, p. 200).

² Goethe, *WML*, IV, 6.

³ Goethe, *WML*, I, 3.

⁴ Ce n'est pas un coffret, mais il a semblé judicieux de placer les analyses sur le paquet dans le même passage, car c'est ce qui s'en rapproche le plus.

⁵ Goethe, *WML*, VII, 8.

⁶ Son rôle est donc amplifié d'un roman à l'autre.

⁷ Goethe, *WV*, HA, I, 14, p. 333, traduit par : « Celui-ci (le valet de chambre d'Eduard), qui n'ignorait point les cadeaux les plus agréables et la meilleure manière de les présenter, commanda aussitôt à la ville le coffret le plus ravissant, couvert de maroquin rouge, garni de clous d'acier, et qui fut rempli de cadeaux dignes d'une telle enveloppe. » Goethe, *Les Affinités électives*, opus cité, Folio, p.137.

⁸ Goethe, *WV*, I, toute fin du chapitre 15.

⁹ *Ibid.*, toute fin du chapitre 17.

¹⁰ Goethe, *WV*, II, chapitre 15. Goethe construit la récurrence de certains thèmes d'une manière quasi mathématique : les chapitres 15 des deux parties font référence au coffret, dans une perspective différente, montrant la symétrie de la construction. Sur l'importance de la structure d'un roman en termes de construction de chapitres, voir l'article de J.-Y.

nouveau question de ce coffret, qui apparaît plus que jamais dans le roman comme un reliquaire. Il est à ce propos fait mention d'un compartiment secret dans lequel elle a enchâssé ce qui compte vraiment à ses yeux, y compris le portrait miniature de son père :

Zuletzt gelang es Ottilien, alles sorgfältig wieder einzuschichten ; sie öffnete hierauf ein verborgenes Fach, das im Deckel angebracht war. Dort hatte sie kleine Zettelchen und Briefe Eduards, mancherlei aufgetrocknete Blumenerinnerungen früherer Spaziergänge, eine Locke ihres Geliebten und was sonst noch verborgen. Noch eins fügte sie hinzu – es war das Porträt ihres Vaters – und verschloss das Ganze, worauf sie den zarten Schlüssel an dem goldnen Kettchen wieder um den Hals an ihre Brust hing.¹

Les termes allemands évoquant le moment où Ottilie glisse tous ces souvenirs dans le compartiment, « *einschichten* » et « *einfügen* » insistent, le premier sur la dimension palimpsestique de son geste (« *Schicht* », c'est la « couche » en allemand), et le deuxième sur l'insertion, de façon plus banale – néanmoins c'est le même qui avait été employé par Goethe à propos des pierres et ce n'est pas anodin, car cet emploi trahit cette même volonté d'enchâssement, même si le terme est moins évocateur en allemand. Il est intéressant aussi que le contenu du coffret soit de nouveau indiqué en détail quelques pages plus loin, au moment du décès d'Eduard, ce qui montre à quel point il est primordial :

Er hatte, was er bisher sorgfältig zu verbergen pflegte, das ihm von Ottilien übriggebliebene in einem stillen Augenblick vor sich aus einem Kästchen, au seiner Brieftasche ausgebreitet : eine Locke, Blumen, in glücklicher Stunde gepflückt, alle Blättchen, die sie ihm geschrieben, von jenem ersten an, das ihm seine Gattin so zufälligahnungsreich übergeben hatte.²

Ce contenu est très proche de ce que contient le « *Reliquienkästchen* » consacré à Mariane dans *WML*, et raisonnablement, un dialogue se laisse entendre entre les deux romans de

Masson, « La forme et le chaos dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann », in : J.-Y. Masson, *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères, coll. « Littérature et Idée », 2003, pp. 186-210, en particulier p. 192.

¹ Goethe, *WML*, HA, II, chapitre 18 (début du dernier chapitre), p. 480, traduit par : « Enfin Odile réussit à tout ranger soigneusement, puis elle ouvrit un compartiment secret, pratiqué dans le couvercle. C'est là qu'elle avait caché les billets et les lettres d'Eduard, des fleurs desséchées, souvenirs d'anciennes promenades, une boucle de son bien-aimé, et que saise-je encore ? Elle y ajouta un objet de plus – le portrait de son père- et ferma le tout, après quoi elle remit sur son sein la clef délicate, attachée à la chaîne d'or autour de son cou. », Goethe, *Les Années d'apprentissage*, opus cité, Folio, pp. 320-21.

² Goethe, *WV*, HA, p. 490, traduit par : « A un moment tranquille il avait étalé devant lui, en le tirant d'une cassette, d'un portefeuille, ce qui lui était resté d'Odile et qu'il avait coutume, jusqu'alors, de cacher avec soin : une boucle de cheveux, des fleurs cueillies à une heure de bonheur, tous les billets qu'elle lui avait écrits, depuis le premier, que sa femme lui avait remis par un hasard prophétique. » Goethe, *Les Affinités électives*, opus cité, Folio, p. 333.

Goethe, insistant encore plus sur la dimension de reliquaire que constitue donc le coffret d'Eduard.

Dans la *RTP*, le portefeuille offert par Gilberte et qui contient la plaquette de Bergotte est à rapprocher du coffret et, comme on l'a vu, du paquet. Là aussi, un objet de taille assez petite enserme quelque chose de très précieux aux yeux du personnage :

Pour embellir un peu ma chambre, et parce que c'était une des plus jolies choses que j'avais, je remis pour la première fois depuis des années, sur la table qui était auprès de mon lit, ce portefeuille orné de turquoises que Gilberte m'avait fait faire pour envelopper la plaquette de Bergotte et que, si longtemps, j'avais voulu garder avec moi pendant que je dormais, à côté de la bille d'agate.¹

Il est notable que le protagoniste le donne ensuite à Albertine en souvenir², ce qui est aussi à relier chez Proust avec la circulation des objets entre les personnages.

Chez Goethe, d'autres objets semblent être aussi des reliquaires. A l'instar du vase ayant contenu le Graal, la coupe, le verre³ (et le soulier considéré comme verre⁴) occupent la même fonction. Mais les reliquaires métaphoriques ne se limitent pas seulement aux coffrets et autres objets de petite taille : au contraire, toute une architecture de l'enchâssement se laisse appréhender dans les œuvres des deux auteurs. La cabane de mousse dans les *WV* est un reliquaire de grande taille, présentée dès le tout début du roman, très liée à Charlotte et qui plus est, dans cet endroit, la table est comparée à un autel domestique :

*Von einem eigenen Gefühl belebt, steigt sie zur Mooshütte mit Ottilien und dem Kinde ; und indem sie dieses auf den kleinen Tisch als sauf einen häushlichen Altar niederlegt und noch zwei Plätze leer sieht, gedenkt sie der vorigen Zeiten, und eine neue Hoffnung für sie und Ottilien dringt hervor.*⁵

¹ Proust, *RTP, SG*, II, I, p. 127.

² *Ibid.*, p. 135.

³ Il est question du verre gravé aux initiales E et O dans les *WV*, I, chapitre 9 ; et à la fin du roman, après la mort d'Ottilie, lorsque lecteur apprend qu'Eduard boit toujours et exclusivement dans ce verre.

⁴ *Ibid.*, début du chapitre 11.

⁵ Goethe, *WV, HA*, II, début 10^e chapitre, p. 427, et traduit par : « Animée d'un sentiment singulier, elle monte à la cabane de mousse, et, posant celui-ci sur la petite table, comme sur un autel domestique, elle voit encore deux places vides, songe au temps passé, et une nouvelle espérance jaillit pour elle et pour Odile. » Goethe, *Les Affinités électives*, *opus* cité, Folio, p. 255.

Ce lieu apparaît comme une petite chapelle extérieure, et sacrée. C'était déjà le cas dans Werther, de la « cabane », (« *Hütte* »), la chambre de l'auberge de campagne où les souvenirs de Charlotte se sont présentés en étant sacrés¹. La chapelle dans les *WV*, celle où Otilie incarne la Vierge dans le tableau vivant², puis est exposée comme sainte, démontre assez cette identité de l'édifice avec un reliquaire, tandis que les peintures et décorations apportées par l'architecte soulignent l'ornementation de cette châsse.

Ce motif de la bien-aimée présentée dans une chambre³, puis une « crèche » qui forme une châsse est reprise (et il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'une référence directe au texte de Goethe) par Proust dans *La Prisonnière*, mais pour la mettre à distance :

Et ces décorations fugitives étaient d'ailleurs les seules de ma chambre, car si au moment où j'avais hérité de ma tante Léonie, je m'étais promis d'avoir des collections comme Swann, d'acheter des tableaux, des statues, tout mon argent passait à avoir des chevaux, une automobile, des toilettes pour Albertine. Mais ma chambre ne contenait-elle pas une œuvre d'art plus précieuse que toutes celles-là ? C'était Albertine elle-même. »⁴

Suit un portrait d'Albertine, avec la mention du terme « engainée », puis un sanctuaire se dessine avec le pianola :

(...) tout ce coin de la chambre semblait réduit à n'être plus que le sanctuaire éclairé, la crèche de cet ange musicien, œuvre d'art qui, tout à l'heure par une douce magie, allait se détacher de sa niche et offrir à mes baisers sa substance précieuse et rose. Mais non ; Albertine n'était nullement pour moi une œuvre d'art. Je savais ce que c'était qu'admirer une femme d'une façon artistique – j'avais connu Swann.⁵

Là aussi, des liens se créent au sein de la longue œuvre proustienne et ce texte peut aussi se lire comme un morceau de bravoure (Albertine en œuvre d'art) immédiatement mis à distance par l'expérience de plus en plus étoffée acquise du narrateur, en particulier au contact d'autres personnages, au premier rang desquels Swann.

¹ Goethe, *W*, *HA*, lettre du 20 janvier, p. 64. Les souvenirs de Charlotte sont dits « *heilig* », c'est-à-dire « sacrés ».

² Goethe, *WV*, II, chapitre 6.

³ Les chambres chez Proust ont été abondamment étudiées par la critique et il ne s'agit pas de revenir sur ce qui a été dit maintes fois. Voir notamment S. Cheilan, *opus* cité. La chambre est un espace clos enserrant les précieux souvenirs du narrateur se présente elle aussi comme une châsse. Elle est aussi comparée chez Proust à un sarcophage, ce qui accroît cette idée de tombeau. L'arche de Noé aussi est une châsse qui préserve la mémoire de l'humanité au moment du Déluge.

⁴ Proust, *LP*, p. 884.

⁵ *Ibid.*, p. 885.

Parmi les autres images architecturales évoquant la ch asse, le tombeau est aussi un reliquaire. Nous ne revenons pas sur les études critiques qui insistent sur la *RTP* dans son ensemble consid er e comme un tombeau¹. Néanmoins, le cercueil est aussi un reliquaire métaphorique que l'on trouve chez Proust, quand il est question des malles d'Albertine :

Le premier jour, au moment de quitter Balbec, quand elle m'avait vu si malheureux et s'était inquiétée de me laisser seul, peut-être ma mère avait-elle été heureuse en apprenant qu'Albertine partait avec nous et en voyant que côte à côte avec nos propres malles (les malles auprès de qui j'avais passé la nuit à l'hôtel de Balbec en pleurant) on avait chargé sur le tortillard celles d'Albertine, étroites et noires, qui m'avaient paru avoir la forme de cercueils et dont j'ignorais si elles allaient apporter à la maison la vie ou la mort.²

Chez Goethe, beaucoup de réflexions sur le tombeau sont à relier à cet objet de la ch asse. Werther, tout d'abord, veut être enterré dans les vêtements que Charlotte a touchés, et avec dans ses poches le ruban rose de sa bien-aimée :

*In diesen Kleidern, Lotte, will ich begraben sein, du hast sie berührt, geheiligt ; ich habe auch deinen Vater darum gebeten. Meine Seele schwebt über dem Sarge. Man soll meine Taschen nicht aussuchen. Diese blassrote Schleife, die du am Busen hattest, als ich dich zum ersten Male unter deinen Kindern fand (...) Diese Schleife soll mit mir begraben werden.*³

Plusieurs symboles s'entremêlent. Werther, comme un pharaon égyptien, veut être enterré avec ses objets les plus précieux. Ces derniers sont des reliques : les vêtements qu'il porte et qui ont touchés par Charlotte, le nœud rose : la jeune femme est donc sanctifiée, les reliques chrétiennes peuvent être des objets touchés par le Christ, la Vierge ou un saint. Ainsi la tombe de Werther apparaît clairement comme un reliquaire qui enchâsse les reliques d'une sainte.

Le tombeau est un motif qui revient plus tard sous la plume de Goethe, dans les *WV* en particulier : d'abord dans une discussion sur les tombes⁴, puis dans le journal d'Ottolie,

¹ Cf G. Perrier, *opus* cité.

² Proust, *LP*, p. 523.

³ Goethe, *W*, *HA*, p. 123, traduit par : « Je veux être enterré dans ces habits ; Charlotte, tu les as touchés, sanctifiés : j'ai demandé aussi cette faveur à ton père. Mon  me plane sur le cercueil. Que l'on ne fouille pas mes poches. Ce nœud rose, que tu portais sur ton sein quand je te vis la première fois au milieu de tes enfants (...). Ce nœud sera enterré avec moi ; (...) », Goethe, *Les Affinités électives*, *opus* cité, Folio, p. 387.

⁴ Cf Goethe, *WV*, tout début de la IIème partie.

dans des phrases assez énigmatiques qui interpellent sur les rapports entre l'image en général et l'enchâssement :

Wenn man die vielen versunkenen, die durch Kirchgänger abgetretenen Grabsteine, die über ihren Grabmälern selbst zusammengestürzten Kirchen erblickt, so kann einem das Leben nach dem Tode doch immer wie ein zweites Leben vorkommen, in das man nun im Bilde, in der Überschrift eintritt und länger darin verweilt als in dem eigentlichen lebendigen Leben. Aber auch dieses Bild, dieses zweite Dasein verlischt früher oder später. Wie über die Menschen, so auch über die Denkmäler lässt sich die Zeit ihr Recht nicht nehmen.¹

Dans un extrait ultérieur du journal de la jeune fille, il est également question d'une sépulture égyptienne², de l'embaumement, avant bien sûr que le thème du tombeau ne soit lié à la sépulture commune – au détour d'une phrase poétique sur les tournesols d'abord (vus par Ottilie)³, et surtout à la toute fin du roman, Ottilie et Eduard étant enterrés ensemble.

b. LES IMAGES CORPORELLES CONSTITUANT DES RELIQUAIRES MÉTAPHORIQUES :

Les images de la châsse qui enserme ce qu'il y a de plus précieux ne sont pas seulement des objets extérieurs et délimités dans l'espace. Le cœur dans *Werther* et la *RTP*, ainsi que le corps vu comme une enveloppe se présentent aussi comme les images récurrentes de reliquaires métaphoriques.

Dans *Werther*, l'intériorité, souvent désignée par le cœur – *Herz* en allemand, mais aussi *Busen*, c'est-à-dire ce qu'on traduit traditionnellement par le « sein » - est considérée comme le réceptacle du monde extérieur. C'est ainsi que dès la lettre du 22 mai, est

¹ Goethe, *WV, HA*, p. 370, traduit par : « Lorsqu'on aperçoit tant de pierres tombales enfoncées, usées sous les pas des fidèles, et les églises même écroulées sur leurs tombeaux, la vie après la mort peut encore apparaître comme une seconde vie, dans laquelle on pénètre à l'état d'image, à l'état d'inscription, et dans laquelle on subsiste plus longtemps que dans la vie des vivants proprement dite. Mais cette image même, cette seconde existence s'éteint tôt ou tard. De même que sur les hommes, le temps ne se laisse pas ravir ses droits sur les monuments. », Goethe, *Les Affinités électives*, opus cité, Folio, pp. 183-184.

² Cf Goethe, *WV, II*, chapitre 7.

³ Goethe, *WV, HA*, p. 374.

postulée l'équivalence entre l'extérieur et l'intérieur, à travers l'idée de l'homme qui ressemble à Candide et qui « bâtit aussi un monde en lui-même ». En allemand, l'expression goethéenne utilise la préposition « *aus* », l'équivalent de la préposition latine devenue préfixe en français, « *ex* » ; et la phrase exacte :

- *ja, der ist still und bildet auch seine Welt aus sich selbst und ist glücklich, weil er ein Mensch ist.*¹

met en avant la tranquillité de celui qui réalise sa pleine condition humaine grâce à cette élaboration intérieure. Cette lettre prépare l'important passage de la lettre du 18 août sur la sensibilité du cœur de Werther, déterminante pour l'ensemble de la psychologie du personnage et son destin. Ce sont les prémices du paysage-état d'âme pré-romantique : la nature amie devient hostile car l'extérieur reflète l'intériorité malheureuse. Revenant sur les heureux moments passés, Werther s'écrie douloureusement :

*(...) wie fasste ich das alles in mein warmes Herz, fühlte mich in der überfließenden Fülle wie vergöttert, und die herrlichen Gestalten der unendlichen Welt bewegten sich allbelebend in meiner Seele.*²

L'immensité de la nature était donc entrée dans son cœur, châtiment métaphorique qui lui permettait de toucher le sacré en se sentant lui-même déifié par cette sensation. Dépossédé de son bonheur, et même de tout espoir, son sein est vide et douloureux : la plénitude ressentie dans son cœur a donc fait place au manque cruel, d'où le lyrisme de son désespoir dans la lettre très courte du 19 octobre :

*Ach diese Lücke ! diese entsetzliche Lücke, die ich hier in meinem Busen fühle ! – Ich denke oft, wenn du sie nur einmal, nur einmal an dieses Herz drücken könntest, diese ganze Lücke würde ausgefüllt sein.*³

Le terme « *Busen* » désigne ici les émotions ressenties à l'intérieur du cœur, tandis que le mot « *Herz* » fait référence à l'organe.

L'image du cœur comme contenant vide et douloureux est repris dans les *WV* :

¹ Goethe, *W, HA*, p. 14.

² Goethe, *W, HA*, p. 52, traduit par : « (...) comme je faisais entrer tout cela dans mon cœur ! Je me sentais comme déifié par cette abondance débordante, et les majestueuses formes du monde infini vivaient et se mouvaient dans mon âme. », Goethe, *Werther*, trad. de B. Groethuysen, *opus cité*, p. 171.

³ Goethe, *W, HA*, p. 83, traduit par : « Hélas ! ce vide, ce vide affreux que je sens dans mon sein !...je pense souvent : " Si tu pouvais une seule fois, une seule fois, la presser contre ton cœur, tout ce vide serait rempli ". », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus cité*, p.267.

*Denn ein Herz, das sucht, fühlt wohl, dass ihm etwas mangle ; ein Herz, das verloren hat, fühlt, dass es entbehre.*¹

Certes, cette image du cœur est assez courante dans la langue française comme en allemand ; mais chez nos auteurs elle revêt une importance particulière, lorsqu'on la met en relation avec les autres reliquaires métaphoriques. L'image des « reliques du cœur » chez Proust, en référence au vers de Musset, a déjà été évoquée. Elle dit assez la revitalisation de cette image sous la plume proustienne. D'autres passages lui font écho au sein de la *RTP*, comme l'image de la grand-mère « conservée vivante au fond de moi »² - ou celle d'Albertine :

Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux « plombs » d'une Venise intérieure, dans une prison dont parfois un incident faisait glisser les parois durcies jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé.³

On remarque dans ces passages la conjonction entre l'image de la personne aimée et morte, le cœur ou l'intériorité présentée comme reliquaire métaphorique : ainsi plus types d'enchâssements se présentent ensemble et se renforcent.

L'intériorité, le cœur ou le corps, sans qu'il soit toujours possible de distinguer, enferme bien le passé⁴ ainsi que les secrets, comme les vices⁵. Le corps, « fixation matérielle »⁶ en effet est une châsse métaphorique privilégiée par Proust, semblable aussi à un vase, comme le soulignent ces quelques lignes :

¹ Goethe, *WV, HA*, p. 351, traduit par : « un cœur qui cherche sent bien qu'il lui manque quelque chose ; mais un cœur qui a perdu sent qu'il est vide. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus cité*, p.185.

² Proust, *RTP, SG*, II, IV, p. 499 : « A ces mots prononcés comme nous entrions en gare de Parville, si loin de Combray et de Montjouvain, si longtemps après la mort de Vinteuil, une image s'agitait dans mon cœur, une image tenue en réserve pendant tant d'années que, même si j'avais pu en deviner en l'emmagasinant jadis qu'elle avait un pouvoir nocif, j'eusse cru qu'à la longue elle l'avait entièrement perdu ; conservée vivante au fond de moi – comme Oreste dont les dieux avaient empêché la mort pour qu'au jour désigné il revînt dans son pays punir le meurtre d'Agamemnon – pour mon supplice, pour mon châtement peut-être, qui sait ? d'avoir laissé mourir ma grand-mère (...) » ; à relier au passage célèbre de *SG*, p. 156 : « Mais jamais je ne pourrais plus effacer cette contraction de sa figure, et cette souffrance de son cœur ou plutôt du mien ; car comme les morts n'existent plus qu'en nous, c'est nous-mêmes que nous frappons sans relâche quand nous nous obstinons à nous souvenir des coups que nous leur avons assenés. ».

³ Proust, *RTP, AD*, p. 118.

⁴ Cf aussi : Proust, *RTP, AD*, p. 125 : « Chaque jour ancien est resté déposé en nous. »

⁵ L'expression proustienne, à propos des vices, « on les porte cachés » (Proust, *RTP, SG*, p. 15) montre bien cette image du corps comme d'un contenant.

⁶ Proust, *RTP, AD*, p. 119.

C'est sans doute l'existence de notre corps, semblable pour nous à un vase où notre spiritualité serait enclose, qui nous induit à supposer que tous nos biens intérieurs, nos joies passées, toutes nos douleurs sont perpétuellement en notre possession.¹

Les personnages aussi ont un corps entendu comme enveloppe charnelle, comparé à un édifice religieux, et qui recèle de nombreux secrets². C'est précisément ce qui crée le secret et la souffrance :

Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas ! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupés et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieu, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points. Si encore ils nous étaient désignés, peut-être pourrions-nous nous étendre jusqu'à eux. Mais nous tâtonnons sans les trouver. De là la défiance, la jalousie, les persécutions. Nous perdons un temps précieux sur une piste absurde et nous passons sans le soupçonner à côté du vrai.³

D'autres images encore chez Proust, comme « briser la chrysalide »⁴ ou le « creuset »⁵ ou encore « l'épi »⁶ dans les *WV* pourraient être convoquées. Les pierres précieuses, surtout chez l'auteur français, évoquent encore l'enchâssement, dans le sens de l'orfèvrerie, qui rejoint le sens religieux. On pense par exemple à la première apparition de Saint-Loup⁷ qui selon Philippe Berthier insiste sur le caractère insaisissable du personnage.

D'autres termes et concepts proches : l'encerclement, l'emmurement, l'enclos⁸, l'encastrement, l'encadrement sont aussi à mettre en relation avec l'enchâssement⁹. Dans

¹ Proust, *RTP, SG*, pp. 152-153

² Proust, *RTP, LP*, p. 601 : « N'avais-je pas deviné en Albertine un de ces filles sous l'enveloppe charnelle desquelles palpitent plus d'êtres cachés, je ne dis pas que dans un jeu de cartes encore dans sa boîte, que dans une cathédrale fermée ou un théâtre avant qu'on n'y entre, mais que dans la foule immense et renouvelée ? Non, pas seulement tant d'êtres, mais le désir, le souvenir voluptueux, l'inquiète recherche de tant d'êtres. A Balbec je n'avais pas été troublé parce que je n'avais même pas supposé qu'un jour je serais sur des pistes même fausses. N'importe, cela avait donné pour moi à Albertine la plénitude d'un être emplis jusqu'au bord par la superposition de tant d'êtres, de tant de désirs et de souvenirs voluptueux d'êtres. Et maintenant qu'elle m'avait dit un jour : « Mlle Vinteuil », j'aurais voulu non pas arracher sa robe pour voir son corps, mais à travers son corps voir tout ce bloc-notes de ses souvenirs et de ses prochains et ardents rendez-vous. »

³ Proust, *RTP, LP*, p. 607.

⁴ Proust, *RTP, SG*, p. 166.

⁵ Proust, *RTP, LP*, p. 565.

⁶ Goethe, *WV, HA*, p. 376.

⁷ « (...) comme un filon précieux d'opale azurée et lumineuse, engagé dans une matière grossière (...) » (Proust, *RTP*, II, p. 88), passage cité par Ph. Berthier, *opus* cité, p. 38.

⁸ Proust, *RTP, SG*, p. 402 : « Devant l'église un grand cyprès semblait dans une sorte d'enclos consacré. »

⁹ Voir le chapitre 2 et le passage sur l'espace.

une perspective différente, les huîtres auxquelles dont parle Franc Schuerwegen¹ pourraient elles être considérées comme des châsses, elles sont comparées à un bénitier et peuvent contenir une perle ; de plus, elles sont le support d'une initiation et consacrent les nouveaux goûts du narrateur.

Ainsi, cette typologie des reliquaires métaphoriques n'est probablement pas exhaustive : il a été question de mettre l'accent sur les images récurrentes, ainsi que le principe générateur de telles images.

○ 3. LES OPÉRATIONS D'ENCHÂSSEMENT CHEZ GOETHE :

• A. LA POSE DE LA PREMIÈRE PIERRE DU BÂTIMENT D'AGRÉMENT DANS LES WV :

Dans les *WV*, il a été décidé² de construire un bâtiment d'agrément au sein de la propriété. Eduard se plaît à organiser la pose de la première pierre le jour de l'anniversaire de son épouse, ce qui donne lieu à une grande fête où se rassemble une société nombreuse.

Cette cérémonie a été abondamment glosée par la critique comme étant des références à la franc-maçonnerie, ne serait-ce que par la présence essentielle du maçon. Ce passage voudrait s'attacher à montrer qu'en plus de ces allusions, l'intérêt de ce chapitre consiste à illustrer de manière assez précise ce qu'est une cérémonie d'enchâssement, dans la sphère laïque.

Devant la société rassemblée, le maçon, personnage essentiel dans ce chapitre mais qui ne réapparaît pas dans la suite du roman, prononce un discours au moment de poser la première pierre. Dans ce discours supposé être en vers (comme c'est en effet encore la coutume en Allemagne), mais rapporté en prose par le narrateur, le maçon insiste sur les qualités allouées au bâtiment. Il faut qu'il soit au bon endroit, les fondations doivent être excellentes, et l'exécution parfaite. Parmi ces trois qualités, la question des fondations fait

¹ F. Schuerewegen, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2012, pp. 63-78.

² Goethe, *WV*, I, chapitre 7.

l'objet d'un développement à part. C'est une « affaire sérieuse »¹ ; il s'agit d'un mystérieux travail remarquable par sa solennité.

Ainsi, le maçon souligne non seulement l'aspect primordial de cette pierre mais aussi le mystère qui entoure les fondations, connu seulement du maître d'œuvre. Il donne des précisions que l'on pourrait qualifier de techniques, rappelant que la première pierre est celle dont le coin montre l'angle droit du bâtiment, ce qui atteste de sa régularité et donc de sa solidité. Il affirme que cette pierre doit être particulièrement « liée » avec de la chaux et du ciment et ose même un parallèle, à mettre en relation avec l'interprétation générale de l'œuvre :

*(...) denn so wie Menschen, die einander von Natur geneigt sind, noch besser zusammenhalten, wenn das Gesetz sie verkittet, so werden auch Steine, deren Form schon zusammenpasst, noch besser durch diese bindenden Kräfte vereinigt (...)*²

Ce parallèle est intéressant à plusieurs égards. Tout d'abord, il montre la possibilité d'une comparaison des hommes avec les pierres, ce qui met en valeur la question de la réflexion sur une loi organique qui serait la même pour beaucoup d'éléments dans l'univers. Au XVIII^e siècle, avant donc l'invention de la psychanalyse et de la psychologie comme sciences et disciplines, Goethe s'interroge sur les « lois »³ qui régissent l'univers, macrocosme et microcosme, et cherche à démontrer que ce qui s'applique à l'univers extérieur peut aussi bien valoir pour l'homme. C'est la raison pour laquelle les questions de l'aimantation sont si décisives dans les *WV* en général. Dans cette phrase, l'inverse est souligné : comme on le constate, Goethe part d'une loi qui s'applique à la sphère humaine pour la mettre en relation, dans le discours du maçon, avec les pierres. Cette fonction didactique de la comparaison, à l'égard de la foule rassemblée, et qui a pour effet d'humaniser les pierres en quelque sorte, ne doit pas faire oublier cette dimension philosophique de la réflexion. Il ne s'agit pas seulement d'un parallèle poétique au détour d'une phrase, mais bien plutôt d'une

¹ « ein ernstes Geschäft », Goethe, *WV, HA*, p. 300.

² *Ibid.*, traduit par : « (...) car, de même que les hommes, qui, par nature, inclinent à l'union, offrent une cohésion plus grande lorsque la loi les lie, de même les pierres dont les formes se correspondent sont mieux unies encore par ces forces de liaison (...) », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 95.

³ A propos des lois proustiennes, voir V. Ferré, *opus* cité.

interrogation métaphysique qui irradie dans toute le roman : physique et psychologie obéissent-elles aux mêmes lois ?

De plus, l'allusion aux nouveaux couples qui se créent, et en particulier à Eduard et Ottilie, est évidente. Les hommes qui « inclinent à l'union », et qui sont donc davantage liés qu'un couple de raison ou de circonstance, c'est ce nouveau couple qui se cherche des yeux, concerné par ces « forces de liaison » ainsi que les mystères des maux de tête (l'un a mal du côté droit, l'autre du côté gauche) les laissent présumer. De fait, la relation d'Eduard et d'Odile semble être justifiée par le discours du maçon : la fête en l'honneur de l'anniversaire de Charlotte, qui était aussi l'occasion de cette cérémonie, se retourne plutôt en première consécration (dans une certaine mesure publique, de surcroît) de l'amour adultère d'Eduard et d'Ottilie.

Après ce discours qu'il serait permis de qualifier de théorique, le maçon invite les personnages à l'action, et c'est là que la cérémonie d'enchâssement à proprement parler a lieu. Tout se passe comme si des reliques de saints étaient enchâssées comme pierres d'autel sous l'édifice. Après avoir indiqué en effet que la première pierre est celle de la commémoration, il précise que dans ces divers creux des fondations vont être introduits divers objets, parmi lesquels des documents (dont la valeur testimoniale apparaît clairement), des plaques de métal gravées, mais aussi des bouteilles de vin et des monnaies de l'année. Tous ces objets placés dans les creux ont en commun de commémorer cette cérémonie et de l'inscrire dans le présent, tout en s'adressant métaphoriquement à la postérité. Le maçon propose aux personnages présents de placer dans ces fondations des objets personnels leur appartenant, qui vont donc être enchâssés dans ces fondations, tout à fait comme la première pierre. Comment y voir alors autre chose qu'une cérémonie d'enchâssement, dans la sphère laïque ?

Mais l'intérêt de ce passage ne s'arrête pas là. Alors que des personnages présents déposent des boutons – pour un jeune officier présent ce jour-là, des petits peignes de chevelure, des flacons et diverses parures pour les femmes, Ottilie semble hésiter à y glisser un objet. Puis elle se décide à ajouter sa chaîne d'or, la même qui supportait le portrait de

son père en médaillon, lequel avait attiré l'attention d'Eduard comme étant trop dangereux et ayant conduit ce dernier à l'en délester le temps d'une promenade. Ce passage décisif dans le développement des sentiments amoureux d'Eduard pour la jeune fille est en quelque sorte rappelé implicitement par la mention de cette chaîne d'or, qui symbolise à la fois un être cher et disparu, et ce moment privilégié entre Eduard et elle-même, ce qui est une façon de le sacraliser. Il est intéressant également, dans le fonctionnement de l'enchâssement, qu'Eduard veille à ce que la chaîne d'Otilie soit le dernier objet placé dans les fondations, avant que le couvercle ne soit rabattu et cimenté. De cette façon, si en effet la postérité venait à ouvrir ce couvercle, la chaîne serait le premier objet. Cette place doublement privilégiée de la relique métaphorique que constitue cette chaîne en montre encore davantage l'importance.

Cette cérémonie d'enchâssement donne lieu à un commentaire de la part du maçon sur la postérité et tout à la fois la fragilité des choses humaines. Il invite l'auditoire à se préoccuper davantage du présent que de l'avenir, et cette cérémonie qui présente des rapports complexes avec le passé, le présent et l'avenir, se clôt comme c'est l'usage par une incitation hédoniste à profiter de l'instant actuel, par la boisson. Le maçon s'empare d'un verre, boit puis le lance en l'air. Le fait qu'il se brise est censé être un gage d'abondance. Mais contre toute attente, le verre ne se brise pas, et il est rattrapé par une personne installée sur les contreforts du lieu qui doit servir à la construction de l'édifice. A ce moment-là, il est précisé que sur le verre les lettres E et O sont entrelacées. Pour justifier ce fait, le narrateur indique qu'il s'agit d'un ancien verre d'Eduard – mais ne dit pas qui est cette personne désignée par la lettre O – peut-être s'agit-il de sa première épouse ? Quoi qu'il en soit, cette inscription prend évidemment un sens nouveau dans ce contexte très particulier, cette cérémonie consacrant alors l'amour de ce couple nouvellement constitué. De plus, ce verre est précieusement conservé par Eduard, comme souvenir de cette journée, comme s'il jouait le rôle d'une relique, la chaîne enchâssée ne pouvant *de facto* pas rappeler cette journée unique à ses yeux. De plus, ce verre sera même amené à jouer un rôle déterminant à la fin du roman : Eduard ne veut plus boire que dans ce verre, une fois que sa bien-aimée

est disparue, et lorsqu'il se brise enfin, il cesse de boire et de manger, s'acheminant lui aussi lentement vers la mort. Ainsi, ce verre s'impose comme un souvenir sacré de cette cérémonie, la commémoration de leur amour étant matérialisé par cette relique métaphorique et sa disparition ne pouvant que conduire à la mort.

Ainsi, ce passage tout entier peut être lu comme une cérémonie d'enchâssement, au-delà des références à la franc-maçonnerie.

- **B. LES OSSEMENTS DANS L'HISTOIRE DU HARPISTE DANS WML :**

Une autre cérémonie d'enchâssement est présente chez Goethe, dans *WML*, et qui plus est dans une histoire enchâssée. A la fin du roman¹, en effet, un manuscrit écrit par le marquis est lu publiquement. Le début fait croire qu'il s'agit avant tout de l'histoire de ce personnage, et ensuite de son frère, mais le lecteur s'aperçoit bien vite que d'autres figures sont en cause et que dans ce récit complexe est révélée l'histoire de la jeunesse du harpiste et de sa défunte épouse, Sperata. La véritable identité du joueur de harpe alors est dévoilée : il s'agit du frère du marquis, et il se prénomme Augustin. Plus tard, le lecteur n'aura aucun doute que l'enfant dont il est question n'est autre que Mignon, ce qui explique l'amitié du harpiste avec cette enfant mystérieuse et sauvage.

Ce récit qui a une fonction évidente de révélation met en scène la quête incessante de Sperata près du lac pour retrouver son enfant qui est crue noyée (alors que, comme on le sait, Mignon est partie avec des saltimbanques). L'influence de l'abbé l'empêche de passer pour une folle mais elle est considérée comme une illuminée, par tous, attestant d'un caractère spirituel qui lui permet de poursuivre sans relâche la recherche de son enfant disparue. Des histoires lui sont racontées², résumées brièvement pour le lecteur, mais qui déclenchent chez Sperata une action particulière, et qui relève de l'enchâssement au sens de

¹ Goethe, *WML*, VIII, 9.

² On remarque donc la conjonction entre enchâssements narratifs et cette opération symbolique : dans un récit enchâssé, des histoires sont elles aussi enchâssées, et vont déclencher l'opération de Sperata.

la cérémonie rituelle. En effet, le voisinage insiste pour rappeler à la jeune femme les légendes qui entourent ce lac. Ces histoires sont les suivantes :

Bei dieser Gelengenheit kamen alle Märchen zur Sprache, die man von unsern Wassern zu erzählen pflegt. Es hiess : der See müsse alle Jahre ein unschuldiges Kind haben ; er leide keinen toten Körper und werfe ihn früh oder spät ans Ufer, ja sogar das letzte Knöchelchen, wenn es zu Grunde gesunken sei, müsse wieder heraus. Man erzählte die Geschichte einer untröstlichen Mutter, deren Kind im See ertrunken sei, und die Gott und seine Heiligen angerufen habe, ihr nur wenigstens die Gebeine zum Begräbnis zu gönnen ; der nächste Sturm habe den Schädel, der folgende den Rumpf ans Ufer gebracht, und nachdem alles beisammen gewesen, habe sie sämtliche Gebeine in einem Tuch zur Kirche getragen, aber, o Wunder ! als sie in den Tempel getreten, sei das Paket immer schwerer geworden, und endlich, als sie es auf die Stufen des Altars gelegt, habe das Kind zu schreien angefangen und sich zu jedermanns Erstaunens aus dem Tucho losgemacht ; nur ein Knöchelchen des kleinen Fingers an der rechten Hand habe gefehlt, welches denn die Mutter nachher noch sorgfältig aufgesucht und gefunden, das denn auch noch zum Gedächtnis unter andern Reliquien in der Kirche aufgehoben werde.¹

La légende est narrée en deux temps : tout d'abord, il s'agit d'un fait général énoncé comme incontestable – le lac prend une victime innocente chaque année – ce qui permet de justifier cette mort impossible à accepter pour la mère. Le lac apparaît ainsi comme une sorte de personnification du destin contre lequel il serait inutile de lutter. Puis l'histoire racontée, très détaillée, sert d'exemple à Sperata qui va s'en inspirer pour chercher à rassembler les reliques de sa fille qu'elle place dans une corbeille. La mère inconsolable de cette histoire puis Sperata vont chercher les restes de leur enfant, en imaginant que le lac rendra au moins les ossements - difficile à ce stade de l'histoire de ne pas penser à l'influence du *Sturm und Drang* en Allemagne avec l'influence des tempêtes. La croyance en la résurrection, qui fait penser à celle du Christ, est aussi à relier à de nombreuses légendes populaires, les mêmes qui mettent en scène en général des guérisons mystérieuses et

¹ Goethe, *WML, HA*, p. 588, traduit par : « On disait que le lac devait avoir chaque année un enfant innocent ; qu'il ne gardait jamais les corps morts et que tôt ou tard il les rejetait sur la rive et tout, jusqu'au plus petit ossement, était restitué, fût-il tombé au fond de l'eau. On racontait l'histoire d'une mère inconsolable dont l'enfant était noyé et qui avait supplié Dieu et les saints de lui rendre au moins les ossements pour qu'elle pût leur donner une sépulture ; la première tempête avait ramené le crâne, la seconde, le tronc, puis, quand tout fut ainsi revenu, elle avait mis tous les ossements dans un drap et les avait transportés à l'église. Mais, ô miracle, tandis qu'elle s'avançait dans le temple, le fardeau devenait de plus en plus lourd et enfin, au moment où elle le déposait sur les marches de l'autel, l'enfant s'était mis à crier et, à la grande surprise des assistants, il s'était débarrassé du drap qui l'enveloppait, Il ne manquait qu'une phalange au petit doigt de la main droite ; la mère, à force de recherche, la retrouva et la plaça dans l'église en souvenir de cet événement. », Goethe, *Les Années d'apprentissage*, opus cité, Folio, p. 715.

soudaines. Comme on le constate, le recueil des ossements de l'enfant aimé ressemble fortement à des reliques, le drap et la corbeille constituant alors des châsses métaphoriques, et la croyance en résurrection ne faisant que renforcer l'atmosphère mystique de l'ensemble, et l'intérêt de la convocation d'un vocabulaire issu de la religion.

Le but de Sperata est d'ailleurs de se rendre à Rome auprès du Pape, qui ressusciterait sa fille. Rappelons à cet égard que le premier pape, évoqué par la jeune femme quand elle parle de l'autel de Saint-Pierre, représente symboliquement la pierre sur laquelle l'Eglise catholique est construite : il est donc très lié à l'enchâssement. En tous les cas, l'ensemble des ossements de l'enfant joue le rôle de reliques auxquelles Sperata espère que le pape pourra redonner vie. Elle vit dans l'illusion de retrouver des fragments d'os de sa fille et croit réussir, ce qui représente son seul espoir. En réalité, ce n'est un secret pour personne à part elle que les ossements qu'elle trouve proviennent d'animaux. Ce point mérite donc réflexion : il y a bien dans l'esprit abîmé de la jeune femme une démarche mystique qui repose sur l'accumulation de reliques, et le recueil de celles-ci évoque clairement l'enchâssement ; mais cette démarche est illusoire et dénoncée comme telle par le narrateur. Cependant, la suite de l'histoire est troublante, ne serait-ce par les similitudes de Sperata avec le personnage d'Otilie, la première préfigurant la seconde. Les ressemblances entre les deux personnages étaient déjà annoncées en quelque sorte par l'image de la perte d'un enfant englouti par le lac ; elles se renforcent au fur et à mesure que se développe l'histoire. En effet, au moment où Sperata pense avoir réussi à rassembler un squelette complet (elle est en fait aidée par son entourage qui cherche à satisfaire cette folie), elle raconte avoir eu une vision de sa fille qui l'invitait à la rejoindre. A ce moment, comme Otilie plus tard, elle cesse de s'alimenter et meurt d'inanité. Plus étrange encore, elle est sanctifiée et exposée comme Otilie encore dans une chapelle où un large public vient lui déposer des offrandes, et son corps devient presque transparent, au lieu de se décomposer. Sans que l'image soit particulièrement développée, le lecteur voit bien qu'elle est enchâssée. Finalement, Sperata qui cherchait les reliques de sa fille est sanctifiée et son corps entier est exposé en monstration devant des fidèles : elle est donc enchâssée

entièrement et sanctifiée. La thématique de l'enchâssement au sens littéral du terme est donc éminemment travaillé dans le récit du harpiste et évolue au fur et à mesure de manière fort intéressante.

Au terme de ce chapitre, il est frappant de voir le nombre et la variété de ces images évoquant l'enchâssement, de manière explicite ou plus implicite. De plus, ces images forment un réseau au sein des textes et à ce titre participent d'un réseau mettant en évidence une esthétique de l'enchâssement. En plus des châsses, coffrets, tombeaux, portraits, médaillons, et autres, d'autres pourraient être convoquées, et cette analyse n'est pas exhaustive. En reprenant notamment ce que Jean-Pierre Richard dit de l'engainement, les images de la nourriture par exemple ne sont pas sans faire écho à ces châsses réelles et métaphoriques. Le corps de la mère, sacralisé, est aussi à l'image de la châsse enveloppant le corps de son enfant.

Néanmoins, outre l'analyse de ces images et de cette esthétique, c'est la conjonction entre celles-ci et le principe l'enchâssement chez ces deux auteurs qui nous intéresse et nous interroge : comment l'interpréter ?

CHAPITRE 2 : L'ENCHÂSSEMENT, LE TEMPS ET L'ESPACE

○ 1. LE TEMPS

Chez Goethe, le motif du temps est central et concerne l'ensemble de son œuvre, romanesque aussi bien que dramaturgique, poétique, scientifique. Andreas Anglet a mis en exergue les différentes phases du rapport goethéen au temps¹, qui évolue d'une conception du temps comme émanation et régression à la métamorphose². La notion d'éternité est très importante chez Goethe, comme il le souligne également, dans la lignée d'Arthuro Farinelli³.

Quant à la *RTP*, qui est « une fable sur le temps » pour reprendre le mot de Paul Ricoeur⁴, elle a donné lieu à de très nombreuses études, et il n'est pas possible de toutes les citer. Les travaux de ce dernier⁵, et avant lui de Georges Poulet⁶, de Gérard Genette⁷, de Jean-Yves Tadié⁸ sont fondamentaux, mais il faudrait en évoquer d'autres, comme le livre de Georges Daniel⁹, des chapitres d'ouvrages comme les travaux de Marie Miguet-Ollagnier¹⁰ en relation avec le mythe ou de Jean-Pierre Ollivier¹¹ qui met en avant le rapport avec la science et les similitudes entre Proust et Einstein, ou les analyses ponctuelles d'Andrea Del Lungo¹² sur la complication du *topos* du réveil, et d'autres encore¹.

¹ Cf A. Anglet, "La Notion De Temps Chez Goethe." *Revue Internationale De Philosophie*, vol. 63, no. 249 (3), 2009, pp. 247–259. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23960993 et son ouvrage *Der „ewige“ Augenblick : Studien und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*, Köln, Böhlau, coll. « Kölner germanistische Studien », 1991.

² *Ibid.*, p. 248.

³ Voir A. Farinelli, « *Goethe und die Ewigkeitsgedanke* », in : Hans Wahl (dir.), *Viermonatsschrift der Goethe-gesellschaft*, 3, 1938, pp. 233-250. Nous renvoyons également aux analyses de D. Hurson, *Les Mystères de Goethe : l'idée de totalité dans l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe*, Villeneuve-Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Mondes germaniques. Littératures de langue allemande », pp. 76-93.

⁴ P. Ricoeur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1984, pp. 246-286 : « A la recherche du temps perdu : le temps traversé », p. 248.

⁵ P. Ricoeur, *opus cité, Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1985, *passim*.

⁶ Cf G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, III, Editions du Rocher, [1950], 1976.

⁷ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.

⁸ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1971], 1995.

⁹ G. Daniel, *Temps et mystification dans A la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1963.

¹⁰ Voir M. Miguet-Ollagnier *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, 4^e partie : « Mythe et roman », chapitre 1 : « Le temps mythique », pp. 301-323.

¹¹ J.-P. Ollivier, *Proust et les sciences*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2018.

¹² A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [Padoue, 1997], 2003, p. 91 : « Les pages initiales de la Recherche (...) fournissent un exemple de complication du *topos* du réveil, en multipliant les passages d'état jusqu'à la

Signe de cet immense intérêt (passion pourrait-on presque dire) pour le temps, ces deux auteurs l'ont chacun personnifié. Pour Proust², on se souvient qu'Albertine est « la déesse du Temps »³, et que la *RTP* se termine par les mots « dans le Temps » qui créent cette célèbre symétrie avec le début de l'œuvre⁴ – tandis que Méphistophélès dans le *Faust II* insiste sur la souveraineté du temps considéré comme un maître⁵.

Chez les deux auteurs le temps fait également l'objet d'une réflexion méta-poétique, qui illustre dans une certaine mesure la complexité de ce rapport au temps. Si, dans sa correspondance, Goethe trouve le présent absurde⁶, Proust théorise cette question, à

confusion spatio-temporelle entre la réalité de la chambre sombre et les rêves, si bien que le premier souvenir d'enfance du protagoniste est précisément causé par un rêve dans lequel il ressent les angoisses et les peurs de son jeune âge. Ce bouleversement de la perception temporelle est d'ailleurs l'un des aspects les plus fascinants du début proustien : dès les premières phrases, le temps du sommeil et de la veille se croisent et se superposent dans un jeu métonymique d'inclusions. ».

¹ Comme par exemple les analyses de K. Haddad dans son article « Proust depuis le centre ou la périphérie », in : *Relief* 7, (2), 2013, <http://www.revue-relief.org>, pp. 11-14.

² Cf P. Ricœur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, opus cité, p. 267 : le Temps, « entité personnifiée qui ne sera jamais assignée sans restes ni au temps perdu ni à l'éternité, et qui restera jusqu'à la fin symbolisée, comme dans les plus anciens adages de la sagesse, par sa puissance de destruction. »

³ Sur cette appellation, voir les analyses de J.-Y. Tadié, opus cité, p. 339.

⁴ Voir par exemple A. Del Lungo, *L'incipit romanesque*, opus cité, p. 91 : « Le premier mot de la *Recherche* constitue une véritable clef de voûte de l'œuvre entière : au terme d'un énorme travail de réécriture, et après d'innombrables hésitations, corrections et ajouts, Proust trouve enfin le mot qui contient en soit le thème fondamental du roman : le temps. Le "longtemps" initial inaugure ainsi un parcours, fortement structuré, qui conduit à une ultime évocation du temps dans la phrase finale de l'œuvre, dont les derniers mots – effet de symétrie spectaculaire – sont isolés par l'emploi du tiret "- dans le Temps. " », phrases qui résument bien ce qui a été très souvent souligné par la critique proustienne, ou les analyses de Paul Ricœur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, opus cité, pp. 257-258 : « La symétrie entre le commencement et la fin se révèle être ainsi le principe directeur de la composition : si Combray sort d'une tasse de thé (I, p. 48), comme le récit de la madeleine sort des demi-réveils d'une chambre à coucher, c'est à la façon dont la méditation dans la bibliothèque commandera la chaîne des épreuves ultérieures. ».

⁵ Cf le vers 11592 dans *Faust II* : „Die Zeit ist Herr“, cité par A. Anglet dans son article, p. 248. Ce vers, en entier : „Die Zeit ist Herr, der Greis hier ligt im Sand“ (Goethe, *Faust zweiter Teil*, HA, V. Akt, *Grosser Vorhof des Palasts*, p. 349) a été traduit de manière assez lointaine par J. Malapate : « Le temps l'emporte enfin, le vieillard gît à terre », (voir Goethe, *Faust I et II*, traduction par J. Malapate, préface, notes, chronologie et bibliographie mise à jour en 2015 par B. Lortholary, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984, p. 479), ce qui ne rend pas assez à notre avis la dimension souveraine du temps. La traduction de G. de Nerval revue et complétée (cf Goethe, *Faust I et II*, traduction de G. de Nerval revue et complétée, édition annotée et présentée par E. et J.-P. Frantz, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2004, p. 417) : « Le temps devient son maître. Le vieillard gît là sur le sable. » rend mieux la portée de la personnification. Il n'est pas certain que cette occurrence soit la seule de personnification du temps dans l'ensemble de l'œuvre de Goethe, nous reprenons ici les analyses d'A. Anglet et nous citons cette phrase pour sa portée significative, en particulier parce que, comme le soulignent E. et J.-P. Frantz (*ibid.*, note 1) : « le temps, et non le diable, a donc eu raison de Faust ».

⁶ Voir la lettre à Zelter du 19 octobre 1829, citée par A. Anglet, *Der „ewige Augenblick“, Studien zur Struktur und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*, opus mentionné, p. 231 : „Die Gegenwart hat wirklich etwas Absurdes ; man meint das wär' es nun, man sehe, man fühle sich, darauf ruht man ; was aber aus solchen Augenblicken zu gewinnen sey, darüber kommt man nicht zur Besinnung.“ / « Le présent a vraiment quelque chose d'absurde : on feint de croire que c'est maintenant, qu'on voit, qu'on sent – on se repose dessus ; mais ce qu'il y a à gagner de tels instants ne vient pas à l'esprit. » (c'est nous qui traduisons).

propos de la *RTP* dans son enchaînement, et ce avant d'avoir écrit l'ensemble de l'œuvre. Bien qu'il faille considérer certaines déclarations proustiennes avec la plus grande prudence, il est intéressant de lire ses réflexions sur la manière et l'intérêt d' « isoler le temps » dans la perspective de l'enchâssement, ce dernier permettant de rendre « la sensation du temps écoulé », comme il l'explique au journaliste Emile-Jacques Blois :

Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude.

Puis, comme une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre, au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents, donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps écoulé. Tels personnages se révéleront plus tard différents de ce qu'on les croira, ainsi qu'il arrive bien souvent dans la vie, du reste.

Ce ne sont pas seulement les mêmes personnages qui réapparaîtront au cours de cette œuvre sous des aspects divers, comme dans certains cycles de Balzac, mais, en un même personnage, certaines impressions profondes, presque inconscientes.¹

Cette problématique du temps est également liée à des questions de grammaire, le terme faisant surgir une confusion entre un rapport philosophique à la temporalité et les structures grammaticales, en particulier les temps (ou tiroirs) verbaux. Cette distinction relève plus de la stylistique que de la littérature, mais elle intéresse notre propos dans la mesure où certains critiques ont formulé des analyses qui entrent de plein pied dans une conception mixte de la temporalité. C'est le cas en particulier de Harald Weinrich avec son étude des temps chez Goethe, dans un passage de *WML*² ou sur Proust les analyses de Leo Spitzer dans ses *Etudes de style*³, ou encore l'article de John Porter Huston, « Les structures

¹ Citation de Proust, le 12 novembre 1913, la veille de la publication initiale d'*Un Amour de Swann* dans le quotidien *Le Temps*, au journaliste E.-J. Blois.

² H. Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire*, traduction de Michèle Lacoste, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [1964], 1973, pp. 188-193.

³ Voir L. Spitzer, « Le style de Marcel Proust », in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1970], 1993, pp. 397-473.

temporelles dans *A la recherche du temps perdu* »¹ (qui pour ce dernier traite aussi bien des temps verbaux que de la temporalité).

En ce qui concerne les rapports spécifiques de l'enchâssement et du temps, le premier constat qui s'impose est que notre objet marque une rupture avec la linéarité de la structure narrative de l'ensemble du roman, comme cela a pu être remarqué au fur et à mesure des analyses précédentes. Harald Weinrich, parle des temps verbaux dans le récit enchâssé, en s'appuyant en particulier sur Boccace². Il démontre que dans les nouvelles du *Décameron*, si l'imparfait a une fonction de temps d'arrière-plan et sert la mise en relief du récit (de concert avec les participes, passé et présent), le début et la fin des nouvelles sont au « *passato remoto* » pour pouvoir passer d'une nouvelle à une autre plus naturellement³. Ainsi, dans le *Décameron*, il s'agit de revenir très vite au présent de la conversation florentine – comme on le voit, la situation est différente dans l'enchâssement intra-romanesque, objet de notre étude. Cependant notre propos n'est pas linguistique ; cette réflexion est aussi à mettre en perspective avec d'autres, plus générales.

Bien souvent, l'enchâssement crée une structure narrative qui possède son propre fonctionnement temporel, s'écartant plus ou moins de la trame principale : c'est surtout le cas dans les récits enchâssés (en particulier les analepses, pour reprendre le terme genettien) ou les descriptions d'art, *ekphraseis* comme hypotyposes.

Il arrive au contraire que l'enchâssement présente un temps figé, un « arrêt sur image » qui évacue la question du temps. L'enchâssement exprime alors l'atemporel : c'est le cas principalement des documents enchâssés, vestiges d'un passé qui ne changera plus,

¹ Voir J. Porter Houston, « Les structures temporelles dans *A la recherche du temps perdu* », in : R. Barthes, et al., *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980, pp. 88-104.

² Voir H. Weinrich, *Le Temps : le récit et le commentaire*, opus cité, pp. 158-163 : « Le récit enchâssé dans un cadre (Boccace).

³ *Ibid.*, p. 162 : « Bien entendu, dans la nouvelle elle-même, les temps sont narratif. Mais à la fin, par la structuration donnée au contenu, un pont est jeté vers le cadre commentatif. (...) Le temps appartient au monde raconté, et de plus au premier plan ; d'où le *Passato remoto*. La conteuse ne cherche pas à éteindre progressivement son récit pour le préparer au silence. »

des citations qui s'abrogent du temps (avec certaines nuances, car on cite toujours dans un contexte particulier), et des descriptions d'art dans une certaine mesure. Ainsi, ces dernières participent des deux rapports au temps opposés, tout comme, dans une mesure encore différente, le récit de rêve, que nous aborderons ensuite.

- **A. LA « FICTIONNALISATION DE L'HISTOIRE »¹**

Un texte présentant une dimension narrative crée une temporalité qui lui est propre car l'histoire qu'il propose à la lecture possède une façon de se déployer dans le temps. C'est le constat que fait Paul Ricoeur, d'où le terme de « fictionnalisation de l'histoire ». A son tour, le critique danois Morten Nøjgaard², en s'appuyant sur les analyses qui l'ont précédé, montre comment le romancier crée une temporalité, entre passé, présent et futur, parce que

La littérature narrative part toujours d'un thème unique : l'existence de l'homme dans le temps. (...),

si bien que le critique arrive à l'affirmation suivante :

la formule originelle du récit occidental est la suivante : *La représentation signifiante des évolutions d'une vie humaine*³

Si cette formule s'applique particulièrement bien à Goethe et à Proust, elle signifie d'une manière générale que les rapports entre les personnages sont régis par des principes narratifs qui prennent en compte l'évolution du temps fictif⁴ présenté dans l'œuvre, et bien souvent aussi les liens familiaux. La notion de généalogie⁵ – le fait que le romancier invente une famille – est importante. A un degré minimal, il s'agit de montrer les liens familiaux et

¹ L'expression est de P. Ricoeur, voir *Temps et récit. 3. Le temps raconté, opus cité*, p. 331.

² Voir M. Nøjgaard, *Temps, réalisme et description. Essais de théorie littéraire*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2004, chapitre 1 : « Le temps de la fiction. La dimension existentielle de la narrativité », pp. 9-23.

³ *Ibid.*, p. 10 pour les deux citations.

⁴ Nous ne détaillons pas ici les différents types de temps existants mais nous faisons référence d'une manière générale au « temps calendaire » dont parle P. Ricoeur, voir *Temps et récit. 3. Le temps raconté, opus cité*, p. 190.

⁵ Sur la notion de généalogie comme pratique historienne et succession des générations, voir *ibid.*, pp. 198 et suiv.

leurs conséquences sur un ou plusieurs personnages. Dans *WML* par exemple, la structure familiale – le père qui n’aime pas le théâtre, la mère qui encourage Wilhelm dans cette voie, et même l’ami très proche, Werther, qui épousera la sœur du protagoniste après la mort du père – participe de cet ancrage temporel tout autant que des péripéties. Certes, la généalogie et la présentation des personnages ne s’y limite pas et on voit comment cette structure – en y incluant Mariane, la comédienne infidèle – reproduit celle du roman *Manon Lescaut* ; certains critiques ont même pu y voir une transposition presque littérale¹, si bien que la généalogie n’a pas pour but unique le déroulement de l’action. A un degré maximal, l’utilisation de la généalogie est celle que nous connaissons chez Balzac, Zola, Proust notamment avec les Guermantes, qui chacun à sa manière crée un cycle romanesque avec des personnages qui « reviennent » et évoluent au sein des volumes, sans que ces considérations déjà bien étudiées par la critique ne concernent forcément l’enchâssement. Cette généalogie n’est pas forcément uniquement familiale, et les liens d’esprit, ou de « destin » façonnent une généalogie fictive qui elle est très souvent liée à l’enchâssement : ainsi, c’est dans cette perspective que nous pouvons relier ce qui a été dit précédemment sur Swann en tant que « modèle » du héros, ou Odette celui d’Albertine², ou encore les volumes de la *Turmgesellschaft* dans *WML* – le héros est inclus dans une généalogie fictive, d’esprit, qui est celle de la Société à laquelle il appartient désormais. Dans les deux cas, c’est

¹ Cf G. Referstein, « Philine », in : Hans Wahl (dir.), *Viermonatsschrift der Goethe-gesellschaft*, 3, 1938, pp. 40-58, qui montre l’influence et l’importance du roman de Prévost pour *WML* : Mariane ressemble beaucoup à Manon, son comportement à celui que cette dernière a envers Des Grieux ; quand elle le quitte, Philine la remplace dans son rôle d’équivalent de Manon, tandis que Werner est très proche de Tiberge, voir p. 42-43 en particulier.

² Voir notamment les analyses de P. Ricœur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, opus cité, p. 261 : « C’est sans doute pour souligner le caractère de fiction autobiographique de la *Recherche* tout entière que son auteur a tenu à intercaler « Un amour de Swann » - c’est-à-dire un récit à la troisième personne – entre « Combray » et les « Noms », qui sont tous deux des récits à la première personne. (...) En outre, « Un amour de Swann » construit la machine infernale d’un amour rongé par l’illusion, la suspicion, la déception ; d’un amour condamné à passer par l’angoisse de l’attente, la morsure de la jalousie, la tristesse du déclin et l’indifférence à sa propre mort ; or cette construction servira de modèle pour le récit d’autres amours, principalement celui du héros pour Albertine. C’est par ce rôle de paradigme qu’ « Un amour de Swann » dit quelque chose sur le temps.

Inutile d’insister sur le fait que le récit n’est pas daté : il est rattaché par un lien lâche aux songeries, elles-mêmes rejetées dans le passé indéterminé du narrateur ensommeillé qui parle dans les premières pages du livre. De cette façon, le récit d’ « Un amour de Swann » se trouve enchâssé dans les souvenirs brumeux de l’enfance, en tant que passé d’avant la naissance. »

l'enchâssement qui révèle cette filiation symbolique car il montre comment le temps s'est écoulé et permet de faire des liens entre les personnages et les époques.

De plus, pour conduire la narration du roman dans son ensemble, l'enchâssement se révèle un moyen adéquat pour présenter un moment du passé plus ou moins long et le mettre en valeur dans une châsse métaphorique créée par le texte. C'est pourquoi nous reprenons ici certaines analyses sur l'analepse, dans une perspective différente.

a. L'ANALEPSE, L'IRRUPTION D'UNE PÉRIODE PASSÉE

Dans l'analepse, assez fréquente dans les œuvres qui nous intéressent, une époque révolue refait surface et tranche avec la période présente. C'est évidemment le cas par excellence des « *Bekenntnisse* » et d'« Un Amour de Swann » mais d'une manière générale, les différents récits enchâssés qui émaillent ces romans ont la particularité de faire intervenir une temporalité autre, presque par définition puisque la plupart du temps, il s'agit d'analepses narratives telles que Genette les a définies. Si elles ne se limitent pas à une fonction explicative ou illustrative, et peuvent au contraire parfois présenter des effets d'énigme¹, elles se caractérisent bien par le fait de transporter l'auditoire et le lecteur dans le passé. Il peut s'agir de la narration d'un moment bref – un événement ponctuel, comme dans le récit du Jockey Club – ou de l'ensemble de la vie d'un personnage – les « *Bekenntnisse* », ou encore la nouvelle des deux voisins dans les *WV*. Sans revenir sur le fonctionnement de ces récits, un autre cas de figure est également présent, celui où l'ensemble de la vie d'un personnage est raconté jusqu'à un événement décisif.

Une remarque s'impose sur le fonctionnement narratif des récits enchâssés chez les deux auteurs : Proust semble privilégier des moments courts (d'où la prolifération d'anecdotes, qui ont été reliées au récit enchâssé) sauf en ce qui concerne « Un Amour de Swann » qui relève d'un fonctionnement singulier. Dans ce cas, le récit s'étend sur plusieurs années, mais il ne s'agit pas non plus d'un événement unique. Il se clôt sur le réveil de Swann qui fait « événement » mais ce dernier est démenti par le mariage avec Odette, qui

¹ Voir la première partie, chapitre 3.

était déjà annoncé avec le récit. Ce fonctionnement se retrouve de façon presque systématique. Goethe, quant à lui, propose plusieurs récits enchâssés qui courent d'abord sur une temporalité longue puis se concentrent sur un événement marquant, qui intervient en point de rupture et marque la fin du récit – sans que l'histoire du personnage soit pour autant terminée, sauf dans les « *Bekenntnisse* » dont la fin est concomitante avec la mort de l'héroïne. Ainsi dans *WML* est développée l'histoire du marquis, de son père et de ses frères, puis l'événement de la disparition de l'enfant et de la folie de Sperata occupent tout l'espace narratif, jusqu'au départ d'Augustin qui est énoncé sans plus de précision¹ - d'une manière similaire, Thérèse raconte ses amours passées, jusqu'à la rupture amoureuse, l'événement déterminant sans plus de précision concernant celui-ci, dans *WML*².

Dans tous ces cas, l'enchâssement fait retour sur un passé, prétexte ensuite à la glose. Ainsi, il est tout à fait possible de rapprocher ce fonctionnement de celui de la parenthèse mais en montrant que c'est l'inverse qui se joue. Isabelle Serça analyse en effet l'importance de la parenthèse comme outil réflexif portant sur l'amont :

Ce retour sur soi est dans le même temps un retour sur son propre passé. Leo Spitzer soulignait déjà la fréquence du préfixe *re-* dans la *Recherche*. D'un point de vue syntaxique, la parenthèse porte toujours sur ce qui précède – le cotexte ou un terme précis : ellmiguete remonte toujours vers l'amont. Enonciation *secondaire* liée à la notion d'*après-coup*, la parenthèse inscrit ainsi dans la phrase ce mouvement de correction qui guide la *Recherche*.³

Le récit enchâssé relate ce passé, qui est ensuite commenté, mis en perspective, prélude à l'explication et parfois à la correction, surtout bien sûr dans le cas proustien. En effet, l'enchâssement déclenche le processus mémoriel, comme l'a montré Paul Ricœur dans ses analyses et s'impose dans la composition narrative⁴.

¹ Goethe, *WML*, HA, pp. 578-593.

² Goethe, *WML*, HA, pp. 446-463.

³ I. Serça, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, opus cité, pp. 221-222.

⁴ Voir P. Ricœur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, opus cité, en particulier les pp. 254 : « C'est dans cet autrefois des demi-réveils que sont enchâssés les souvenirs d'enfance, que le récit éloigne ainsi de deux degrés du présent absolu du narrateur. », 257-258 : Cet enchâssement qui règle la composition narrative n'empêche pas la conscience d'avancer (...). », 261 sur « Un amour de Swann » et 264 sur « les nuits d'insomnie ».

Néanmoins, Il semblerait qu' « Un Amour de Swann » et les « *Bekenntnisse* » montrent que l'aspect temporel de ces récits, est finalement secondaire. Certes, l'action se situe dans une époque précise mais ce n'est pas le point principal. Le cadre spatio-temporel apparaît plutôt comme une nécessité, voire un expédient narratif. En effet, priment le développement spirituel de la belle âme d'une part et d'autre part l'évolution de l'amour de Swann. Il faut néanmoins distinguer les deux récits. Si l'on admet que les « *Bekenntnisse* » est une histoire vraie, écrite par une personne réelle, ou tout du moins que des Mémoires véritables ont existé avant le texte de fiction, il est alors certain que le cadre spatio-temporel n'est pas choisi : il est conditionné par cette écriture préalable. De plus, dans l'économie narrative du roman, il est nécessaire que l'histoire de la belle âme ait lieu avant la suite de l'histoire principale autour de Wilhelm, pour créer le système des personnages autour de la belle Amazone, et en passant nimber la bien-aimée de Wilhelm d'une aura de mystère. Cependant, le cadre est relativement accessoire ; son développement spirituel importe davantage.

Cet aspect est encore plus étoffé dans « Un Amour de Swann » dont l'intérêt réside peu dans le développement de l'action, et encore moins dans la fin de l'histoire. Cela ne signifie pas pour autant que l'arrière-plan historique ne compte pas dans ce récit, mais plutôt que ce dernier joue un rôle de préparation dans la suite du récit plus qu'il ne vaut pour lui-même et en lui-même.

Certes, le passé de certains personnages apparaît dans « Un Amour de Swann » et met en perspective leur développement. C'est le cas en particulier de Madame Verdurin : il est impossible de comprendre la dimension subversive de la fin du *Temps retrouvé* sans avoir lu au préalable la peinture du « petit clan ».

Swann comme avatar de Des Grieux démontre la naïveté sans cesse renouvelée à travers les siècles de certains hommes. Odette se situe aussi dans la tradition d'un certain nombre de courtisanes, en particulier la dame aux camélias de Dumas fils. En d'autres termes, l'aspect historique importe peu – il fallait bien sûr un cadre spatio-temporel précis

dans lequel inscrire histoire de l'amour de Swann, mais c'est bien l'atemporel et la recherche de l'universel qui dominant.

b. LE PASSÉ DANS LE PRÉSENT

Mais l'enchâssement ne se limite pas à inscrire une temporalité autre, le plus souvent passée, dans le cours d'un récit qui se déploie dans un temps plus long. Dans les œuvres convoquées, il met volontiers au jour l'interpénétration des époques – en particulier du passé dans le présent. Ainsi, comme de nombreux critiques l'ont souligné pour Proust, passé et présent coexistent, simultanément. Jean-Yves Tadié insiste sur cette présence temporelle double :

Mais, par-delà ce passage, cet écoulement du Temps du passé vers l'avenir, mesuré par des moyens nouveaux, il faut souligner un bouleversement, une révolution radicale : c'est l'intervention constante du passé dans le présent, constante et double. Ce sont d'abord des moments passés de la vie du héros qui lui reviennent dans une résurrection brutale ; c'est ensuite le grand effort de remémoration du narrateur, qui évoque et raconte toute sa vie passée (aidé parfois de témoignages apportés par autrui).¹

Il n'est pas le seul, et parmi d'autres critiques, Marie Miguet-Ollagnier met en évidence ce lien entre passé et présent : à propos des premières gelées évoquées dans la *RTP*, elle montre comment les images de l'été font surgir celles de l'hiver et *vice versa*, le même fonctionnement se laisse percevoir pour l'automne et le printemps².

Ainsi cette interpolation des temps (qui concerne aussi les temps verbaux³) fait apparaître un entre-deux qu'elle analyse ainsi :

La seule connaissance de soi possible, c'est donc la re-connaissance. Lorsque à l'appel de la sensation présente surgit la sensation passée, le rapport qui s'établit fonde le moi parce qu'il fonde la connaissance du moi. L'être que l'on reconnaît avoir vécu devient le fondement de celui que l'on sent vivre. L'être véritable, l'être essentiel, c'est celui que l'on reconnaît, non *dans* le passé, non *dans* le présent, mais dans le rapport qui lie passé et présent, c'est-à-dire *entre les deux* (...).⁴

¹ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, opus cité, pp. 300-301.

² Voir M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, opus cité, p. 303.

³ J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, opus cité, p. 318.

⁴ M. Miguet-Ollagnier, opus cité, p. 428.

Ces analyses concerneraient l'ensemble de la *RTP* et sa construction propre. D'une part, parce que structurellement le passé et le présent coexistent réellement dans le déroulement de l'autobiographie fictive, avec la présence simultanée de deux voix narratives¹.

D'autre part, et c'est légèrement différent, parce que l'énonciation serait une parole ininterrompue proche de la cure psychothérapique. C'est du moins l'hypothèse d'Edward Bizub². Proust a suivi une cure psychothérapique sous la direction du docteur Paul Sollier à Boulogne-sur-Seine en 1905³, au cours de laquelle il a probablement pratiqué l'hypnotisme⁴ et l'écriture d'un journal à des visées thérapeutiques, voire l'écriture automatique⁵. Il n'est pas impossible que les procédés d'écriture de l'ensemble de la *RTP* reprennent ceux de la maïeutique mise en œuvre sur lui pendant la cure. Ainsi l'interpénétration des époques serait doublement justifiée par la présence d'une voix passée et présente, à l'oral comme à l'écrit.

De plus, les reliques réelles ou métaphoriques dans les textes jouent ce rôle de faire intervenir au moins la possibilité d'une histoire passée, dans le présent. Les reliques – si on y croit – font surgir le passé et sont l'objet d'un récit, d'une histoire qui se raconte. Elles constituent un monument au sens de document⁶, et constituent une preuve matérielle de l'histoire contée⁷. Le fonctionnement est exactement le même que le document et elles font surgir le passé dans le présent.

¹ Cf P. Ricœur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*, opus cité, p. 252 : la voix du héros et celle du narrateur font état d'une dislocation du temps qui montre bien deux moments différents.

² Cf E. Bizub, *Le Moi divisé*, Genève, Droz, 2006.

³ Sur les détails de cette cure, voir *ibid.*, pp. 151 et suiv.

⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁶ Cf P. Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, opus cité, p. 214 : voir le rapport entre le *document* et le *monument*, mot qui a longtemps désigné le document – l'auteur se réfère aux analyses de J. Le Goff.

⁷ *Ibid.*, pp. 213-214 : « Dans la notion de document, l'accent n'est plus mis aujourd'hui sur la fonction d'enseignement, que l'étymologie du mot souligne (quoique de l'enseignement au renseignement la transition soit aisée), mais sur celle d'*appui*, de *garant*, apporté à une histoire, un récit, un débat. Ce rôle de garant constitue la preuve matérielle, ce qu'en anglais on appelle « *evidence* », de la relation qui est faite d'un cours d'événements. Si l'histoire est un récit vrai, les documents constituent son ultime moyen de preuve ; celle-ci nourrit la prétention de l'histoire à être basée sur des faits. »

- **B. LE TEMPS FIGÉ :**

D'une manière générale, l'enchâssement permet de retrouver le temps passé, de le faire ressurgir¹. Il va de soi qu'il s'agit du projet de Proust dans la *RTP*, ou du Narrateur qui dit écrire le livre pour cette raison, d'où le titre de l'œuvre entière et bien sûr du dernier volume qui consacre cette quête, *Le Temps retrouvé*. Mais cela ne concerne pas que l'œuvre de Proust, ni seulement le projet. Ce passage voudrait démontrer que l'enchâssement en tant que principe s'attache justement, de différentes manières, à retrouver le temps passé.

a. CONSERVER LE TEMPS INTACT ET LE RESTITUER

Retrouver le temps désigne d'abord le fait de conserver l'époque, et donc de témoigner de cette dernière. Comme une châsse qui garde le contenu intact et conserve des reliques, l'enchâssement en général permet de garder puis de restituer un temps qui n'est plus mais qui est considéré comme précieux.

Ainsi, les « *Bekanntnisse* » dans *WML* témoignent de l'influence du piétisme en Allemagne au début du XVIII^e siècle, ou telle anecdote fait revivre dans la *RTP* la période de l'affaire Dreyfus – bien que de nombreuses nuances soient à apporter, la part subjective étant évidemment très importante. Il ne s'agit pas de la marque de l'Histoire, mais de témoignages divers par le biais de la fiction. Dans le *TR*, les développements sur l'arrière de la Première Guerre Mondiale ont une valeur testimoniale.

Le fait de conserver le temps et de le restituer est ainsi constitutif de l'analepse, donc de récits enchâssés, anecdotes y compris, qui permettent de faire revivre des époques passées. Mais le récit enchâssé et plus précisément l'analepse ne sont pas les seuls procédés de l'enchâssement représentatif de cette finalité. C'est l'occasion ici de reparler de certains points déjà abordés, mais dans une perspective différente.

A leur manière, les tableaux vivants dans les *WV* reflètent aussi les réalités sociologiques de l'époque, par une pratique qui était très vivace aux XVIII^e et encore au XIX^e

¹ Cf G. Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, repris dans la collection « Tel », 1982, p. 114 : « L'expérience de Proust n'est aucunement celle d'un ensevelissement du passé sous le présent ; bien au contraire, c'est celle d'un ressurgissement du passé, en dépit du présent. »

siècles. Les œuvres picturales choisies se font elles aussi l'écho de préoccupations artistiques de l'époque, telles les œuvres de Ter Borch sous la forme des gravures de Wille déjà évoquées. A l'inverse, certaines connaissances et prédilections dans la *RTP* disent assez l'avance de Proust sur son temps ; Proust semble être un contemporain lorsqu'il parle de peintres italiens, Carpaccio en tête, qui étaient encore peu connus à son époque. Peut-être a-t-il contribué à les faire découvrir¹. Mais bien que cela ne soit pas évident pour un lecteur du XXI^e siècle, Proust témoigne de ses goûts précurseurs. Dans une perspective analogue, les citations chez Proust jouent ce même rôle de marqueur de l'époque : qui cite-t-on, et de quelle manière ? Les citations dites des pensionnats de jeunes filles sont très représentées dans l'œuvre, et les références aux opéras d'Halévy témoignent des goûts de l'époque.

Quant au document inséré, il a d'emblée une valeur testimoniale – ne serait-ce que parce que l'objet document possède cette dimension *per se*, il rend compte de l'époque. Il va de soi que cette valeur est encore accentuée par le fait que Goethe et Proust écrivent tous deux sur une période qui leur est contemporaine ou en tout cas très proche dans le temps et qu'ils connaissent puisqu'il ne s'agit pas d'une reconstitution historique qui serait forcément l'objet d'un travail d'historien. La seule exception est la mystification des chants d'Ossian dans *Werther*, dont le cadre spatio-temporel est étranger au reste de l'œuvre, par définition. D'autres exemples peuvent être soulignés, comme les articles dans les journaux traitant de la Première Guerre Mondiale et mettant en scène cette période tumultueuse et les soubresauts de la guerre presque au jour le jour, fictivement.

b. DU FIGEMENT À L'ÉTERNITÉ :

A l'inverse, de nombreux moments montrent le temps qui est comme figé. Il ne s'agit pas toujours pour les auteurs de mimer le passage du temps mais bien plutôt de mettre en scène son figement.

¹ C'est l'hypothèse que semble avancer P.-A. Ifri, *Proust et son narrataire dans A la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1983.

D'autres passages déjà étudiés viennent étayer cette analyse, en particulier les descriptions d'art qui comme on l'a vu proposent un « arrêt sur image », même lorsqu'il y a une narrativisation du passage figuré. Contrairement donc des récits enchâssés qui font état du passage du temps et cherchent à le reproduire dans sa durée dynamique, différemment des documents qui sont des témoignages du passé, d'autres enchâssements témoignent du figement en tant que distorsion que les auteurs ont voulu faire subir au temps personnifié. En effet, si Goethe comme Proust personnifient le temps et semblent dans une grande mesure montrer sa toute-puissance, certains passages démontrent bien plutôt leur maîtrise à eux de cet « enfant qui joue à déplacer les lignes de son jeu », pour reprendre l'expression de Parménide. Au premier rang de ces passages, l'*ekphrasis* et l'hypotypose soulignent donc la façon dont l'auteur dispose à sa guise le temps (comme l'espace d'ailleurs) et se permet de l'arrêter pour mettre en évidence ce qu'il souhaite.

Les extases de la mémoire involontaire chez Proust jouent ce même rôle, ainsi que certains objets symboliques, comme le médaillon dans les romans de Goethe : si le passé surgit à l'intérieur du présent, le temps s'arrête aussi pour faire accéder le protagoniste à une temporalité autre. Il y a donc dans la figuration de ces instants un figement qui confine à la symbolisation¹ et à l'intemporel², voire à l'expression de l'immortalité³, de l'éternité⁴, ce qui rejoint aussi le sacré⁵. Le figement dit l'universel et le moment présent dit l'atemporel : voilà les caractéristiques de l'enchâssement dans son rapport au temps.

¹ E. Fiser, *La théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*, Genève, Slatkine Reprints, 1992, p. 170 : « En réalité, ce n'est ni le bruit, ni la cuiller, ni la serviette qui symbolisent l'impression profonde : c'est l'œuvre d'art née de la symbolisation dont la cuiller ou la serviette ont déclenché le mécanisme. La symbolisation dépasse aussi bien le souvenir que la sensation ; elle est une puissance qui s'offre à être conquise ou plutôt constatée, la puissance d'exprimer en art une émotion qu'on juge rare, et dont l'œuvre devient le symbole (...) ».

² J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, opus cité, p. 432 : « Les extases de mémoire détruisent le temps linéaire pour reconstruire un temps second, qui est à la fois la simultanéité de tous les instants vécus, et l'intemporel. »

³ G. Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1963], 1995, p. 162 : « Ces lignes célèbres évoquent la première extase- provoquée par le goût d'une madeleine trempée dans une tasse de thé. Elle se présente comme une libération de la condition humaine, comme une suggestion d'immortalité. »

⁴ J. Rousset, *Forme et signification*, opus cité, p. 142 : « (...) l'extase de la madeleine est l'expérience de ce qui transcende le temps successif et dislocateur, de ce que Proust appelle tantôt « l'intemporel », tantôt « le temps à l'état pur », ou encore « l'éternité ».

⁵ Cf M. Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, opus cité, chapitre « Le Temps mythique », et C. Pradeau, « Les samedis de Combray », in : A. Compagnon et K Yoshikawa, (dir.), avec la collaboration de M. Vernet, *Swann le centenaire*,

Dans les deux cas, le rapport au temps de l'enchâssement est à considérer d'une manière plus vaste, en relation avec le temps de la trame principale et des intentions de l'auteur à l'échelle de l'œuvre. Le point commun essentiel est que l'enchâssement est un élément retardant, avec des finalités différentes chez les deux auteurs et pour Goethe d'un roman à un autre. Dans certains cas, il peut aussi être un espace de transition qui souligne le passage d'un moment du récit principal à un autre.

- **C. LES FONCTIONS TEMPORELLES DE L'ENCHÂSSEMENT :**

- a. **ÉTIREMENT, ALLONGEMENT DE LA NARRATION : DES ÉLÉMENTS RETARDANTS**

L'enchâssement étire le temps de la narration : il se présente comme un morceau à part qui dilate la narration pour l'écrivain, ou la lecture pour le lecteur. Il allonge le temps de lecture de l'histoire principale, que les liens avec cette dernière soient particulièrement forts ou plus ténus. Il faut bien au lecteur le temps de lire le récit enchâssé, ou de prendre connaissance du document inséré. Plus l'élément enchâssé traite d'un sujet étranger à l'œuvre, plus le lecteur peut avoir l'impression qu'il lit autre chose que le roman en question. Il ne lui est d'ailleurs pas interdit de mettre de côté le passage enchâssé, notamment lors de relectures, et de passer à la suite de la narration. C'est particulièrement vrai lorsque le passage est bien délimité, comme la « *Novelle der jungen Nachbarn* » dans les *WV*. Son intérêt réside alors dans le fait d'en apprendre davantage sur le Capitaine et son passé ; pour autant, cette nouvelle enchâssée ne présente pas d'intérêt particulier sur le plan de l'action immédiate.

A l'inverse, il est tout à fait possible au lecteur de ne lire qu'un récit enchâssé, le cas le plus révélateur étant « Un Amour de Swann »¹. Ce cas apparaît malgré tout exceptionnel –

Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2013, pp. 259-273. Nous revenons plus tard dans la thèse sur les rapports entre enchâssement et sacré.

¹ Comme cela a été analysé plus haut, dans la première partie.

car les autres procédés de l'enchâssement se laissent moins facilement délimiter et bien que dans une grande mesure autonomes (comme cela va être démontré dans la suite), ils se prêtent moins à une lecture séparée du reste. Néanmoins, cette remarque pourrait tout aussi bien concerner la nouvelle des deux voisins dans les *WV* ou les « *Bekenntnisse* ».

D'une façon générale, l'enchâssement allonge la narration principale en la coupant, créant souvent de cette manière un effet de suspens. En d'autres termes, l'enchâssement correspond à l'attente du lecteur pour savoir la suite. Parfois l'attente (d'un ou) de plusieurs personnages et celle du lecteur peuvent se superposer. C'est le cas en ce qui concerne Ottilie et Eduard dans les *WV* : lorsqu'ils sont séparés à la fin de la première partie, leur attente de se revoir est mimée par les enchâssements, en particulier les tableaux vivants. Dans ce roman en effet, la première partie se clôt par le départ d'Eduard et du Capitaine. La seconde s'ouvre à la façon d'une pièce de théâtre sur les deux femmes restées au château, où d'autres personnages font progressivement leur apparition : l'assistant, Luciane et toute sa société, l'architecte... Pendant onze chapitres, il ne sera quasiment pas fait mention d'Eduard ni du Capitaine avant leurs retrouvailles (initiées par le premier) au chapitre 12, lequel marque aussi un tournant dans l'action qui se dirige vers le dénouement. Ce long début de la seconde partie est consacré aux activités au château, et en particulier aux spectacles mis en scène par Luciane, les tableaux vivants. Tous ces passages, assez longs et décrits en détail, marquent un ralentissement de l'action. Ils sont de plus redoublés par les réflexions rapportées du Journal d'Ottilie. Ces procédés de l'enchâssement permettent un allongement de la narration et le temps que le lecteur doit prendre pour lire ces chapitres qui ne sont pas directement en relation avec la trame principale, en attendant de savoir si et comment le quatuor amoureux va évoluer correspond aussi bien à la grossesse de Charlotte et à ses couches qu'à l'attente des deux amants. Il y a donc presque une correspondance entre les nombreux enchâssements de ces chapitres et l'étirement de la narration.

b. UNE ZONE DE TRANSITION

L'enchâssement crée aussi du temps dans la mesure où il se présente souvent comme une zone de transition, temporelle et spatiale, point de rencontre donc entre temps et espace, ménageant une pause dans la lecture d'un espace de l'entre-deux. Si parfois, comme c'est le cas avec les tableaux vivants, l'enchâssement peut relever d'une figuration symbolique (et d'une mise en abyme) mais aussi de la narration d'un divertissement mondain, la zone de transition créée peut aussi participer d'un fonctionnement plus complexe, comme c'est le cas avec Wahlheim dans *Werther*.

Dans ce roman, deux histoires sont rapportées par le protagoniste : celle des habitants de Wahlheim, l'amitié avec les deux enfants qui dont la narration est interrompue par des considérations sur la nature et ses règles, et l'histoire du jeune paysan chaste et amoureux de la veuve qui l'emploie, et que Werther admire tant. Ces histoires se finissent dans la seconde partie du roman, le moment des désillusions, et montrent le revers de l'enthousiasme présenté dans la toute première partie du roman.

L'histoire des paysans de Wahlheim est un récit qui fait réfléchir sur la question de l'enchâssement. Il présente une histoire différente, très courte : Werther séduit par les enfants leur donne de l'argent régulièrement, et offre un court intermède avec l'histoire qui est en train de prendre forme. Par la suite, dans la phase sombre du roman, l'histoire heureuse s'effondre, puisque l'homme n'a pas trouvé de travail et que le petit garçon est mort. L'histoire de cette famille est donc enchâssée mais en deux fois, qui correspondent à chaque fois à l'état d'esprit et aux aventures de Werther. L'histoire enchâssée crée donc un parallèle avec l'histoire de Werther, qu'elle éclaire et renforce. De plus, dans la mesure où elle a été insérée après la première édition, dans celle de 1787, il semble que le volonté de Goethe de créer un parallèle soit particulièrement vive, l'insertion de cet épisode est loin d'être gratuit. Le nom de « *Wahlheim* » prête aussi à réfléchir, « foyer choisi » ; il rappelle par le début les futures « *Wahlverwandschaften* », et insiste sur l'idée de choix qui s'oppose aux souffrances de Werther, subies. Enfin, on peut souligner la manière dont la première partie de l'histoire se développe sur deux lettres, les lettres du 26 et 27 mai 1771. Werther relate la découverte de la famille à Wahlheim puis s'interrompt pour développer des

questions esthétiques, et notamment la question de la nature dans l'art, en affirmant qu'il faut suivre la nature. Il reprend son récit dans la lettre suivante. Outre le fait que cette interruption témoigne du caractère primesautier, enthousiaste mais aussi inconstant de Werther, cette digression sur l'art semble s'offrir lui aussi comme un intermède enchâssé dans la narration, intermède théorique cette fois. Autrement dit, on assiste à un enchâssement au carré : un enchâssement théorique dans une histoire enchâssée dans la narration et insérée *a posteriori*.

○ 2. L'ESPACE :

En termes d'espaces littéraires, l'enchâssement est assurément un lieu privilégié qui se distancie du reste du texte car il forme un espace littéraire à part. Un récit enchâssé qui rompt la narration dessine dans le texte un espace qui se sépare du reste de la narration, ce qui est perceptible car le récit enchâssé peut se compter en nombre de pages, ou de paragraphes s'il est assez court. Dans une certaine mesure, il correspond à un marquage différent dans le texte et à ce titre, il pourrait être rapproché des questions de section, chapitre, découpe, etc. telles que les envisage Ugo Dionne dans son ouvrage *La Voix aux chapitres*¹. A ce propos, certains récits enchâssés sont délimités clairement, et parfois annoncés par un titre. Mais même quand ce n'est pas le cas, notamment pour des récits plus courts qu'« Un Amour de Swann » ou les « *Bekenntnisse* », les guillemets (comme dans le récit de Thérèse dans *WML*) assurent cette délimitation le plus souvent. Ce n'est pas le cas des descriptions d'art, et c'est peut-être pour cette raison que leur caractère d'enchâssement a été moins massivement perçue par la critique².

Or, à partir du moment où la narration est interrompue pour que soit inséré un autre élément comme une lettre ou une *ekphrasis*, une citation, un micro-récit, cette interruption forme un espace dans le texte qui est à part. Le champ sémantique de la châsse reproduit lui

¹ U. Dionne, *opus* cité.

² Cf la deuxième partie, chapitre 3.

aussi, métaphoriquement, cet espace. Cette remarque générale mérite toutefois d'être nuancée. Ainsi, de la même manière que l'enchâssement présente une temporalité qui lui est propre, il propose aussi dans le texte un espace particulier.

Après avoir vu plus précisément dans un premier temps comment l'enchâssement crée un espace clos dans le texte, faisant signe vers l'illimité (ce qui est mis en rapport avec le fonctionnement de la temporalité, à la fois ancrée dans le temps et créant un moment atemporel), ce chapitre se propose d'en étudier le fonctionnement dialectique, qui fonctionne parfois comme le lieu d'une dissimulation, parfois au contraire comme le lieu d'une exhibition.

- **A. L'ENCHÂSSEMENT, LA CRÉATION D'UN ESPACE DANS LE TEXTE :**

- a. LE CLOS ET L'ILLIMITÉ :

De nombreux critiques insistent sur les images de clos dans les textes. C'est le cas de Friedrich Sengle, à propos des *WV*¹, qui souligne l'importance de l'enceinte du château avec un parc. Bien qu'il oppose les *WV* à *WML* sur ce point, ce dernier roman présente lui aussi des espaces clos, en particulier l'utopie de la *Turmgesellschaft*, sans compter que la troupe de théâtre représente également un groupe fermé sur lui-même et que la cellule familiale participe du même principe malgré l'ouverture au monde que figure Mariane. Ainsi, même si Wilhelm se déplace, le roman est construit selon le principe de cercles concentriques et clos sur eux-mêmes. *Werther* se passe dans le village de Charlotte, mis à part l'épisode extérieur. De la sorte, les romans de Goethe sont très liés à des espaces clos.

¹ F. Sengle, *opus* cité, p. 243.

Les critiques proustiens ont eux aussi insisté sur cette idée de clôture, de manière générale ou à travers des remarques plus ponctuelles. C'est le cas d'Alain de Lattre, à propos du personnage proustien, pour qui

Chacun reste enfermé sur soi et ne perçoit des autres ou du monde que l'idée qu'il s'en fait, dans le moment qu'il le conçoit et dans le sentiment qu'il en éprouve.¹

Ou encore de Philippe Berthier², à la fois à propos du personnage³, considéré enfermé dans sa monade⁴ ou à propos de certaines communautés comme Doncières.⁵, pour ne donner que quelques exemples. Rappelons également que Georges Poulet insiste dans la *RTP* sur l'idée de compartiments clos et juxtaposés⁶. Néanmoins c'est précisément la clôture qui permet d'aller rechercher une forme d'universalité, et les deux auteurs se rejoignent sur ce point : si Werther voit l'infini dans un brin d'herbe, le protagoniste proustien oscille entre la plongée dans les profondeurs du moi, et recherche de l'universalité, comme le fait remarquer Jean-Yves Tadié⁷.

Cette clôture peut créer un espace de protection. Ainsi, dans les *WV*, lorsque Charlotte apprend que le Capitaine a pour projet d'accepter la proposition avantageuse qui lui est faite et par conséquent de partir du château, elle éprouve d'emblée une profonde tristesse qui lui révèle ses sentiments pour lui, dont elle n'avait pas encore conscience. Si elle est capable de garder une contenance en public, elle se dépêche cependant de confier sa tristesse à la cabane de mousse, la châsse métaphorique déjà évoquée qui joue un rôle protecteur, et elle peut alors y cacher son chagrin :

Aber mit wie andern Augen sah sie den Freund an, den sie verlieren sollte ! Mit einer notdürftigen Verbeugung wandte sie sich weg und eilte hinunter nach der Mooshütte. Schon auf halbem Weg stürzten ihr die Tränen aus den Augen, und nun warf sie sich

¹ A. de Lattre, *Le Personnage proustien*, Paris, Corti, 1984, p. 106.

² Ph. Berthier, *Saint-Loup*, *opus cité*.

³ Dans une certaine mesure, voir aussi les remarques d'A. LE Roux-Kieken, *opus cité*, p. 466 sur la « chrysalide du dormeur ». Le corps du personnage est également envisagé comme un espace clos sur lui-même.

⁴ P. 123.

⁵ Ph. Berthier, *opus cité*, pp. 55-56, sur Doncières : « une communauté close sur elle-même comme tant d'autres dans la *RTP* ».

⁶ G. Poulet, *L'Espace proustien*, *opus cité*, p. 95 sur la juxtaposition des espaces

⁷ cf J.-Y. Tadié, *Proust et le roman*, pp. 17 à 33.

in den engen Raum der kleinen Einsiedlei und überliess sich ganz einem Schmerz, einer Leidenschaft, einer Verzweiflung, von deren Möglichkeit sie wenig Augenblicke vorher auch nicht die leiseste Ahnung gehabt hatte.¹

Cet aspect protecteur de l'enceinte (la cabane de mousse ou le château tout entier) est présent à (au moins) une autre reprise dans l'œuvre. Il s'agit du moment où Eduard écrit à Charlotte pour lui faire part de sa décision de quitter le château et de prendre du répit, il lui demande instamment de ne pas éloigner Ottilie et de prendre soin d'elle. Sans conteste, ce souhait est à plusieurs égards en faveur de la jeune fille. Tout d'abord, Eduard se retire pour éviter que Charlotte ne prenne d'autres dispositions pour elle – il est question de la renvoyer en pension ou de la confier à une dame qui la traiterait bien – et en ce sens, comme il l'affirme, son départ tient bien du sacrifice, terme très important dans l'œuvre, tout en mettant littéralement la jeune fille qu'il aime à l'abri dans sa demeure. De plus, il insiste sur le fait qu'il part de « sa » maison, le château appartient à sa famille depuis longtemps, comme la mention par le jardinier des espèces précieuses² présentes dès le temps de son père en atteste, et qu'il la laisse non pas seulement à son épouse, mais aussi à Ottilie. Ses termes sont très clairs : « *Du sollst es indessen besitzen, aber mit Ottilien.* »³, ce qui est encore une façon d'insister sur la protection qu'il offre à Ottilie et qui n'est pas seulement un toit. En effet, cette précision insiste d'emblée sur l'attachement qu'Eduard porte à la jeune fille, et qui se traduit par une mesure publique – ensuite réitérée et réaffirmée dans le testament. Mais il y a plus : cette protection d'Ottilie se double d'une sorte de menace adressée à Charlotte, ou du moins d'une mise en garde, puisqu'Eduard précise :

Ausser dem Bezirk deines Schlosses, deines Parks, fremden Menschen anvertraut, gehört sie mir, und ich werde mich ihrer bemächtigen.⁴

¹ Goethe, *WV, HA*, p. 314, traduit par : « Mais de quels yeux nouveaux vit-elle l'ami qu'elle allait perdre ! Avec un pauvre salut, elle se détourna et se hâta de descendre à la cabane de mousse. A mi-chemin déjà, les larmes lui jaillissaient des yeux, elle se jeta dans l'étroite enceinte du petit ermitage, et s'abandonna tout entière à une douleur, à une passion, à un désespoir, dont elle n'aurait pas eu le moindre soupçon, quelques instants auparavant », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 113.

² Goethe, *WV, I*, chapitre 17.

³ Goethe, *WV, HA*, p. 345, traduit par : « Tu en disposeras dans l'intervalle, mais avec Odile. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 150.

⁴ *Ibid.*, traduit par : « Hors de l'enceinte de ton château, de ton parc, confiée à des étrangers, elle m'appartient, et je m'emparerai d'elle. », *idem*.

Ainsi l'enceinte du château, châte métaphorique qui garde la précieuse Ottilie, est-elle une protection pour le trio : elle empêche Eduard de céder à sa passion pour elle, évite à la jeune fille d'aller vivre chez des étrangers et à Charlotte de perdre son mari¹. Dans le cas d'Ottilie, confiée aux bons soins de Charlotte dans le château, il est patent que l'enchâssement ressort de l'enfermement, aussi protecteur soit-il. La lettre (d'Eduard à Charlotte) est constitutive de cet acte d'enfermement, avant que l'allusion à l'enceinte ne la rende encore plus concrète.

Cette thématique associée à l'enchâssement est encore bien davantage représentée dans la *RTP*, avec l'enfermement d'Albertine² chez le narrateur et, comme cela a été rappelé, la présence des morts en nous. De plus, tout au long de l'œuvre, le corps, châte métaphorique, est aussi un lieu d'enfermement, souvent douloureux car précisément le corps est souffrant (à cause de la maladie ou de la mort approchant) ou non accepté par la société (en général à cause de l'homosexualité).

- **B. FONCTIONNEMENT DE LA DIALECTIQUE CACHER / MONTRER :**

Indépendamment des questions d'étymologie ou de méta-poétique, les auteurs qui pratiquent l'enchâssement placent dans un espace à part, qui cache et montre à la fois, des textes de natures diverses, qui paraissent autonomes mais éclairent une partie (voire l'ensemble) de l'œuvre d'une manière souvent inattendue. En d'autres termes, il est permis de se demander si, conformément à la définition de l'enchâssement, « placer dans une châte ce qu'il y a de plus précieux », les éléments enchâssés ne constituent-ils pas une châte métaphorique dans ces textes ? Le texte enchâssé fonctionne comme un reliquaire dans sa dialectique de dissimulation et d'ostentation. De la même façon que la châte dérobe aux regards les reliques d'un saint lorsqu'elle est fermée, le texte enchâssé est un

¹ Cette protection est à rapprocher de certaines mentions des chambres proustiennes, au début du premier volume notamment.

² Proust, *RTP, LP*, p.576 : « encagée », « enfermée chez moi ».

lieu privilégié pour dissimuler à dessein et souvent temporairement un élément essentiel – il peut s’agir de cacher une information au lecteur, de ne pas lui donner d’emblée toutes les clefs pour comprendre, notamment pour entretenir le suspens narratif ; cela fait référence à la fonction d’énigme analysée dans la première partie¹. Et à d’autres moments, de même que la châsse, surtout quand elle est transparente, est exhibée et considérée comme un instrument de monstration, le texte enchâssé est un lieu d’ostentation, de révélation d’un élément essentiel de l’ensemble de l’œuvre.

a. UNE ESTHÉTIQUE DE LA DISSIMULATION :

L’enchâssement est aussi un lieu éminemment propice à la dissimulation, autre manière de remplir cette fonction de cachette. Cette dissimulation est rarement innocente, et a souvent partie liée avec le mensonge ou le secret, surtout chez Proust². Dans les *WV*, Eduard cherche très tôt à établir avec Ottilie une correspondance secrète, qui participe donc de cette dissimulation. Mais une circonstance particulière permet de mettre encore davantage cette dimension attachée à l’enchâssement, au détour d’une anecdote à propos des deux premiers billets échangés. Cette dernière montre d’abord qu’Eduard joue de malchance ; le premier billet qu’il écrit à Ottilie est emporté par le vent, rattrapé mais brûlé par erreur par le domestique ; et il ne trouve pas aussi facilement l’inspiration pour réécrire le billet. Il y parvient cependant et réussit à glisser son billet à Ottilie, qui lui répond. Mais à ce moment-là, seconde malchance : il place le second billet dans son gilet mais le billet tombe par terre sans qu’Eduard s’en aperçoive. Charlotte le lui tend, non sans l’avoir regardé – mais il n’est pas dit si elle a vu qu’il s’agissait d’un billet d’Ottilie. Elle lui dit simplement : « „Hier ist etwas von deiner Hand“, sagte sie, „das du vielleicht ungern

¹ Voir la première partie, chapitre 3.

² Dans la mesure où la critique proustienne a beaucoup exploré ces questions, nous n’y revenons pas et nous concentrons plus sur Goethe dans ce passage.

verlörest.”¹ », phrase ambiguë. La réaction d’Eduard est intéressante et presque paradoxale :

*Er war betroffen. ‚Verstellt sie sich ?‘ dachte er. ‚Ist sie den Inhalt des Blättchens gewahr worden, oder irrt sie sich an der Ähnlichkeit der Hände ?‘*²

Alors que la correspondance secrète qu’il compte entretenir avec Otilie est une dissimulation, il craint que Charlotte n’en ait pas été dupe et qu’elle cache sa propre maîtrise de la situation. Il espère qu’elle a été trompée par la ressemblance des écritures, puisqu’à l’occasion de la copie d’un acte de vente, Otilie a révélé que son écriture devenait absolument semblable à celle d’Edouard. Il n’en reste pas moins que le billet et l’anecdote montrent à quel point l’enchâssement est lié à la thématique de la dissimulation.

Le journal d’Otilie s’inscrit également dans cette problématique de dissimulation dans une perspective légèrement différente. En effet, il a déjà été signalé que Goethe a recopié des passages de ses lectures pour les retranscrire dans la troisième partie du journal de la jeune femme, sans mettre en avant cette dimension d’emprunt. Ainsi, l’auteur a sciemment caché cette information au lecteur, laquelle pourtant modifie l’interprétation qu’il peut faire du passage : si le sens reste inchangé, il n’en reste pas moins que la formulation n’est pas de Goethe – et donc encore moins d’Otilie ... Certes, il n’est pas impossible que d’autres lectures de Goethe soient disséminées de manière éparse dans ses œuvres. Néanmoins, l’enchâssement se prête particulièrement bien à l’insertion et même à l’incorporation dissimulée, telle quelle ou peu modifiée, de « morceaux » externes à l’œuvre, l’exemple des « *Bekenntnisse* » renforçant ce qui a été analysé à propos du Journal d’Otilie.

L’enchâssement est donc un lieu où est déposé un élément, souvent dérobé aux regards des autres, une cachette souvent protectrice qui peut aussi avoir pour rôle la dissimulation allant jusqu’au mensonge.

¹ Goethe, *WV, HA*, p. 330, traduit par : « Voici quelque chose de ta main, (...) que tu serais peut-être fâché de perdre. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, p. 133.

² *Ibid.*, p. 331, traduit par : « Il fut frappé : « Dissimule-telle ? pensa-t-il. S’est-elle rendu compte du contenu du billet ou est-elle trompée par la ressemblance des écritures ? » Il espérait et sa pensée s’arrêtait à cette dernière supposition. », *idem*.

b. UNE ESTHÉTIQUE DE L'OSTENTATION :

L'esthétique de l'ostentation constitue le pendant de cette dialectique. En effet, de même que la chasse est exhibée et les reliques mises en valeur, l'enchâssement se prête fort bien à ce jeu de monstration sous différentes formes : spectacle, mais aussi dévoilement, surgissement, révélation, ou encore preuve.

L'enchâssement peut constituer une exhibition, comme cela est manifeste à l'occasion des nombreux spectacles qui sont décrits ou relatés dans les œuvres étudiées, comme les comédiens en train de jouer *Hamlet* ou la Berma, Racine.

En plus de ces moments de spectacle, l'exhibition se laisse remarquer par le motif répété de l'exposition d'objets d'art : c'est le cas des marines d'Elstir dans la *RTP*, même si ce n'est pas une collection à proprement parler, mais le travail de l'artiste dans son atelier. Chez Goethe, plusieurs passages enchâssés témoignent de cette exposition. Parmi ceux-ci, deux passages sont particulièrement intéressants dans les *WV*. Il s'agit du moment où l'architecte montre ses trésors, sa collection d'objets d'art, qu'il présente aux deux couples réunis, et celui où l'Anglais et son compagnon, de passage, montrent les images issues de sa chambre claire portative. De manière similaire, les revues présentant une série de singes et qu'admire Luciane, qui se plaît à imaginer à quels êtres humains chaque singe ressemble, tient aussi de l'exposition, un peu à la manière d'un catalogue moderne¹.

Dans les *WV*, il est fait mention du « trésor », la collection d'objets anciens et d'esquisses de l'architecte qui se fait un plaisir de les montrer et de les commenter le soir, devant un auditoire captivé². Il s'agit d'objets qui pour la plupart constituent des reliquaires métaphoriques, notamment les vases et les tombeaux, et qui sont disposés par ses soins dans d'autres chasses métaphoriques, tiroirs, boîtes, compartiments. Ces différents objets, comme il est remarqué, font signe vers le passé, qui évoque pour la plupart des personnages un âge d'or évanoui. Ils sont accompagnés de dessins présentés dans un grand portefeuille, qui ont été calqués sur les originaux, des primitifs allemands retrouvés à l'époque et qui

¹ Voir Goethe, *WV*, II, chapitre 4.

² Voir Goethe, *WV*, II, chapitre 2.

étaient très en vogue, en particulier pour le grand collectionneur d'art qu'était Goethe. L'enchâssement ici constitué de cet ensemble de châsses métaphoriques se rapporte à des scènes répétées d'exposition au sens artistique du terme, et l'allusion à Philémon et Baucis prépare la fin du roman.

De la même manière, l'Anglais de passage au château montre sa collection d'images provenant de sa « chambre claire portative », qui semble être l'ancêtre de la photographie :

(...) denn er beschäftigte sich die grösste Zeit des Tags, die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen und zu zeichnen, um dadurch sich und andern von seinen Reisen eine schöne Frucht zu gewinnen. Er hatte dieses schon seit mehreren Jahren in allen bedeutenden Gegenden getan und sich dadurch die angenehmste und interessanteste Sammlung verschafft. Ein grosses Portefeuille, das er mit sich führte, zeigte er den Damen vor und unterhielt sie teils durch das Bild, teils durch die Auslegung. Sie freuten sich, hier in ihrer Einsamkeit die Welt so bequem zu durchreisen, Ufer und Häfen, Berge, Seen und Flüsse, Städte, Kastelle und manche andre Lokal, das in der Geschichte einen Namen hat, vor sich vorbeiziehen zu sehen.¹

On retrouve le motif de la collection, qui ouvre un monde aux femmes restées à l'intérieur du château, et l'objet du portefeuille – plutôt un portfolio assez imposant pour contenir tous les documents. Ainsi là aussi, les différents types d'enchâssements se renforcent les uns les autres, et préparent même la nouvelle qui sera racontée peu après.

Dans une perspective légèrement différente, l'état d'esprit d'un personnage peut également être souligné dans l'enchâssement qui représente souvent une mise en abyme ou un décalage complet avec la situation que traverse le personnage ou les sentiments qui l'animent. Ainsi, comme on l'a vu, dans *Werther*, à l'occasion des passages consacrés à Wahlheim, les deux anecdotes enchâssées, l'une heureuse, l'autre malheureuse, miment l'évolution de la situation de Werther et le renversement de son espoir. Ce procédé fréquent chez Goethe se retrouve aussi dans les *WV* avec l'anecdote du mendiant, elle aussi en

¹ Goethe, *WV*, *HA*, p. 430, traduit par : « (...) car il s'occupait, pendant la plus grande partie de la journée, à relever et à dessiner, dans une chambre claire portative, les aspects pittoresques du parc, afin de recueillir de la sorte, pour lui-même et les autres le plus beau fruit de ses voyages. Il avait ainsi fait, depuis plusieurs années déjà, dans tous les pays remarquables, et s'était composé de cette façon la plus agréable et la plus intéressante des collections. Il présenta aux dames un portefeuille qu'il emportait avec lui, et il les intéressa à la fois par l'image et le commentaire. Elles se réjouissaient, dans leur solitude, de parcourir si commodément le monde, et de voir passer devant elles les rivages et les ports, les montagnes, les lacs et les fleuves, les villes, les châteaux et beaucoup d'autres qui ont un nom dans l'histoire. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, pp. 258-259.

diptyque. La première fois qu'Eduard croise ce mendiant, il est heureux, seul avec Otilie qui s'est appuyée sur son bras au moment du feu d'artifice qu'il a fait tirer en l'honneur de son anniversaire, et en dépit de l'accident sur le lac qui a conduit toutes les autres personnes à se retirer. Il oublie alors l'interdiction faite en ce jour de fête de demander l'aumône et offre généreusement une pièce d'or au mendiant. Le narrateur commente : « *Er hätte jeden gern glücklich gemacht, da sein Glück ohne Grenzen schien.* »¹, ce qui dresse explicitement un parallèle entre son état d'esprit et l'anecdote du mendiant. Mais, lorsque le lendemain, il s'exile volontairement du château, il revoit ce mendiant, il trouve cette coïncidence très cruelle pour lui :

„O du Beneidenswerter ! “ rief er aus „ du kannst noch am gestrigen Almosen zehren und ich nicht mehr am gestrigen Glücke !“²

Là aussi, l'aspect réticulaire de l'enchâssement, ou sa présentation en diptyque joue un rôle fondamental, et il est exacerbé dans les *WV*, et dans une certaine mesure dans *Werther* avec la structure de l'œuvre en diptyque.

c. UNE ESTHÉTIQUE DOUBLE :

Dans certains cas l'enchâssement joue de cette dialectique d'une manière encore différente. Le Journal d'Otilie dans les *WV* est un bon exemple de ce qui est dissimulé et montré à la fois, caché aux yeux des autres personnages et présenté au lecteur. Un journal, quand il n'a pas vocation à être montré, ou qu'il n'est pas découvert par un autre, est un document personnel. Otilie utilise son journal intime pour y noter ses réflexions sur ce qui se passe autour d'elle, dans le château, et se livrer à des considérations générales, sans les dévoiler aux autres, ce qui rapproche dans une certaine mesure le journal intime de l'aparté au théâtre. Le journal apparaît donc comme un moyen d'expression qui permet cependant de dissimuler les pensées d'un personnage aux autres protagonistes : Otilie est la seule

¹ Goethe, *WV, HA*, p. 339, traduit par : « Il aurait volontiers rendu tout le monde heureux car son propre bonheur semblait sans bornes. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 143.

² Goethe, *WV, HA*, p. 345, traduit par : « Que tu es digne d'envie ! s'écria-t-il ; tu peux encore jouir de l'aumône d'hier ; et moi je ne jouis plus du bonheur d'hier. », Goethe, *Les Affinités électives*, trad. de P. du Colombier, *opus* cité, p. 151.

destinataire de ses écrits. Or, le lecteur a cette supériorité sur les personnages d'avoir accès à l'intériorité d'Otilie, ce qui appelle quelques réflexions. En premier lieu, le moment choisi par le narrateur pour présenter au lecteur le journal est loin d'être neutre. Le lecteur ne sait pas si la jeune fille le rédige continuellement, ou si le moment où Luciane règne pour ainsi dire dans le château fait venir à Otilie des envies d'écriture. Par la suite, il ne sera plus question de ce journal et il est également à noter que le journal n'est pas évoqué dans la suite du roman ; il est permis de s'en étonner, puisque l'ensemble de ce que possède Otilie fait l'objet d'un inventaire, peu avant sa mort, et que toutes ses possessions sont précisément placées dans le coffret magnifique offert par Eduard, dont la portée symbolique de chasse métaphorique a déjà été étudiée.

D'autres fois, l'enchâssement montre aussi que la réalité aurait pu être différente, source d'ironie dramatique, notamment dans la lettre d'Albertine que le narrateur n'a pas reçue, celle où elle le supplie de la laisser revenir¹.

Ce paradoxe de l'enchâssement, cette dialectique inversée de la lettre volée – c'est en cachant que l'on montre le mieux – est redoublé par un autre paradoxe : de même que (comme cela a été constaté au chapitre précédent) le moment présent dit l'atemporel, l'espace enchâssé tend vers l'universel et donc il est possible de considérer que la recherche d'un espace clos dit de façon paradoxale la quête de l'illimité, de l'universel.

¹ Proust, *RTP, AD*, pp. 59-60.

CHAPITRE 3 : L'ENCHÂSSEMENT DANS UN ROMAN D'APPRENTISSAGE, OU L'IRRUPTION DU SACRÉ :

○ 1. L'ENCHÂSSEMENT DANS LES ROMANS D'APPRENTISSAGE :

Tous les héros des romans étudiés – Wilhem Meister, le héros proustien, mais aussi Werther et le quatuor des *WV* - ont en commun de se découvrir et d'aller à la rencontre du monde autour d'eux. Les œuvres retracent à bien des égards leurs parcours initiatiques, dirigés en grande partie vers une quête : Charlotte pour Werther, la vocation d'écrivain pour le Narrateur, celle du théâtre pour Wilhelm – les choses sont un peu plus complexes pour les *WV* mais les héros cherchent une forme de vérité et de complétude, sans compter qu'Otilie, peut-être la grande héroïne du roman, plus que Charlotte, est caractérisée par son parcours, la fameuse « *Bahn* » et puisqu'elle s'en est écartée, elle est conduite vers la mort – à moins bien sûr que cette fin ait fait partie de son parcours et que son constat déjà évoqué, « *Ich bin aus meiner Bahn gestritten* » soit fallacieux.

Cette formation de l'individu est à relier à la question complexe du roman d'apprentissage, laquelle suscite bien des débats, et elle pourrait s'incarner aussi dans une certaine mesure dans le principe de l'enchâssement. En effet, de nombreuses révélations ou des moments décisifs dans la destinée du héros ont lieu dans des passages enchâssés, sous l'une ou l'autre des formes analysées dans les chapitres précédents. Pour ne donner qu'un exemple pour l'instant, la nouvelle de la mort d'Albertine est révélée dans une lettre, dont on a vu qu'il s'agissait d'un document inséré très représenté dans la *RTP*¹. Ce passage vise à interroger les rapports entre enchâssement et roman d'apprentissage. Pour cela, il est nécessaire de revenir sur ce terme, qui a une longue histoire critique, surtout en Allemagne, et qui concerne de manière privilégiée l'un des romans de notre corpus, *WML*².

¹ Nous renvoyons à la deuxième partie.

² Voir en particulier M.-Cl. Demay et D. Pernot, *Etude sur le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1995 et D. Pernot, *Le roman de la socialisation 1889-1914*, sur le *Bildungsroman* et l'*Erziehungsroman*, pp. 4-5 en particulier.

- **A. QU'EST-CE QU'UN BILDUNGSROMAN ?**

Dans l'histoire des idées, en Allemagne, la notion de « *Bildung* », terme difficile à traduire en français ou en anglais¹, est essentielle, et les critiques ont tous insisté sur cette image (*Bild*) de Dieu qui devient progressivement l'expression d'une subjectivité², à l'origine de la naissance de l'individu, qui développe son autonomie, laquelle se manifeste aussi en politique³.

Ce concept se matérialise en littérature par ce qui a donc été appelé le « *Bildungsroman* »⁴. Il y a eu de nombreux débats sur l'objet précis, au départ souvent confondu avec le roman en général, et il n'est guère aisé de trouver une définition claire de ce genre⁵. On retient celle de Susan Suleiman⁶, rappelée par Daniel Mortier⁷ :

Paradigmatiquement ou en termes de son système actantiel, le *Bildungsroman* se définit par la configuration minimale suivante : les catégories actantielles du sujet, d'objet et de destinataire sont synchrétisés en un seul acteur, qui est le héros du roman.

Malgré ces disputes littéraires, les romans *Geschichte des Agathon* de Christoph Martin Wieland⁸ et *Anton Reiser* de Karl Philipp Moritz¹, sont les premiers à faire de la

¹ W. Vosskamp, *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*, Hemsbach, Berlin University Press, 2009, p. 7.

² A cet égard, l'influence du piétisme est déterminante. Voir H. Hillmann et P. Hühn (dir.), *Der Entwicklungsroman in Europa und übersee. Literarische Lebenswürfe der Neuzeit*, Darmstade, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, pp. 35-36. Ce n'est pas un hasard si les *WML* enchâssent un récit piétiste, au regard de l'histoire du roman d'apprentissage : le parangon du genre contient ce qui a été essentiel dans son histoire.

³ Cf en particulier R. Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart Weimar, J. B. Metzler, 1994, p. 1 et Ph. Chardin, avec la collaboration d'A. Boulanger, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2007, p. 8.

⁴ Ce terme a été employé pour la première fois par Christian Morgenstern, et il a connu la postérité que l'on connaît.

⁵ Voir T. C. Kontje, *The German Bildungsroman : History of a National Genre*, Columbia, Camden House, coll. « Literary criticism in perspective », 1993, introduction, p. ix. Sur la différence entre « *Erziehungsroman* » et « *Bildungsroman* », voir R. Selbmann, *opus* cité, p. 38.

⁶ Cf S. Suleiman, « La structure d'apprentissage *Bildungsroman* et roman à thèse », *Poétique*, 37, fév. 1979, p. 25.

⁷ D. Mortier, « Les personnages féminins dans le roman d'éducation », in : *Bulletin de liaison et d'information de la S.F.L.G.C.*, n°1, automne 1986, pp. 33-46.

⁸ Dont la première édition date de 1766.

formation de l'individu la trame essentielle. Johann Gottlieb Schummel et ses *Empfindsame Reisen durch Deutschland* (1771-72), Adolph Freiherr von Knigge, dans sa *Geschichte Peter Clausens* (1783-85), et Friedrich Hegrad, avec *Komischer Roman* (1786), consacraient une part importante de l'intrigue à la formation du héros sans que ce ne soit encore l'objet principal du roman.

En 1795, *WML* joue le rôle d'incarner le premier roman qui pousse l'idée de formation de l'individu à son paroxysme, la *Theatralische Sendung*, « brouillon » du roman jouant le rôle de marche intermédiaire avant ce roman fondamental dans l'histoire du genre. C'est un *Bildungsroman*, le parangon du genre, comme l'attestent les études critiques sur la question² qui voient parfois en lui à la fois le type le plus représentatif et l'aboutissement du genre³, quand d'autres y voient aussi un modèle paradoxal⁴. C'est dire si le roman a donné à de nombreux débats depuis sa parution. Néanmoins, pour le caractériser, on peut dire que c'est un roman dont l'espace-temps est réaliste (malgré l'utopie de la Société de la Tour) et qui s'inscrit dans la tradition littéraire du roman bourgeois, ou roman des comédiens, avec des intrigues secondaires tout comme *Le Roman comique* de Scarron⁵ - *Manon Lescaut*

¹ La première édition date de 1785, soit dix ans avant le *WML* de Goethe.

² Voir notamment R. Selbmann, *Der deutsche Bildungsroman*, opus cité; H. Hillmann et P. Hühn (dir.), *Der Entwicklungsroman in Europa und Übersee. Literarische Lebenswürfe der Neuzeit*, opus cité, p. 8 et suiv. et W. Vosskamp, *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*, opus cité.

³ Certains critiques soutiennent l'idée que *WML* serait aussi le dernier roman d'apprentissage. Nous ne souscrivons pas à cette hypothèse, dans la continuité de R. Selbmann qui met en garde contre le risque de circonscrire le *Bildungsroman* à *WML*, voir R. Selbmann, opus cité, p. 39.

⁴ C'est le cas de D. Mortier, qui voit en *WML* un roman tronqué, et un roman de formation par antiphrase, même si c'est un roman d'éducation, dans la mesure où il consacrerait l'échec de Wilhelm. Cf D. Mortier, « Le *Wilhelm Meister* de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique » in : Claude De Grève (textes réunis par), *Dix-huitième siècle européen*, opus cité, pp. 121-125.

⁵ Sans en être forcément une réécriture, malgré des points communs indéniables. Cf Ch. Dédéyan, *Le roman comique*, Paris, SEDES, 1983 : « Certes, l'intrigue est aussi construite autour d'une troupe de théâtre, ce qui constitue un point commun certain, et certains personnages, comme celui du chirurgien, existent dans les deux romans. Mais la « libre allure » du roman du XVII^e siècle n'est pas celle du roman des comédiens qui obéit à une trame qui semble plus cadrée, et surtout la couleur locale géographique et historique est très marquée dans le roman français, alors que ce n'est pas le cas chez Goethe – pas de mention de nom de lieu et si l'époque est identifiée comme étant contemporaine de l'écriture, aucune référence à des événements historiques. Les deux romans ont cependant le point commun de mettre en scène le moment des réflexions sur les ressemblances et les différences entre l'aristocratie et la bourgeoisie, et leurs points de rencontre historiques, qui se manifestent différemment dans les deux pays respectifs. Cela dit, la peinture de la société française est plus aboutie et englobe plus de milieux sociaux que le roman goethéen : le roman de Scarron s'attache à représenter la société dans son ensemble, en accordant une grande importance au peuple et au clergé, alors que le roman allemand se concentre plus sur la bourgeoisie et l'aristocratie, même si l'on ne peut pas dire que les autres milieux sociaux mentionnés soient complètement absents de l'œuvre, ne serait-ce qu'avec le personnage si important de l'abbé. », p. 337.

aurait joué aussi un rôle dans l'élaboration de l'intrigue principale¹. Le héros, jeune et naïf, découvre le monde, il est initié par les épreuves de la vie et par les femmes. Son initiation est également spirituelle et si les « *Bekenntnisse* » témoigne de l'influence du piétisme dans l'histoire du roman d'apprentissage, c'est aussi, comme on l'a déjà signalé, un « *Entwicklungsroman* inséré dans un *Bildungsroman* », pour reprendre les termes de Vincent Ferré² - qui montre donc une évolution seule au sein d'un roman plus abouti.

A l'aune de ce rappel historique, il faudrait en toute logique exclure *Werther* des romans d'apprentissage. Cependant, il a joué un rôle de précurseur dans le parcours intellectuel de Goethe qui lui a permis de composer *WML*. De plus, on a pu affirmer que certaines œuvres antérieures à *WML* ou au XVIII^e siècle en général relèvent de la catégorie du récit d'apprentissage, qu'il s'agisse par exemple de *Candide* de Voltaire ou plus loin dans le temps, de *L'Âne d'or ou les Métamorphoses* d'Apulée (roman qui, il est intéressant de le rappeler, présente une longue histoire enchâssée, *Le Conte d'Amour et Psyché*.)³. Or ici, certaines caractéristiques du roman d'apprentissage sont déjà en place : il s'agit bien d'un roman centré sur un individu dont l'évolution est présentée au fil des pages – Werther franchit certaines étapes décisives avant de se donner la mort. Il est très jeune et il apprend l'amour jusqu'à faire l'expérience de la mort – toute sa vie à partir de son arrivée près de Charlotte est dépeinte dans ce roman, et ses expériences successives de la découverte de la nature aussi bien que d'une société (restreinte) à la campagne, puis auprès du prince héritier décrivent l'histoire de cet apprentissage douloureux. C'est pourquoi ce chapitre prend aussi en compte ce roman, de façon moins massive néanmoins que *WML*.

Les *WV* se présente comme une sorte d'affranchissement et pourtant de continuation du *Bildungsroman*, peut-être (bien que cette idée n'ait pas été vraiment

¹ G. Referstein, « Philine », in : Hans Wahl (dir.), *Viermonatsschrift der Goethe-gesellschaft*, 3, 1938, pp. 40-58, en particulier p. 42.

² Voir Vincent Ferré, *L'essai fictionnel*, opus cité, pp. 399-402.

³ Cette opinion ne fait pas consensus parmi les spécialistes du roman d'apprentissage. Cependant, elle est présente dans la critique et sous y souscrivons entièrement, elle est intéressante car elle permet de montrer, *a minima*, les signes avant-coureurs du genre.

étudiée par la critique) en prenant comme point d'appui non un individu mais un groupe, qui font l'apprentissage de la complexité des relations humaines et amoureuses. Le début du roman insiste sur ce quatuor qui se forme à l'initiative de Charlotte, et dont l'évolution constitue la trame essentielle de l'intrigue. A cela s'ajoute le fait qu'Otilie serait donc le personnage le plus important du groupe, dont le parcours, par sa fin dramatique, rappelle celui de Werther, et l'évolution vers la sainteté, celle Suzanne von Klettenberg et les « *Bekenntnisse* »¹. Ainsi, comme dans *Werther*, certains aspects du genre du *Bildungsroman* sont bien présents.

Certains critiques ont insisté sur cette dimension de roman d'apprentissage consubstantielle à l'œuvre proustienne. Sans revenir sur l'étude des signes deleuzienne², qui met sans conteste en avant ce déchiffrement qui est un apprentissage, Jean-Yves Tadié parle de *Bildungsroman*³ à propos de *Jean Santeuil*⁴, « un grand roman de formation unissant Goethe à Balzac »⁵, et ce même terme est repris sans hésitation par Philippe Chardin à propos de la *RTP*⁶, quand David Ellison évoque quant à lui « un *Bildungsroman* intériorisé »⁷. Même si certaines conventions du *Bildungsroman* ont été transformées, comme le souligne Vincent Ferré⁸ en faisant référence aux travaux de Florence Godeau, il n'en reste pas moins que cette dimension est essentielle dans l'œuvre proustienne. Mariolina Biongiovanni-Bertini

¹ Ceci sans compter que son journal enchâssé provient, comme on l'a vu, de documents extérieurs, tout comme les « *Bekenntnisse* » des écrits de Susanna von Klettenberg.

² G. Deleuze, *Proust et les signes*, opus cité.

³ Cf J.-Y. Tadié, *Marcel Proust I, Biographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, pp. 462-463 : « La structure du roman de formation ou d'apprentissage a trouvé sa perfection dans *Wilhelm Meister*. Un héros qui, au sortir de l'adolescence, doit prendre ses distances avec sa famille et affronter le monde, c'est-à-dire choisir une vocation, rencontrer l'amour, c'est bien aussi le sujet de *Jean Santeuil*. De la lecture de Goethe, Proust retient d'abord que ses livres ne nous permettent pas de reconstituer son existence, mais portent, comme un journal intime, « la marque forte des pensées où il se complaisait » ; il note aussi la place importante qu'y occupent les arts, de l'acteur, de l'architecte, du musicien. ».

⁴ Tout comme J.-M. Quarante à l'article « Goethe » du *Dictionnaire Marcel Proust*, opus cité, p. 425 : « Proust, qui suivit un cours d'allemand à Condorcet, conserva une grande admiration pour Goethe. *Jean Santeuil* (1895-1900?) devait être un *Bildungsroman*, à la manière de *Wilhelm Meister*. ».

⁵ Cf J.-Y. Tadié, *Marcel Proust I, Biographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 492.

⁶ Voir Ph. Chardin, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 58-59 : il y développe l'idée que Proust avait « une foi narrative et conclusive suffisante » pour « donner à la vie du héros et de son propre *Bildungsroman*, un dénouement de type providentialiste.

⁷ Cf D. Ellison, *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Classique Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2013, p. 196.

⁸ V. Ferré, *L'essai fictionnel*, opus cité, p. 389.

insiste sur la filiation de Proust avec Goethe. En effet, dans un article très riche sur les rapports que Proust entretient avec Goethe¹, elle démontre que le premier s'est éminemment inspiré de l'auteur allemand, et du *WML*, sans forcément le dire, puisque Proust aime (aussi) à être discret sur ses influences littéraires. Plus précisément, la critique explique comment Proust s'est inspiré de Goethe et de Romain Rolland, lequel avait aussi pour modèle l'auteur allemand. Cherchant à effacer les marques de l'influence de Romain Rolland, celles de Goethe ont été dissimulées par la même occasion. Ainsi, la *RTP* serait un roman d'apprentissage dans la droite ligne absolument du parangon du genre, la filiation mise en exergue par Mariolina Biongioanni-Bertini permet d'en attester.

Dans une perspective différente, Dominique Defer, dans son ouvrage écrit avec Francis Coutant², a beaucoup insisté sur la dimension initiatique de la *RTP*, laquelle passe essentiellement par l'architecture. Cet apprentissage qui ne se limite donc pas à la religion catholique (malgré le choix privilégié de l'image de la cathédrale) montre que Proust a inscrit dans son œuvre l'histoire d'une initiation du protagoniste : tout comme Wilhelm Meister est initié à la *Turmgesellschaft*, le héros proustien l'est dans un « parcours initiatique universel »³.

On peut ajouter que l'œuvre proustienne est dialogique, comme l'analyse Marion Schmid⁴, ce qui est une caractéristique importante du roman d'apprentissage⁵.

Pour toutes ces raisons, nous considérons aussi que la *RTP* est un roman d'apprentissage, en nous appuyant, en plus de ces analyses, sur les caractéristiques du genre énoncées par Rolf Selbmann⁶. Selon ce dernier, un *Bildungsroman* doit présenter deux

¹ M. Biongioanni-Bertini, « Proust et le roman de formation », in : G. Danou (textes réunis et présentés par), *Le Roman d'apprentissage. Approches plurielles*, Colloque de Cerisy-la-Salle, organisé par A. Clancier, G. Danou et A. Roche, Evreux, Editions Sens, coll. « Sens critique », 2000, pp. 107-112.

² D. Defer et F. Coutant, *Proust et l'architecture initiatique. A la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2017.

³ D. Defer et F. Coutant, *opus* cité, p. 190.

⁴ Cf M. Schmid, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 240 : « Une voix vraiment authentique peut-elle exister ou la littérature est-elle une éternelle réécriture des œuvres antérieures ? Cinquante ans avant les théories de l'intertextualité, Proust semble déjà se ranger du côté d'un Bakhtine ou d'une Kristeva : la littérature, selon lui, doit être avant tout dialogique et polyphonique. »

⁵ Nous y revenons un peu plus loin dans le chapitre.

⁶ R. Selbmann, *opus* cité, pp. 39-40.

caractéristiques historiques. Tout d'abord, il est nécessaire que le roman en question interagisse avec le concept moderne (ultérieur aux Lumières) de la formation de l'individu, et ensuite que la position du narrateur soit consciente, ce qui n'apparaît pas avant la moitié du XVIII^e siècle. Peu importe, si ces caractéristiques sont bien présentes, que le héros réussisse ou échoue, ou que son parcours s'interrompe brusquement¹. Ainsi, dans cette perspective élargie, il est possible de considérer que tous les romans étudiés (certes, *Werther* un peu moins, mais il date bien d'après la moitié du XVIII^e siècle) appartiennent à ce genre. A ces caractéristiques énoncées par Rolf Selbmann s'ajoute, comme le développe Volker Vosskamp, la prégnance d'images marquantes (renouant avec l'idée de *Bild* présente dans la *Bildung*) et à l'imagination², avec en particulier les images épiphaniques – notamment dans *WML* la rencontre de la belle Amazone³ – cette analyse est particulièrement intéressante pour la *RTP*. Les nombreuses images enchâssées – *ekphraseis*, hypotyposes – sont donc aussi à mettre en relation avec le genre du roman d'apprentissage⁴.

Ce cadre étant posé, qu'apporte l'enchâssement à ces romans d'apprentissage qui tous présentent au moins des aspects du *Bildungsroman* ?

Un roman d'apprentissage, pour être efficace, et montrer l'évolution de son protagoniste, se doit de le faire évoluer dans des milieux variés, avec de nombreux personnages qui enrichissent son rapport au monde en le confrontant à différentes visions de la vie. Un *Bildungsroman* est donc forcément marqué par un dialogisme intrinsèque, qui est à relier à des pratiques narratologiques, la multiplicité des récits, comme l'a montré

¹ *Ibid*, p. 40.

² Cf W. Vosskamp, *opus* cité, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 73 et suiv.

⁴ Cela est vrai aussi des images saisissantes qui sont créés par le lecteur. Cf G. Perrier, *La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Classiques Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2011, p. 156 : « Plus encore que les œuvres plastiques, peintes ou sculptées, le texte littéraire produit des images mentales comparables à celles de l'art de la mémoire. (...) La *Recherche* n'est pas accompagnée d'illustrations au sens propre, comme l'étaient *Les Plaisirs et les Jours*, le premier livre de Proust, illustré d'aquarelles de Madeleine Lemaire. Les choses, les œuvres ou la photographie vues par le héros dans la fiction, apparaissent aux yeux du lecteur comme des images mentales, produits d'une description littéraire. Selon Proust, c'est la lecture elle-même qui est de l'ordre de la vision, au sens où le texte doit "faire image". »

Heinz Hillmann¹. Ainsi, l'enchâssement fonde-t-il la multiplicité qui est la garante de la découverte, par le protagoniste, d'un univers riche et varié. A ce titre, il est très souvent le lieu d'une initiation. D'une manière générale, il participe de cette hétérogénéité dans le récit qui avive l'attention du lecteur².

- **B. UN RÔLE DE LIANT ENTRE LES CYCLES**

Un *Bildungsroman* est constitué de cycles qui mettent en évidence le parcours du héros et l'enchâssement joue un rôle de liant entre ces différents cycles. Ce dernier représente une zone de transition qui, structurellement, participe de la construction de ces cycles. C'est surtout vrai pour *WML*, mais dans une certaine mesure et différemment, cela ne l'est pas moins dans la *RTP*³.

Heinz Hillmann a bien mis en évidence la manière dont *WML* présente plusieurs vies du protagoniste, dans une esthétique assez moderne pour l'époque⁴. En effet, Wilhelm Meister est d'abord commerçant, métier dans lequel il connaît un certain succès, puisque précisément il est chargé par son père de conclure des marchés à sa place. Il décide ensuite de devenir un homme de théâtre et, malgré les remarques de la *Turmgesellschaft* qui pourraient faire croire qu'il a échoué dans cette nouvelle occupation, il réussit, comme le montre le fait qu'il parvient à monter *Hamlet* et à nourrir sa troupe⁵. Enfin, lorsqu'il vit dans la Société de la Tour, il se donne le temps de se choisir un nouveau métier (il sera médecin dans *WMW* mais ce n'est pas encore indiqué ni même suggéré dans la dernière partie de

¹ H. Hillmann, « Die ironische Gründung der schönen Biographie. Goethes Wilhelm Meister », in : H Hillmann et P. Hühn, *opus* cité, pp. 15-39, voir p. 23, et pp. 33-35.

² Cf C. Nannincini Streitberger, *La Revanche de la discontinuité. Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Pérec*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2009, p. 15 : « La question qui se pose et s'impose est donc : un récit hétérogène et discontinu peut-il contribuer à alimenter l'intérêt du lecteur et à rendre l'histoire plus captivante ? Au bout de cette étude, ma réponse ne peut être qu'affirmative. L'attention du lecteur est constamment avivée par les suspensions, les interruptions et les reprises de la digression, par les changements brusques de style et de voix, par les discours réfractaires et fragmentaires où il est invité à combler les lacunes et à comprendre. »

³ En ce qui concerne *Werther*, il ne s'agit pas d'un pas cycle mais d'un diptyque, et, malgré cette différence, quelques remarques sont pertinentes.

⁴ H. Hillmann, article cité, pp. 27-29. Cette idée est aussi développée par R. Selbmann, *opus* cité, p. 67.

⁵ La question de savoir si Wilhelm réussit ou échoue dans son parcours d'homme de théâtre est donc déterminante pour qualifier le genre – H. Hillmann et R. Selbmann sont donc d'un avis différent de D. Mortier pour qui l'échec de Wilhelm démontre qu'il s'agit d'un anti-héros et, partant, d'un anti-roman de formation.

WML) – il n’a pas besoin d’argent et se consacre à la réflexion et à l’étude ; c’est cette occupation qui dessine les contours de cette troisième vie. Or, on s’en souvient, la lecture des « *Bekenntnisse* » marque la transition entre cette vie théâtrale et ces pérégrinations dans cette société utopique. L’enchâssement prépare de bien des façons cette dernière partie du roman, par la mention du personnage de la tante de Natalie, et le développement d’un mysticisme qui va de pair avec les sociétés secrètes (même si la *Turmgesellschaft* n’est pas une société mystique). Le temps de lecture (pour Wilhelm aussi bien que pour le lecteur du roman) des « *Bekenntnisse* » figure le voyage du protagoniste, étire la narration pour marquer la distance qui s’établit entre sa vie dans le monde du théâtre à celle à venir¹. D’une manière similaire, le héros avait décidé de vivre cette vie de comédien et de metteur en scène après avoir raconté son expérience du théâtre de marionnettes de son enfance – et, peut-être, par là même, constaté l’impossibilité pour lui d’échapper à la scène. Le lien entre enchâssement et début d’un nouveau cycle est donc patent dans ces deux cas, comme si le récit enchâssé déclenchait une nouvelle étape dans la vie du héros.

Dans la *RTP*, ce rôle de l’enchâssement comme liant entre différents cycles est moins évidente, tout simplement parce que la construction même de l’œuvre n’est pas segmentée en cycles aussi clairs, bien que la présence de ces derniers soit indéniable – que l’on pense au « roman d’Albertine » par exemple. Sans entrer dans une analyse qui inviterait à reprendre toute l’œuvre de Proust pour en montrer les articulations et proposer des hypothèses en termes de cycles, ce qui n’est pas l’objet de cette thèse², certains enchâssements sont aussi le lieu d’un passage d’un moment de la vie du protagoniste à un autre. C’est pourquoi nous ne donnerons qu’un exemple, sans prétendre qu’il a une valeur paradigmatique au sein du roman : le moment tant commenté par la critique où le narrateur découvre qu’Elstir est un ami des jeunes filles aperçues à bicyclette et qu’il peut les lui présenter, alors que précisément il reportait sa visite chez le peintre dans l’espoir de faire

¹ Voir la première partie.

² Sur ce sujet, voir A. Besson, V. Ferré et C. Pradeau (dir.), *Cycle et collection*, d’après le colloque du même nom, tenu du 22 au 24 novembre 2006 à l’Université Paris 13, Centre d’étude des nouveaux espaces littéraires, Paris, L’Harmattan, 2008 ; et C. Pradeau, « La beauté ajoutée cyclique », *Genesis*, n°42, 2016, pp. 37-51, <http://journals.openedition.org/genesis/1621> ; DOI : 10.4000/genesis.1621.

leur connaissance. Les marines qu'il est venu voir, décrites sous la forme d'*ekphraseis* comme nous l'avons étudié, font le lien entre le moment où le narrateur est seul, dans l'attente de cette compagnie féminine, et celui où il est certain de les rencontrer. Le fonctionnement de l'enchâssement dans ce cas est donc très proche de celui de *WML*.

Il y a plus : de nombreux enchâssements dans la *RTP* sont placés comme en écho les uns aux autres, si bien qu'il est courant qu'un passage enchâssé en rappelle un autre, et permette de joindre les cycles (au sens général de grands moments de l'œuvre) entre eux. Plusieurs exemples pourraient être convoqués : la sonate de Vinteuil, entendue à différents moments de la *RTP*, dans des contextes variés et signifiant autre chose, tout en liant ces cycles ; ou bien encore les lettres et télégrammes qui souvent mettent en évidence une relation à une femme de la *RTP*, et lient en fait ces femmes entre elles, tout en illustrant le rapport amoureux que le narrateur entretient avec chacune d'elle.

Cette remarque permet d'illustrer aussi que les enchâssements, dans tous les romans, dialoguent entre eux pour mettre en évidence l'évolution du protagoniste¹. C'est très clair chez Proust, et les citations de Racine mises en réseau, comme l'a montré Sylvaine Landes-Ferrali², ou les deux récits des représentations de la Berma, de la déception à la compréhension et à l'admiration, en témoignent suffisamment. Chez Goethe, ce fait est embryonnaire mais présent dans *Werther* avec la séquence de Wahlheim, les deux passages en diptyque montrent l'évolution de la situation, mise en abyme de l'état intérieur du protagoniste. Dans *WML*, les chansons de Mignon construisent aussi son évolution psychique³, de même que les passages du journal d'Otilie dans les *WV* insistent sur la construction du personnage⁴.

¹ Ces éléments ont déjà été analysés séparément, mais nous les répétons dans une autre perspective, en les regroupant justement.

² Voir S. Landes-Ferrali, *opus cité*.

³ Cf J. Lienhard, *opus cité, passim*.

⁴ Voir la deuxième partie.

- **C. UN CHOC**

Un *Bildungsroman* met en scène des paliers d'évolution du protagoniste ; or, l'enchâssement est souvent constitutif d'un choc qui, d'une manière ou d'une autre, aide le personnage en question à franchir ces étapes clés – à moins qu'il ne soit lui-même ce palier.

C'est ainsi que la lettre qui indique à Wilhelm que Felix est bien son fils a une fonction évidente de révélation mais marque aussi une étape décisive concernant l'identité de celui qui est devenu père en une phrase. De même, tous les moments épiphaniques de la *RTP* – la madeleine, les pavés irréguliers du baptistère de Venise...- sont des paliers qui permettent de retrouver le passé et de réinvestir une identité après ces découvertes¹.

Les romans développent aussi des images qui sont des chocs, et ainsi provoquent le passage d'un palier chez le protagoniste. On pense en particulier aux images étudiées par Wilhelm Vosskamp à propos du roman d'apprentissage². Si elles proposent une mise en abyme de la situation, comme le démontre le critique, elles sont aussi des éléments enchâssés qui provoquent un choc, lequel fait passer un palier à Wilhelm, qui engage une quête amoureuse pour l'Amazone. Ce fait se trouve aussi illustré dans les autres romans goethéens, la vision de Charlotte dans *Werther* étant assez claire à cet égard, ou dans les *WV* avec celle d'Otilie dans la chapelle, qui prépare la sanctification finale du personnage.

Cette notion de préparation est en effet primordiale et présente également une relation étroite avec la notion d'initiation, importante dans le roman d'apprentissage.

- **D. LE LIEU D'UNE PRÉPARATION, VOIRE D'UNE INITIATION**

L'enchâssement est donc très souvent le lieu d'une préparation (du personnage, voire du lecteur) et cette dernière entretient une relation avec la notion d'initiation, laquelle, aussi, procède par des passages successifs qui sont autant de paliers conduisant un individu d'un état à un autre.

¹ Voir en particulier les travaux d'E. Bizub à cet égard.

² Cf W. Vosskamp, *Der Roman des Lebens, opus* cité, pp. 73 et suiv.

Ainsi, l'enchâssement prépare certains thèmes qui seront repris dans la trame principale. Ce qui est valable pour les récits enchâssés en la matière l'est tout autant pour les autres éléments, et rien n'empêche que plusieurs enchâssements reprennent un thème commun. On l'a vu pour Ottilie dont la sanctification est préparée par le tableau vivant dans la crèche, pour le théâtre dans *WML*, et on pourrait allonger la liste. Pour Proust, c'est le cas de l'art en particulier, toutes les références à la vue de Delft de Vermeer, à la fois comme tableau et sujet d'étude avorté pour Swann, tout aussi bien que les mentions de la Zéphora de Botticelli dans « Un Amour de Swann » étant relayées par les *ekphraseis* et les manteaux de Fortuny, sans parler bien sûr des réflexions et discours sur l'art. Les enchâssements s'inscrivent volontiers en réseau – et préparent, dans ce cas, dans la *RTP*, la notion de l'art vue comme une religion. Il est bien sûr inutile de dresser une liste de tous les thèmes qui sont d'abord évoqués dans un enchâssement puis repris dans la trame principale, après une ou plusieurs autres développements (ou non) dans d'autres passages enchâssés – et il serait de toute façon très difficile voire impossible d'en faire une liste exhaustive. Tout au plus peut-on dire que chez Proust, l'art, l'homosexualité, l'amour, la souffrance amoureuse, le rapport au sacré (nous y reviendrons), la mort, en font partie.

D'une manière analogue, de nombreux enchâssements préparent l'apparition d'un personnage ou mènent un jeu trouble autour de son identité. A cet égard, de nouveau, les passages enchâssés se répondent, voire se cumulent pour construire cette impression d'intrigue. Chez Proust, le portrait de la dame en rose vue chez Elstir contribue à densifier l'énigme autour d'Odette, dont l'identité, déjà dans « Un Amour de Swann », n'était pas établie clairement. De plus, l'empressement du peintre à la cacher ne sera expliqué que plus tard encore dans le roman, - il a été sa maîtresse et ne souhaite pas le dévoiler à sa femme - preuve s'il en était besoin de ce jeu d'énigmes d'un enchâssement à l'autre.

En outre, les romans d'apprentissage mettent en scène de nombreux moments d'initiation et certains se trouvent précisément dans ces passages enchâssés.

Les « *Bekenntnisse* » est un lieu privilégié de l'initiation spirituelle du héros, tout comme la cathédrale chez Proust, toutes les *ekphraseis*, représentations théâtrales, etc., font état d'une initiation esthétique, et la question de l'initiation sexuelle est loin d'être absente – l'exemple des scènes de Montjouvain, très lié aussi à l'encadrement, en est un exemple parmi beaucoup d'autres.

- **E. UNE MISE À DISTANCE CRÉATRICE DE SENS**

Dans certains cas, l'enchâssement permet aussi de mettre en place une mise à distance, qui crée un sens, souvent par le biais d'une complicité avec le lecteur. Le pastiche des Goncourt peut être lu de cette manière : le lecteur saura-t-il que ce texte n'est pas issu du véritable journal des célèbres frères ? Néanmoins, cette dimension est loin d'être systématique, loin s'en faut. Si le texte proustien regorge d'ironie à l'égard du protagoniste jeune et inexpérimenté, cette dernière ne se loge pas nécessairement dans les interstices des enchâssements. Dans certains cas, cependant, les textes enchâssés peuvent créer une distance réflexive qui apparaît non dans le texte enchâssé mais par la réflexion que ce dernier suscite. Les lettres d'Aimé en sont un bon exemple : elles sont la preuve qu'Albertine a trompé le protagoniste avec des femmes, et pourtant, le jeune homme refuse de le croire. Le lecteur, après avoir pris connaissance de manière plus objective que le protagoniste des enquêtes du maître d'hôtel de Balbec, pourra se forger son opinion, à la fois sur Albertine et l'attitude du protagoniste.

A l'inverse, les analyses du journal d'Otilie dans les *WV* produisent l'impression contraire sur le lecteur et la distance critique est plutôt liée à une opacité, porteuse ou non de sens, qui peut interroger le lecteur, engager un jeu avec lui sans forcément créer les conditions d'une complicité.

L'enchâssement est donc souvent le support d'une initiation. Dans les romans de notre corpus, cette dernière est fréquemment liée à un rapport énigmatique au sacré.

○ 2. L'ENCHÂSSEMENT ET LE SACRÉ :

• A. UN RAPPORT COMPLEXE AU SACRÉ :

Peut-on qualifier Goethe et Proust d'auteurs religieux ? S'il est difficile de répondre par la négative car tous deux font constamment des références aux religions, une réponse affirmative trop catégorique ne tiendrait pas compte de leur rapport éminemment complexe à la religion et au sacré d'une manière générale, dont il va être question dans ce passage.

En effet, le même désir d'englober toutes (ou presque) les religions existantes se fait jour chez les deux auteurs - Goethe a même été qualifié de panthéiste, et Proust, constamment préoccupé par la religion¹, peut surprendre par des allusions à des cultures religieuses très différentes et éloignées de ses origines « judéo-catholiques » (pour reprendre l'expression d'Albert Mindelgrün)², comme les références à la métempsychose, qui plus est au tout début de la *RTP*.³

De surcroît, existe aussi chez eux une volonté de se méfier de certaines traditions considérées comme encombrantes, ou incomplètes, de les mettre à distance. C'est d'ailleurs sur ce constat du refus proustien d'embrasser une croyance particulière que Dominique Defer conclut son ouvrage sur l'architecture initiatique dans la *RTP* : Proust semble convoquer plusieurs traditions ésotériques pour finalement mieux s'en détacher, et ce rejet forme système⁴. Cependant, Proust semble néanmoins éprouver une fascination pour le fétiche, comme le souligne Edward Bizub :

¹ Voir le Carnet de 1908, 7, cité par J. Hassine, dans son ouvrage *Esotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, 1990, p. 6 : « D'ailleurs, dans une lettre inédite qu'il écrivit à Lionel Hauser, Proust s'exprime clairement au sujet de son intérêt pour les religions. "Si (dit Proust) je n'ai pas la Foi comme tu dis, en revanche, la préoccupation religieuse n'est jamais absente, un jour de ma vie." »

² Cf A. Mingelgrün, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust : étude stylistique de quelques interférences*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978, p. 7.

³ Proust, *RTP*, p.3 : « Puis elle [la croyance] commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure [...] ».

⁴ D. Defer, *Proust et l'architecture initiatique*, opus cité, pp. 189-190 : « Il semble toujours en surplomb par rapport à la somme de données dont il nourrit son œuvre, d'où l'impression que, dans le domaine du mysticisme et de la pensée

La *chose fée*, liée au destin ! On constate ainsi la filiation secrète entre le fétiche et les moments privilégiés chez Proust. Ce sont des objets qui attachent le héros et dont le modèle se trouve dans la *croissance celtique* selon laquelle une âme reste sous le coup d'un sortilège jusqu'à sa délivrance, qui intervient par hasard. Ces âmes, on s'en souvient, sont captives dans une chose inanimée et elles attendent que la personne qui les avait « perdues » entre « 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 » (I, 44). Or, les sensations « jointes » à celle « ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc » sont également attribuées à « un brusque hasard » (IV, 446).¹

Les réflexions sur la métempsychose, si elles paraissent noyées dans un flot de remarques sur différentes traditions mystiques, seraient alors à prendre au sérieux. Le fétiche – et l'on pense bien sûr aux nombreux reliquaires, réels ou métaphoriques, dont il a été question dans les pages précédentes – enchâsse une âme et peut en être délivrée lors d'un moment épiphanique, exprimant ainsi un rapport magique. Pour l'auteur allemand, dans un contexte littéraire historique qui regorge de fétiches, d'amulettes et de talismans, il est tentant au contraire de dénoncer ce phénomène et de le ranger parmi les superstitions les plus ridicules, et en même temps comment ne pas justement être fasciné par cet objet qui permet la substitution et la métonymie² ? Il est donc intéressant de comparer le rapport que les deux auteurs entretiennent avec ce concept : pour Goethe, il s'agit de se garder de la superstition tout en conservant intérieurement cette fascination qui dit la richesse de

religieuse, il ne privilégie aucune doctrine parmi les autres et pratique souvent des allers et retours, voire des reniements, comme il l'a fait vis-à-vis des écrits de Ruskin, en qui il semblait tout d'abord avoir trouvé un maître, pour finalement rejeter une partie de la doctrine de l'esthéticien anglais. La distanciation ironique semble toujours à l'œuvre par rapport à l'objet observé. » .

¹ E. Bizub, *Proust et le moi divisé*, opus cité, p. 106.

² Voir M. Fussillo, *L'objet fétiche. Littérature, cinéma, visualité*. Paris, Honoré Champion, 2014, p. 61 : « Il est vrai que le programme le plus évident du texte semble vouloir ranger l'objet-fétiche dans le domaine de l'inauthentique en le connotant comme rituel superstitieux autant que comme obsession perverse, il est vrai aussi que, tout le long du roman, une attirance substantielle pour tous les mécanismes de la substitution fantasmatique circule de manière latente : attirance pour les rêves, les illusions, les ombres, les figures et pour tout l'univers des choses inanimées. Il suffit de se souvenir du médaillon que Odile porte à son cou et qui devient la première forme de communication amoureuse avec Edouard ; la collection d'objets, trésors et images ébauchées, exposés par l'architecte tous les soirs, et qui renvoient aux imaginations des temps anciens et aux coutumes des peuples nordiques ; le gilet que ce même architecte reçoit en cadeau, comme souvenir de sa visite, cousu par deux femmes dont il a été l'hôte ; ou encore ces longues rêveries par lesquelles Odile visualise son amoureux, accompagné par des ombres. Il s'agit d'une série compacte de thèmes qui révèlent que le mécanisme de la substitution fétichiste n'est pas perçu comme un palliatif, comme un élément de consolation, mais qu'il est de plus en plus autonome. » .

l'objet¹, et pour Proust, le fétiche dit de manière oblique l'intérêt pour une tradition exogène, irréductible à toute familiarité, et enrichissante.

Cette mise à distance des traditions s'inscrit cependant dans le cadre plus large d'un intérêt très fort chez les deux auteurs pour l'ésotérisme. Proust *via* Ruskin en particulier s'est penché sur les questions ésotériques. L'auteur du *Faust* s'est intéressé dès sa jeunesse aux « choses cachées depuis la fondation du monde » lorsqu'il a fréquenté les cercles piétistes et s'est essayé à l'alchimie² ; plus tard, son appartenance (temporaire) à la franc-maçonnerie et aux *Illuminati* dont il a déjà été dit un mot révèle moins son adhésion personnelle aux sociétés secrètes que son ambition politique et sa curiosité intellectuelle pour ce qui n'est pas révélé aux profanes et s'inscrit dans une tradition de secret remontant à l'Antiquité³.

De surcroît, la question de l'art chez Proust vu comme une religion, entre dans le cadre des préoccupations qui concernent l'étude du sacré. C'est le cas aussi de la traduction, vue chez certains critiques, comme Edward Bizub, dans une certaine mesure à de l'anthropophagie sacrée⁴.

C'est pourquoi, au vu de ces considérations, la prédilection pour les images des reliquaires, ainsi que pour les récits et les passages enchâssés, ne peut pas être exempte de sens. L'enchâssement fait signe vers le sacré, exprime (parmi d'autres choses) ce rapport au sacré.

¹ Ces questions évoquent aussi les débats en Allemagne autour de l'effigie et de l'automate. Cf B. Boie, *L'homme et ses simulacres. Essai sur le romantisme allemand*, opus cité, pp. 115 et suiv.

² Voir notamment M.-A. Lescourret, *Goethe : la fatalité poétique*, opus cité, p. 60 ; et J. Strelka, *Esoterik bei Goethe*, opus cité.

³ Voir M.-A. Lescourret, *ibid.*, pp. 315 et suiv.

⁴ E. Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, opus cité, p. 24 : « La traduction est pour Proust une communion au sens presque rituel du terme. Il s'agit d'un acte d'ingurgitation d'une substance nutritive en la compagnie de ceux qui ont le même goût que lui (le même « palais ») et qui savent également préparer les mets pour que leur ami non initié puisse les « digérer ». (...) Par ce biais (i.e. la mastication proustienne), la traduction proustienne nous rappelle un phénomène plus général de civilisation, et notamment la pratique primitive d'anthropophagie par laquelle certains peuples s'assuraient la transmission de la puissance. Nombreuses sont les légendes grecques et égyptiennes à ce sujet. Le traducteur qui, littéralement, prend les mots de l'écrivain et les fait siens, participe symboliquement à ce banquet, à cette communion de la puissance. Or, cet acte qualifié de barbare par notre civilisation est un geste hautement symbolique, et nous le retrouvons à l'origine de presque toutes les religions. En effet, l'anthropologie, le dieu dépecé et mangé, est peut-être la source même de notre concept du sacré. ».

Or, qu'est-ce que le sacré ? C'est ce qui est séparé, comme en attestent à la fois l'étymologie et l'opposition devenue traditionnelle depuis Rudolf Otto¹ entre sacré et profane : le profane est ce qui est devant l'enceinte (*pro/fanum*), le sacré ce qui est dedans, et donc mis à part (de *sancire*, délimiter, circonscrire).

C'est aussi, selon René Girard, la violence :

Le sacré, c'est tout ce qui maîtrise l'homme d'autant plus sûrement que l'homme se croit plus capable de le maîtriser. C'est donc, entre autres choses mais secondairement, les tempêtes, les incendies de forêts, les épidémies qui terrassent une population. Mais c'est aussi et surtout, bien que de façon plus cachée, la violence posée comme extérieure à l'homme et confondue, désormais, à toutes les autres forces qui pèsent sur l'homme du dehors. C'est la violence qui constitue le cœur véritable et l'âme secrète du sacré. »²

Qu'apportent ces deux définitions pour l'étude du sacré chez Goethe et Proust ? Est-il possible alors de faire tenir ensemble, intellectuellement, ces deux définitions, celle du sacré comme étant ce qui est séparé et celle qui met en avant la notion de violence ? Si oui, comment ? Est-ce que la violence serait l'interprétation du sacré chez ces deux auteurs ? Quelles seraient les autres interprétations envisageables ?

- **B. L'ENCHÂSSEMENT, EXPRESSION DE CE RAPPORT COMPLEXE AU SACRÉ CHEZ GOETHE ET PROUST :**

L'enchâssement exprime le sacré tout d'abord parce que c'est un lieu séparé du reste de l'œuvre. Bien qu'il présente des liens avec les autres parties – d'où ses fonctions à la fois de démarcation et de jonction, l'enchâssement dans toutes ses acceptions se présente à part. Au premier sens du terme, il est donc *sacer*, pour reprendre l'étymologie. De plus, il présente quelque chose de précieux, mis en relief, ce qui fait de lui pour commencer un espace privilégié de la mémoire, entendue dans son sens le plus large, individuelle comme collective, dépositaire de l'histoire de l'humanité.

¹ R. Otto, *Le Sacré*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1949, 1917 pour l'édition originale], 2001.

² R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », [1972], 2011, p. 51.

Dans son ouvrage *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade parle d'« hiérophanie » pour désigner le surgissement du sacré¹. Or l'enchâssement propose des expériences hiérophaniques, au personnage comme parfois aussi au lecteur.

L'enchâssement présente, comme on l'a vu, un espace-temps particulier, immanent et transcendant à la fois. C'est en outre un espace de prédilection pour des personnages qui sont des personnages sacrés : Ottilie, la « belle âme », aussi bien que la mère du héros proustien. De plus, les expériences épiphoniques² du héros proustien sont souvent liées à ces enchâssements. Pour Proust dont on a pu dire que l'art était élevé au rang de religion, l'*ekphrasis* apparaît comme un espace consacré, qui prouve encore plus ce fait. Ces analyses valent aussi pour Goethe, quoique de manière moins poussée, en particulier dans le passage des *WV* qui montre Ottilie en Vierge Marie ou plus tard, en sainte.

Comme on l'a vu avec la citation de René Girard, la violence est aussi constitutive du sacré. Or elle est loin d'être absente des enchâssements des textes considérés, au contraire.

Dans la *RTP*, on peut penser notamment aux chocs successifs provoqués sur l'espace sacralisé du théâtre, lors des épisodes de la Berma. Nul besoin de rappeler que la déception engendrée par le fait de ne pas aimer, de ne pas comprendre d'abord la prestation de la célèbre tragédienne, est un choc frontal chez le narrateur. Ce dernier a pour corollaire une violence inouïe, et engendre honte et rejet à l'égard de lui-même : qu'a-t-il de différent pour ne pas aimer la Berma et, en d'autres termes, ne pas faire partie de la société ? A cet égard, il est possible de dire que l'espace sacralisé est bien un lieu de violence, d'autant que cette violence est redoublée par de nombreuses situations similaires que connaissent le narrateur et d'autres personnages : les épisodes d'écoute musicale tous confondus font appel à une scénographie analogue à celle des représentations théâtrales de la Berma. Là aussi, l'espace

¹ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », (1965), 1994, pp. 17 et suiv.

² Nous reprenons le terme d'H. Azérad, voir notamment *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétisme du modernisme*, opus cité.

est sacralisé autour de la musique, bien qu'*a priori* aucun rideau ou voile ne délimite aussi concrètement la scène. Et les différents chocs éprouvés en particulier par Swann à propos de la sonate ou du narrateur à propos du Septuor redoublent aussi les chocs du narrateur envers la Berma. Par conséquent, l'espace sacralisé peut être interprété comme un espace qui « maîtrise l'homme », pour reprendre les termes de René Girard. Sans postuler que cette analyse soit nécessairement valable pour chaque espace contribuant à dessiner cette esthétique de l'enchâssement, d'autres exemples (encore proustiens) pourraient être convoqués, en particulier les « vues » dont parle Jacques Cazeaux dont la beauté constitue souvent pour le narrateur une forme de choc violent. En outre, il est intéressant de faire le constat que certains récits enchâssés réservent eux aussi un choc à leur auditeur : dans « Un Amour de Swann », le personnage éponyme reçoit le choc de la bisexualité d'Odette, dans un récit qui est lui aussi enchâssé, et de la même manière le narrateur subira la même violence lorsque les récits d'Andrée lui révéleront la duplicité d'Albertine (à la différence près que le narrateur refuse de le croire). L'espace sacré est donc constitutif d'une grande violence, et par conséquent la définition du sacré comme ce qui est séparé et l'interprétation du sacré comme violence semblent se justifier tout à fait. Cependant, la *RTP*, en tant qu'œuvre qui recrée un monde, redonne vie par l'écriture à la réalité, et ce terme de réalité, défini par Proust comme :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément¹

semble absolument essentiel au point de probablement primer sur l'idée de violence. Cette dernière fait partie de la réalité et il serait judicieux de se demander si finalement, la violence ne serait pas la réalité telle que Proust veut la retranscrire dans son œuvre. De plus, la volonté proustienne de mettre en évidence ces images de chasses métaphoriques et de chercher ce qu'il y a au fond, serait-ce l'illustration de l'écriture considérée comme une herméneutique présentée au lecteur ? Autrement dit, mettre en évidence le cadre et la vue pour reprendre cet exemple serait une façon pour Proust de proposer au lecteur un

¹ Proust, *RTP*, *TR*, p.468.

déchiffrement du monde, objet d'une interprétation préalable et soumise ensuite à celle du lecteur¹, et qui passe par le sacré.

Cette violence s'exprime aussi par une transgression du sacré, qui prend différentes formes chez les deux auteurs et qu'il est nécessaire de prendre en compte pour percer le sens du sacré. Tandis que le sacrifice prévaut chez l'auteur allemand, Proust propose dans son œuvre des sacrilèges, souvent glosés par la critique, qui dénoncent la mise à distance à l'égard du sacré qui redouble celle des traditions ésotériques dans son ensemble, peut-être, comme le suggère Dominique Defer, dans le but d'offrir une œuvre totale², ou alors l'idée étant de ne surtout pas choisir une seule vérité, comme dans la tradition de l'exégèse juive de la Torah.

¹ A propos du déchiffrement, voir en particulier l'article d'A. Simon, « Proust et la superposition descriptive », article cité, pp. 151-166.

² Voir D. Defer, *opus* cité, conclusion.

CONCLUSION

1. L'ENCHÂSSEMENT COMME PRINCIPE :

L'étude des œuvres de Goethe et Proust a permis de mettre en lumière la nature multiple et labile de l'enchâssement qui s'est laissé définir comme étant un principe s'incarnant de diverses manières : procédé narratif, semi-narratif ou non narratif, et esthétique littérale et métaphorique. L'interprétation de l'enchâssement a ensuite fait apparaître ses rapports complexes avec le temps et l'espace, tout en étant très lié au genre du roman d'apprentissage. Le figement du fragment enchâssé fait signe vers le sacré, tout en s'inscrivant dans l'ici et maintenant – transcendance et immanence sont donc liés dans les textes tout comme dans l'enchâssement religieux des reliques.

Dans un premier temps de cette étude, il a été question, par l'examen de récits enchâssés chez ces deux auteurs, d'explorer l'enchâssement comme procédé narratif et d'en définir encore davantage les contours. Plusieurs grandes problématiques de l'enchâssement (ou du récit enchâssé, car dans cette perspective narrative les deux termes ont été considérés comme synonymes) ont été développées, en particulier la délimitation et les fonctions du récit enchâssé. Une liste de fonctions du récit enchâssé a été proposée, de manière à mieux comprendre ces passages.

Puis il s'est agi de se pencher vers d'autres « éléments enchâssés » dans les œuvres étudiées de Goethe et Proust. Une typologie des enchâssements a été établie : après avoir examiné plus précisément des cas particuliers d'intertextualité, en distinguant documents et citations, les descriptions d'art sont apparues comme un type d'enchâssement privilégié, pour interroger encore plus profondément alors la définition d'enchâssement considéré uniquement comme un procédé narratif. Certes, les descriptions d'art ont une portée narrative indéniable, ainsi que la mise en perspective de l'histoire de ces formes conjointement à l'analyse de certains textes l'a encore souligné. Cependant, leur valeur essentiellement descriptive a permis de mettre en évidence une dimension extra-narrative de l'enchâssement. Cette dernière s'est vue renforcer par l'étude d'autres textes enchâssés

dont les enjeux narratifs étaient très peu présents : la citation et les nombreux documents enchâssés (lettres, chansons, poèmes, pastiches...) ont dit dans quelle mesure l'enchâssement pouvait excéder la sphère narrative, voire s'en affranchir.

L'interprétation de l'enchâssement, comme principe donc, a fait l'objet d'un troisième et dernier temps de cette étude. Le constat d'un vocabulaire renvoyant à la chasse, réelle et métaphorique, dans les œuvres en question, a rendu possible une réflexion plus générale sur l'enchâssement. En effet, sans que cela fasse forcément l'objet d'une méta-poétique chez Goethe et Proust, il est troublant de voir que ces problématiques d'enchâssement se trouvent reflétées dans un réseau lexical choisi, réseau de la chasse, littérale et métaphorique. C'est ainsi qu'une esthétique de l'enchâssement a été perçue chez Goethe et Proust, tous deux faisant conjointement usage de divers types d'enchâssements, et de ce réseau lexical. De surcroît, cette même esthétique a permis d'interroger l'enchâssement comme étant autre chose qu'un procédé, narratif ou excédant la sphère narrative. Après des tâtonnements, le terme de « principe » s'est imposé, car il permet de mettre en évidence l'aspect matriciel, générateur de l'enchâssement, et il s'est agi de l'interpréter. La dynamique à l'œuvre dans l'enchâssement, le fait de creuser l'œuvre en y insérant un morceau a été interrogée sous l'angle du temps et de l'espace. En effet, l'enchâssement étend la narration et à ce titre crée du temps narratif et du temps de lecture. En outre, il permet de restituer le temps passé dans le présent et pourtant temps de s'en affranchir et ainsi d'ouvrir une réflexion sur une relation de l'enchâssement à l'atemporel. Cet aspect paradoxal se retrouve de façon similaire dans l'étude des rapports entre l'enchâssement et l'espace. L'enchâssement creuse et crée un espace particulier dans le texte, qui à cet égard représente littéralement une chasse dans la narration et qui permet tout aussi bien de cacher ou au contraire de mettre en valeur, de discréditer ou de valoriser un élément essentiel de l'œuvre, un détail de l'intrigue par exemple. Cet espace fait signe vers l'universel et semble le support d'une réflexion plus ou moins consciente chez les deux auteurs sur une conception différente mais très riche sur les liens complexes que chacun d'eux a entretenus avec la religion, et les religions. Puis ce travail d'interprétation a mis en

évidence les affinités de l'enchâssement au sein du roman d'apprentissage, ce dernier étant considéré dans une acception très large. En effet, l'enchâssement est un moyen didactique et mnémonique privilégié, lieu de la transmission d'une information comme de la culture, d'initiation, et art de la mémoire, très éloigné du simple divertissement bien qu'il relève de l'intermède dans une certaine mesure, et justement de l'intermède à la portée instructive, pour le personnage et dans certains cas pour le lecteur – par exemple pour l'aider à se souvenir des moments importants en scandant l'œuvre. De surcroît, cet espace séparé du reste, à part, constitue le lieu d'une réflexion sur le sacré. Ainsi cet espace circonscrit dans le texte engage une réflexion sur l'universel et le sacré, en plus d'exprimer le moment précis tout comme l'atemporel.

Qui plus est, la plupart des genres brefs peuvent être mis en réseau au sein d'une œuvre et cela forme sens¹. C'est le cas aussi des différents passages enchâssés, quel qu'en soit le type. On peut donc parler d'une mise en réseau significative des enchâssements. Tous ces aspects montrent bien comme l'étude de l'enchâssement est riche.

2. UNE ANALYSE TRANSFÉRABLE :

Cette thèse a eu pour objet de définir et d'interpréter l'enchâssement, considéré donc comme un principe. Ce faisant, il s'est agi de faire dans une certaine mesure de la littérature comparée au service de la littérature générale. En effet, si ce travail a eu pour vocation de contribuer à étudier les œuvres de Goethe et Proust, leur mise en perspective a permis une réflexion générale sur l'enchâssement, s'inscrivant dans la volonté d'une théorie de la littérature. Il a été question de s'appuyer sur les œuvres en question mais d'excéder leur étude stricte et de postuler l'idée selon laquelle nombre de ces réflexions sont transposables et transférables à d'autres œuvres, littéraires ou non, voire à d'autres domaines d'étude. Cette thèse s'est donc fondée sur l'étude des textes pour proposer une

¹ Cf *Revue d'études proustiennes*, 2018 – 2, n°8, consacrée au récit bref dans la *RTP*.

réflexion à valeur paradigmatique, permettant donc de revenir à d'autres textes et d'autres œuvres, en espérant en enrichir l'étude.

Cette dernière peut se lire de deux façons : d'une part, mettre au jour chez d'autres auteurs une esthétique analogue de l'enchâssement, ou en explorer les différences ; d'autre part, transposer ce principe à d'autres domaines, narratifs ou non.

○ A. D'AUTRES ESTHÉTIQUES DE L'ENCHÂSSEMENT :

Il semblerait que d'autres auteurs en effet aient eux aussi développé une esthétique de l'enchâssement. Plusieurs cas semblent se distinguer dans cette typologie embryonnaire, et qui pourrait faire l'objet d'une étude ultérieure, en particulier par le biais de la méthode des échantillons.

Le premier cas de figure concerne des écrivains ayant dans leurs œuvres une esthétique de l'enchâssement très comparable à Goethe et Proust, c'est-à-dire donc faisant état de nombreux types d'enchâssements, procédé narratif et non narratif et réseau lexical de l'enchâssement. Parmi ces écrivains, une très rapide étude fait apparaître les noms de James Salter dans *Light years*¹, Edith Wharton avec *The Age of Innocence*², ou encore Lawrence Durrell et son *Alexandria Quartet*³.

Le deuxième représente des écrivains qui ont dans leurs œuvres une esthétique partielle de l'enchâssement, une prédilection pour une de ses formes. Il serait nécessaire de faire des sous-catégories et d'établir plus précisément qui privilégie quelle(s) forme(s). Par exemple, Daphné du Maurier développe une esthétique de l'enchâssement sous la forme lexicale dans *Rebecca*⁴.

Enfin, la troisième possibilité présenterait des dimensions qui ne sont pas encore explorées dans cette thèse. L'enchâssement étant un principe, il n'est pas dit que l'étude des œuvres de Goethe et Proust, aussi riches soient-elles pour une réflexions sur

¹ Voir J. Salter, *Light years*, New York, Penguin Classic, coll. « Penguin Modern Classics », [1975], 2007, traduit en français par *Un bonheur parfait*.

² E. Wharton, *The Age of Innocence*, Oxford, Oxford university press, coll. « Oxford world's classic », [1920], 2006.

³ L. Durrell, *Alexandria Quartet*, New York, Penguin books, [1960], 1991.

⁴ D. Du Maurier, *Rebecca*, New York, Penguin Random House, coll. « Everyman's library », [1938], 2017.

l'enchâssement, ait permis de mettre au jour une typologie exhaustive des formes dans lesquelles ce principe s'incarne. D'autres images de l'enchâssement, d'autres fonctionnements, d'autres images de la métaphore de la chasse seraient également à explorer. Par exemple, *La Femme et le Pantin* de Pierre Louys¹ fait intervenir assez tôt dans le roman un récit enchâssé ayant une incidence déterminante sur la suite de l'intrigue. C'est donc un cas qui n'a pas été analysé à travers l'étude des œuvres de Goethe et Proust étudiées, et porteur d'autres problématiques fructueuses. D'autres dimensions seraient probablement aussi à mettre au jour, de manière à compléter cette typologie des enchâssements, même s'il n'est absolument pas dit qu'elle puisse être exhaustive, l'enchâssement étant donc un principe.

Une étude diachronique de l'enchâssement serait aussi à mettre en œuvre, avec l'idée de savoir quels types d'enchâssements ont été privilégiés par telle ou telle période, ou tel mouvement littéraire. Ce travail largement amorcé par d'autres chercheurs ayant consacré des travaux à l'enchâssement, comme Loreto Nùñez ou Carole Boidin pour l'Antiquité ou Jérémý Naïm en ce qui concerne le XIX^e siècle pourrait être généralisé pour d'autres périodes. Des interprétations particulières de l'enchâssement se dégageraient peut-être de cette étude, de manière à compléter les réflexions portant sur l'interprétation de l'enchâssement.

De plus, il serait fructueux d'interroger les littératures en termes d'espaces culturels à propos de l'enchâssement pour se demander s'il y a des littératures plus marquées que d'autres par ce principe, et peut-être de dégager des spécificités, d'une aire culturelle à l'autre.

○ B. UN PRINCIPE TRANSFÉRABLE À D'AUTRES DOMAINES :

¹ P. Louys, *La Femme et le pantin*, Librairie générale française, coll. « Classiques de poche », édition établie, présentée et annotée par M. Jarrety, [1898], 2001.

Dans une autre perspective, il serait intéressant d'étendre la réflexion sur l'enchâssement à d'autres domaines, et de voir dans quelle mesure ces analyses sont transposables.

- **1. EN LITTÉRATURE, DANS LES GENRES LITTÉRAIRES ET LA PARALITTÉRATURE :**

L'enchâssement semble posséder des affinités avec le genre du roman. Par définition hybride, lieu d'ajouts, de marqueterie, le roman procéderait si l'on peut dire par enchâssements successifs. Rien d'étonnant alors à ce le roman soit le genre privilégié de l'enchâssement. Mais ce n'est pas le seul genre littéraire qui lui fasse la part belle.

Le théâtre a déjà été évoqué, pour insister sur les parentés entre intermède et enchâssement, « divertissement » qui n'est pas purement gratuit et souvent l'occasion d'une mise en abyme à portée didactique. Ces réflexions gagneraient à être développées et assorties de davantage d'exemples. Les documents insérés qui jouent le rôle d'artifices dramaturgiques, comme la lettre, la cassette dans *L'Avare* de Molière, les coffrets, etc. gagneraient peut-être à être étudiés dans cette perspective.

Entre le roman et le théâtre, la question du tableau au sens littéraire du terme mériterait aussi d'être explorée davantage.

La paralittérature, quant à elle, regorge d'exemples d'enchâssements : la bande-dessinée fait usage de récits enchâssés, elle accentue peut-être par là ses ressemblances avec le roman et montre encore plus dans quelle mesure elle relève du récit au sens large. Par exemple, Hergé dans *Le Secret de la Licorne* met en scène un long récit enchâssé qui explique l'histoire du navire la Licorne dont l'ancêtre du capitaine Haddock était le capitaine ; ainsi les héros apprennent l'existence d'un trésor et comment faire pour le découvrir. La présence d'une chasse métaphorique – les mâts dans les maquettes des navires, friables pour y dissimuler les précieux billets indiquant où se situe le trésor – redouble cet intérêt pour l'enchâssement. Dans *Les Cigares du Pharaon*, le secret des contrebandiers est dissimulé dans les cigares, qui eux aussi constituent une chasse métaphorique. Il est probable qu'il y ait chez Hergé une esthétique de l'enchâssement.

Le roman policier, si on considère qu'il relève de la paralittérature, tire abondamment parti des possibilités de l'enchâssement, en particulier de cette dialectique cacher – montrer. Un récit enchâssé peut révéler de précieux indices pour identifier le meurtrier, donner ou suggérer un mobile, indiquer des éléments du passé d'un personnage... De plus, souvent, le détective demande aux suspects de donner leur vision des faits et de raconter ce qui s'est passé, ce qu'ils savent, qui était la victime, et autres. Par conséquent, le roman policier est souvent largement constitué de récits enchâssés dans lesquels le détective trouve des indices pour déchiffrer la solution et découvrir le meurtrier. Parfois aussi une esthétique de l'enchâssement peut se laisser mettre au jour et associer plusieurs formes d'enchâssements, y compris le réseau lexical. C'est le cas par exemple dans *The Secret Adversary*¹ (traduit par *Mr. Brown* en français) d'Agatha Christie dont l'intrigue repose essentiellement sur la recherche de documents essentiels pour la préservation de la paix, et qui ont été enchâssés dans des sous-verres, entre le carton et des reproductions de Marguerite de *Faust*. Dans ce roman, de nombreux documents enchâssés, en particulier les lettres, jouent un rôle déterminant. D'une façon plus générale, il y aurait beaucoup à dire sur le récit enchâssé, et l'enchâssement en général, dans le roman policier.

- **2. L'ENCHÂSSEMENT DANS DES DOMAINES PROCHES DE LA LITTÉRATURE :**

D'autres sphères proches de la littérature, en particulier la linguistique et la stylistique, sont aussi concernées par les problématiques de l'enchâssement.

On pense en particulier aux rapports entre enchâssement et parenthèse qui seraient aussi largement à explorer. Métaphoriquement, il ne serait pas impossible de considérer l'enchâssement comme une parenthèse, ou, d'un point de vue inversé, la parenthèse comme un enchâssement. C'est particulièrement vrai lorsque la parenthèse qui interrompt le récit présente un micro-récit. Son fonctionnement pourrait-il être apparenté à ce qui a été dit de l'enchâssement ? Les fonctions de l'enchâssement pourraient-elles recouper celles de la parenthèse ?

¹ A. Christie, *The Secret Adversary*, Ancient Wisdom Publications, [1922], 2018.

- *Liens entre enchâssement et hypallage*

L'hypallage étant un cas d'interpolation¹, tout comme les documents et citations, il paraît logique de se poser la question de savoir dans quelle mesure l'hypallage aussi pourrait être considérée comme un enchâssement, en particulier en relation avec la parenthèse, dans la droite ligne des travaux d'Isabelle Serça².

- **3. L'ENCHÂSSEMENT DANS D'AUTRES DISCIPLINES :**

Comme cela a été signalé dans l'introduction, des domaines artistiques autres que la littérature, en particulier lorsqu'ils manifestent une dimension narrative importante, font usage d'enchâssements, le cinéma en tête. C'est peut-être en effet, outre la littérature, l'art qui a développé le plus le principe de l'enchâssement. De nombreux exemples pourraient être convoqués, afin de montrer dans quelle mesure et selon quelles modalités le cinéma a fait usage d'enchâssements. Les récits enchâssés au cinéma ont été déjà quelque peu abordés dans l'introduction, et il ne s'agit pas de redoubler ces remarques, mais plutôt de remarquer au terme de cette étude que l'enchâssement comme principe s'incarne de manières très diverses au cinéma. Le film *The Shadow of a Doubt* d'Alfred Hitchcock³ présente toutes les caractéristiques de l'esthétique de l'enchâssement telle que nous l'avons développée dans cette thèse ; *A Letter to Three Wives* de Joseph L. Mankiewicz⁴ présente une lettre énigmatique qui déclenche à la suite trois récits que se racontent les héroïnes du film : plus récemment, *Das Werk ohne Autor*⁵ de Florian Henckel von Donnersmarck

¹ Cf I. Serça, « Vertus de l'hypallage », in : A. Compagnon et K. Yoshikawa, avec la collaboration de M. Vernet, *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 2013, pp. 35-63, voir p. 52 pour les considérations montrant que l'hypallage relève de l'interpolation.

² I. Serça, article cité, p. 53 : « Hypallage et parenthèse sont ainsi deux figures de l'interpolation et représentent ce lien entre syntaxe et temps que je me suis attachée à décrire. La parenthèse, insérant sur la ligne de la phrase un intercalage, inscrit le temps de l'écriture sur l'espace de la page, en se faisant la mémoire du texte. L'hypallage, quant à elle, déplaçant un adjectif sur l'axe de la phrase, est la figure de ce temps « interpolé » donné à sentir dans la *Recherche*, entre prolepses et analepses dans le cadre du récit, entre probate et hyperbate dans le cadre de la phrase, *infra* et *supra* dans l'espace du texte (...) »

³ A. Hitchcock, *The Shadow of a Doubt*, traduit par *L'ombre d'un doute* en français, 1943.

⁴ J. L. Mankiewicz, *A Letter to Three Wives*, traduit par *Chânes conjugales* en français, 1949.

⁵ F. Henckel von Donnersmarck, *Das Werk ohne Autor*, traduit par *L'œuvre sans auteur*, 2018.

enchâsse des œuvres d'art dont la portée narrative et symbolique (et esthétique) est centrale dans le film.

Il y aurait également beaucoup à dire sur l'enchâssement en histoire de l'art, en posant des distinguos entre enchâssement et mise en abyme, ou pour la question de l'anamorphose¹, qui force à reconsidérer l'ensemble du tableau, tout comme l'enchâssement pose la question de la partie et du tout.

Dans les sciences humaines, en psychanalyse notamment, les questions de la forclusion, de la figurabilité freudienne dans le rêve, de la question lacanienne des morts symboliques² être confrontées à certaines problématiques de l'enchâssement que nous avons dégagées³. Dans une autre perspective, l'histoire pourrait mettre en évidence des civilisations de l'enchâssement, lesquelles (comme les Mayas, notamment) entretiendraient un rapport particulier avec certaines pratiques, funéraires en particulier.

Les sciences exactes semblent aussi pouvoir tirer parti de ces conceptions littéraires sur l'enchâssement, en particulier la biologie et les questions relatives à la membrane, qui serait vue comme une châsse métaphorique permettant à la vie de se développer.

Ainsi, l'enchâssement comme principe pourrait être transposable et transférable à de nombreux domaines en dehors de la littérature générale et comparée, ou du moins le point de départ d'une réflexion interdisciplinaire.

¹ Sur ce sujet, voir en particulier A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, opus cité, p. 278.

² Voir J. Lacan, « Entre les morts », in : *L'Éthique de la psychanalyse*, t. 6, Paris, Seuil, 1986.

³ On pense aussi au « moi-peau » tel que l'a défini D. Anzieu, voir son ouvrage *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », [1985], 1996.

ANNEXES

ANNEXE 1 :

Gérard Genette, *Discours du récit*, opus cité, pp. 241-243 :

L'étude formelle et historique de ce procédé déborderait largement notre propos, mais il est au moins nécessaire, pour la suite, de distinguer ici les principaux types de relation qui peuvent unir le récit métadiégétique au récit premier dans lequel il s'insère.

Le premier type est une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction *explicative*. C'est le « voici pourquoi » balzacien, mais assumé ici par un personnage, que l'histoire qu'il raconte soit la sienne ou celle d'un autre (*Sarrasine*) ou, le plus souvent, la sienne propre (Ulysse, des Grioux, Dominique). Tous ces récits répondent, explicitement ou non, à une question du type « Quels événements ont conduit à la situation présente ? ». Le plus souvent, la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur, comme dans les scènes d'exposition du théâtre classique, et le récit métadiégétique une simple variante de l'analepse explicative. D'où certaines discordances, entre la fonction prétendue et la fonction réelle – généralement résolues au profit de la seconde : ainsi, au chant XII de *l'Odyssée*, Ulysse interrompt son récit à l'arrivée chez Calypso, bien que la majeure partie de son auditoire ignore la suite ; le prétexte est qu'il l'a sommairement racontée la veille à Alkinoos et Arète (chant VII) ; la vraie raison est évidemment que le lecteur là connaît en détail par le récit direct du chant V : « Quand l'histoire est connue, dit Ulysse, je hais de la redire » : cette répugnance est d'abord celle du poète lui-même.

Le deuxième type consiste en une relation purement *thématique*, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse : relation de contraste (malheur d'Ariane abandonnée, au milieu des joyeuses noces de Thétiss) ou d'analogie (comme lorsque Jocabel, dans *Moyse sauvé*, hésite à exécuter l'ordre divin et qu'Amram lui raconte l'histoire du sacrifice d'Abraham). La fameuse structure *en abyme*, si prisée naguère par le « nouveau roman » des années 60, est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie, poussée jusqu'aux limites de l'identité. La relation thématique peut d'ailleurs, lorsqu'elle perçue par l'auditoire,

exercer une influence sur la situation diégétique : le récit d'Amram a pour effet immédiat (et du reste pour but) de convaincre Jocabel, c'est un *exemplum* à fonction persuasive. On sait que de véritables genres, comme la parabole ou l'apologue (la fable), reposent sur cette action monitive de l'analogie : devant la plèbe révoltée, Ménénus Agrippa raconte l'histoire des *Membres et l'estomac* ; puis, ajoute Tite-Live, « montrant à quel point la sédition intestine du corps était *semblable* à la révolte de la plèbe contre le Sénat, il réussit à les convaincre¹ ». Nous trouverons chez Proust une illustration moins curative de cette *vertu de l'exemple*.

Le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire : c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique : fonction de distraction, par exemple, et/ou d'obstruction. L'exemple le plus illustre s'en trouve à coup sûr dans les *Mille et une nuits*, quels qu'ils soient (pourvu qu'ils intéressent le sultan). On peut remarquer que, du premier au troisième type, l'importance de l'instance narrative ne fait que croître. Dans le premier, la relation (d'enchaînement) est directe, elle ne passe pas par le récit, et pourrait fort bien s'en dispenser : qu'Ulysse la raconte ou non, c'est la tempête qui l'a jeté sur le rivage de Phéacie, la seule transformation introduite par son récit est d'ordre purement cognitif. Dans le second, la relation est indirecte, rigoureusement médiatisée par le récit, qui est indispensable à l'enchaînement : l'aventure des membres et de l'estomac calme la plèbe à *condition* que Ménénus la lui raconte. Dans le troisième, la relation n'est plus qu'entre l'acte narratif et la situation présente, le contenu métadiégétique n'importe (presque) pas plus que le message biblique lors d'une action de *flibuster* à la tribune du Congrès. Cette relation confirme bien, s'il en était besoin, que la narration est un *acte* comme un autre.

¹ *Histoire romaine*, II, ch. 32.

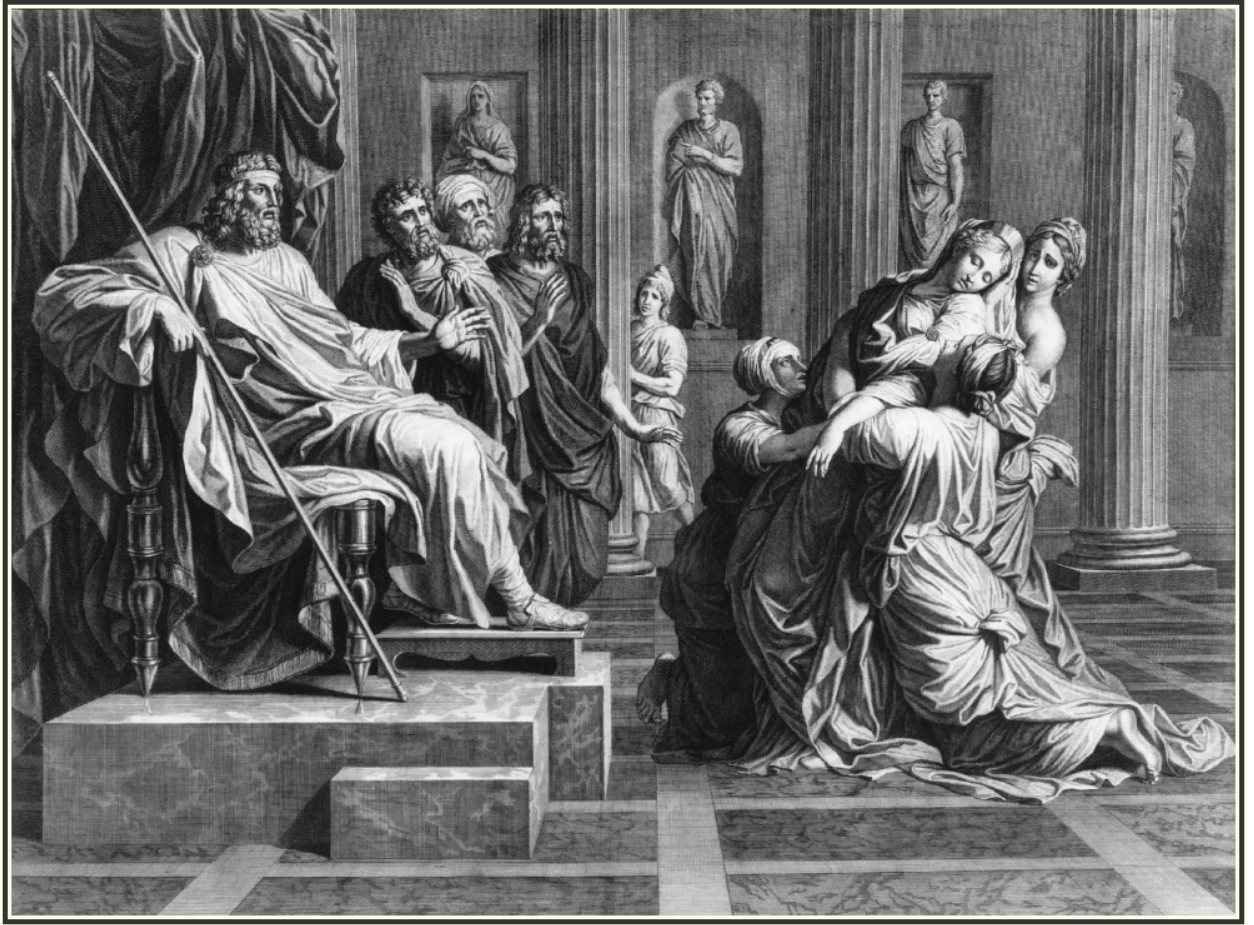
ANNEXE 2 :

LES TABLEAUX CITÉS DANS *LES AFFINITÉS ÉLECTIVES* DE GOETHE

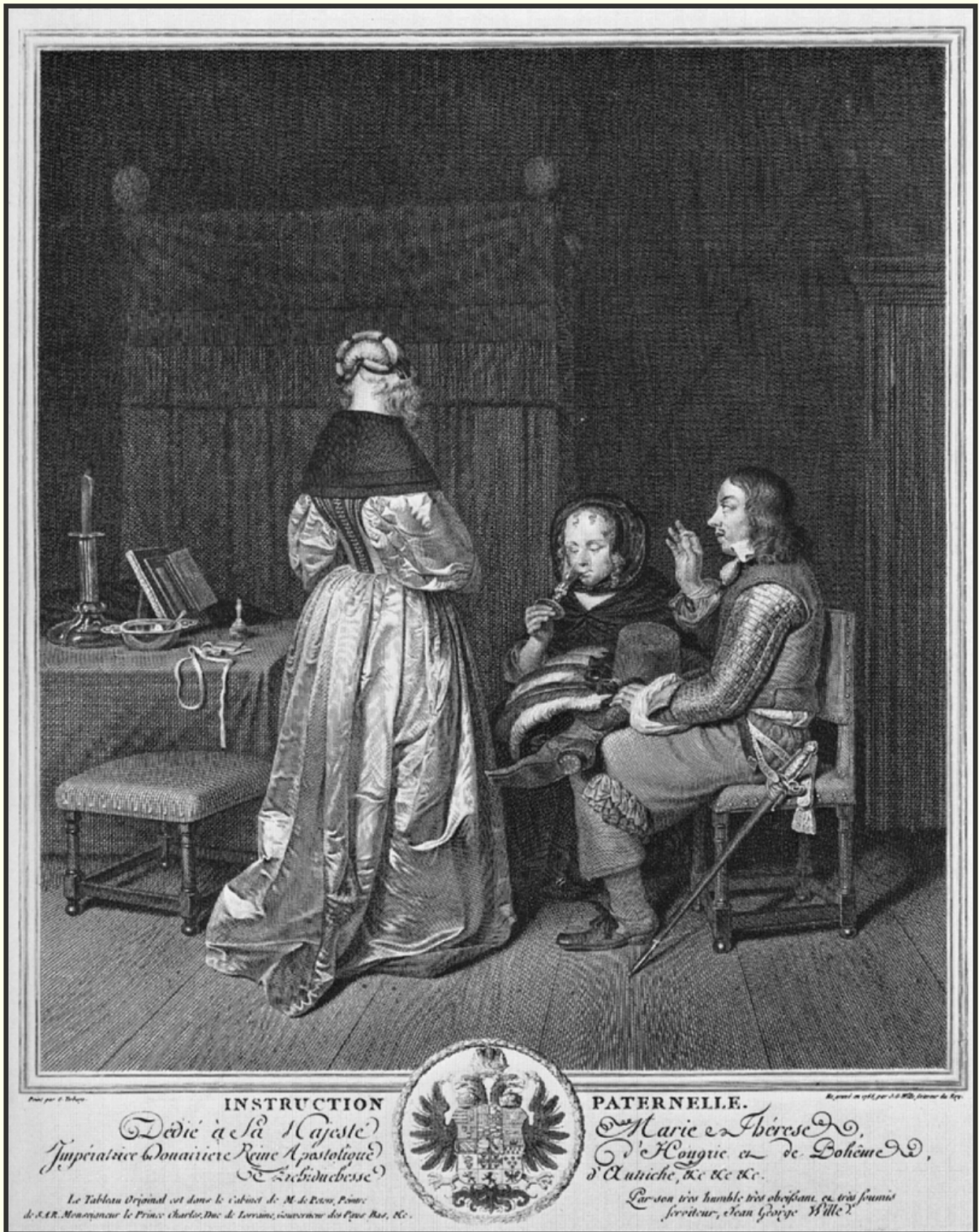
<https://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/seiler/wahlverwandt/h/kultur/kap23.htm>



Le Bélisaire de Borzone, longtemps attribué à Van Dyck



Esther devant Assuérus de Nicolas Poussin



La Remontrance paternelle de Ter Borch, gravure de Wille

ANNEXE 3 :

- « Lectures proustiennes de Goethe », in : *Revue d'études proustiennes*, numéro « La bibliothèque mentale de Marcel Proust », coord. G. Perrier, 2017, 1, n°5

LECTURES PROUSTIENNES DE GOETHE

Le site a une extrême importance chez 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.¹

Ces quelques lignes, publiées pour la première fois dans les *Nouveaux Mélanges*², montrent bien comme Goethe a pu occuper Proust, et ce très tôt dans sa carrière d'écrivain. Dans son article « Proust et Goethe »³, Annie Barnes propose de dater cet essai sur Goethe de 1895, et rappelle que Proust a sans doute lu *Wilhelm Meister, Les Affinités électives*, les *Conversations avec Eckermann* en français. Nul doute que l'écrivain allemand soit donc bien présent dans la bibliothèque mentale de Marcel Proust. Et cependant, le paradoxe mérite d'être soulevé : il est peu de dire que la place de Goethe est tenue dans la *Recherche*, puisque l'œuvre dans son ensemble dénombre seulement quatre mentions de Goethe, et encore semblent-elles, à première lecture du moins, relativement anecdotiques. Evidemment il y aurait peut-être des allusions cryptées, ou des passages qui témoigneraient d'une influence consciente ou non de Goethe sur Proust, comme cela pourrait être le cas entre autres de cette allusion :

voyant par la fenêtre, à cent mètres au-dessous de moi, la campagne dépouillée mais çà et là des semis nouveaux, souvent encore mouillés de pluie et éclairés par le soleil,

¹ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, éd. établie par P. Clarac avec la coll. D'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 647.

² Proust, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, Paris, NRF Gallimard, 1954.

³ A. Barnes, « Proust et Goethe », Oxford, *Oxford German Studies*, vol. 8, 1973, p. 128-148.

mettaient quelques bandes vertes d'un brillant et d'une limpidité translucide d'émail¹,

la vision rasante de la campagne en contrebas et dans la lumière rappelant justement ce que Proust remarque du site chez Goethe. Mais en tout cas la place de Goethe chez Proust n'est pas flagrante, au contraire de tant d'autres grands auteurs comme Shakespeare ou Dostoïevski pour ne citer qu'eux. Comment expliquer ce paradoxe ? Quelles sont les ambiguïtés d'une telle relation littéraire à un écrivain que Proust cite si peu parmi tant d'autres : serait-ce un rejet de ce qui apparaît comme des lectures de jeunesse, ou plutôt un rapport inconscient à un écrivain pour qui il éprouve une dette ambiguë ? En ces termes, Goethe apparaît comme un modèle discret que la critique littéraire gagnerait à explorer davantage, à la suite principalement d'Annie Barnes dans « Proust et Goethe »² et « Proust et les patins de Goethe »³ et de Mariolina Bongiovanni Bertini dans son ouvrage *Proust e la teoria del romanzo*⁴. Quelle est la singularité de la lecture proustienne de Goethe, et dans quelle mesure l'influence de Goethe se fait-elle sentir chez Proust ? Cette brève étude se propose de regarder de plus près les mentions de Goethe dans la *Recherche*, avant de mettre en relation l'essai sur Goethe de Proust et son écriture, et de proposer quelques pistes possibles sur l'influence que Goethe aurait eue sur Proust, de manière plus générale.

LES MENTIONS DE GOETHE DANS LA RECHERCHE

Les quatre mentions de Goethe ne sont pas toutes à mettre sur le même plan. Dans *Le Temps Retrouvé*, Goethe est convoqué dans le discours de Charlus comme figure emblématique de la littérature allemande, au regard de Nietzsche pour la philosophie :

" Voyons me dit M. de Charlus, vous connaissez Cottard et Cambremer. Chaque fois que je les vois, ils me parlent de l'extraordinaire manque de psychologie de

¹ Proust, *RTP, CG I*, vol. 2, p. 391.

² Article cité.

³ A. Barnes, « Proust et les patins de Goethe », in *The Artist and the Writer in France : Essays in Honour of Jean Szenec*, textes réunis par Francis Haskell, Anthony Levi et Robert Shackleton, Oxford, Oxford University Press, 1974, p. 161-172.

⁴ M. Bongiovanni-Bertini, *Proust e la teoria del romanzo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1996.

l'Allemagne. Entre nous, croyez-vous que jusqu'ici ils avaient eu grand souci de la psychologie, et que même maintenant ils soient capables d'en faire preuve ? Mais croyez bien que je n'exagère pas. Qu'il s'agisse du plus grand Allemand, de Nietzsche, de Goethe, vous entendrez Cottard dire : « avec l'habituel manque de psychologie qui caractérise la race teutonne ». »¹

Il va de soi que ce passage qui insiste sur la germanophilie de Charlus et, partant, son refus louable de rejeter la culture allemande au motif de la guerre en dit long sur la psychologie du personnage et les opinions de Proust par ricochet. Mais il semblerait que ce soit davantage le symbole de la figure de Goethe que la singularité de l'écrivain qui soit mis en valeur. D'une certaine manière, Goethe comme choix de représentant de la littérature allemande viendrait garantir celui de Nietzsche, plus discutable et plus intéressant aux yeux de Charlus, pour la philosophie.

Hormis cette mention, les trois autres sont loin d'être neutres et laissent à penser qu'elles informent la perception que Proust a de Goethe. Deux sont citées et commentées par Annie Barnes. L'article « Proust et Goethe » commence justement par l'analyse de la mention à quelques lignes d'écart de Goethe et conjointement des *Affinités électives* dans *Albertine disparue* à propos du jeune Octave, auteur d'« œuvres admirables ». Voici le passage en question :

et ce jeune homme était bien l'auteur de ces œuvres admirables. Quand je le sus, je fus obligé d'hésiter entre diverses suppositions. Ou bien il avait été pendant de longues années la « brute épaisse » qu'il paraissait, et quelque cataclysme physiologique avait éveillé en lui le génie assoupi comme la Belle au bois dormant ; ou bien à cette époque de sa rhétorique orageuse, de ses recalages au bachot, de ses grosses pertes de jeu de Balbec, de sa crainte de monter dans le « tram » avec des fidèles de sa tante Verdurin à cause de leur vilain habillement, il était déjà un homme de génie, peut-être distrait de son génie, l'ayant laissé sous la porte dans l'effervescence des passions juvéniles ; ou bien même, homme de génie déjà conscient, et si dernier en classe, parce que pendant que son professeur disait des banalités sur Cicéron, lui lisait Rimbaud ou Goethe. Certes rien ne laissait soupçonner cette hypothèse quand je le rencontrai à Balbec où ses préoccupations me parurent s'attacher uniquement à la correction des attelages et à la préparation des cocktails. Mais ce n'est pas une objection irréfutable. Il pouvait être très vaniteux, ce qui peut s'allier au génie, et chercher à briller de la manière qu'il savait propre à éblouir dans

¹ Proust, *RTP, TR*, p. 358.

le monde où il vivait et qui n'était nullement de prouver une connaissance approfondie des *Affinités électives*, mais bien plutôt de conduire à quatre.¹

Selon Annie Barnes, « ce passage révèle assurément une admiration éclairée de Goethe chez le narrateur, et fait supposer chez l'auteur une connaissance approfondie des *Wahlverwandschaften*² ».

En effet, le décalage entre « les banalités sur Cicéron » et « Rimbaud et Goethe » d'un côté, et en chiasme, « prouver une connaissance approfondie des *Affinités électives* » et « conduire à quatre » de l'autre, indique assez que Goethe appartient à ce qui relèverait d'une culture bien supérieure aux usages du monde, monde policé mais vide de l'école ou superficiel de la station balnéaire. Ce qui est intéressant dans la longue phrase qui présente la mention de Goethe, c'est précisément le fait que cette mention en soit le dernier mot. Après toutes les suppositions que se figure le narrateur pour s'expliquer sa stupeur, et qui chacune ridiculise le jeune Octave, cette dernière hypothèse vient au contraire lui apporter un certain crédit et remettre en question ce qui a pu être pensé de lui : il apparaît non plus comme une jeune homme timoré mais un génie incompris et inconnu dès les cours de latin où le professeur en position de savoir est au contraire discrédité. Ainsi la revalorisation (certes temporaire) de ce personnage passe par la mention de Goethe, mise en valeur par l'allusion à Rimbaud et par sa place en fin de phrase. Il n'est pas interdit de penser que l'allusion aux *Affinités électives* recèle une pointe d'ironie : bien sûr l'ironie est présente dans la critique du monde superficiel de Balbec, qui préfère la conduite et les cocktails à la littérature. Mais au-delà, la conjonction de cette allusion avec l'expression « conduire à quatre » se référant à la conduite d'un attelage à quatre chevaux ne peut-elle être comprise comme une référence à l'intrigue à quatre personnages des *Affinités électives* ? La double référence à Goethe est donc positive et accentue les décalages entre la culture et le monde, en mettant en valeur la culture.

¹ Proust, *RTP, AD*, p. 185.

² Article cité, p. 128.

La troisième mention de Goethe est abondamment commentée par Annie Barnes à la fin de son article¹. Elle en montre les subtilités malgré son caractère apparemment très simple :

Le nom du prince gardait, dans la franchise avec laquelle ses premières syllabes étaient – comme on dit en musique – attaquées, et dans la bégayante répétition qui les scandait, l'élan, la naïveté maniérée, les lourdes « délicatesses » germaniques projetées comme des branchages verdâtres sur le « Heim » d'émail bleu sombre qui déployait la mysticité d'un vitrail rhénan derrière les dorures pâles et finement ciselées du XVIII^e siècle allemand. Ce nom contenait parmi les noms divers dont il était formé, celui d'une petite ville d'eaux allemande où tout enfant j'avais été avec ma grand-mère, au pied d'une montagne honorée par les promenades de Goethe, et des vignobles de laquelle nous buvions au Kurhof les crus illustres à l'appellation composée et retentissante comme les épithètes qu'Homère donne à ses héros.²

Anodine en apparence car elle apparaît au détour d'une phrase, cette mention prend tout son sens au regard des changements que Proust lui a fait subir au cours de l'écriture. Le texte initial en effet faisait référence à l'envie de « lire Goethe » et le texte définitif qui allie le nom de Goethe au nom du prince, s'inscrivant dans une réflexion sur les noms, met en scène fictivement la *persona* de l'écrivain allemand. Annie Barnes commente en disant :

[...] il a donné une valeur poétique universelle à son souvenir, et en même temps, introduit au cœur de son œuvre, tout rayonnant de cette lumière poétique, le nom de Goethe.³

Là aussi, Goethe apparaît comme le symbole de la littérature allemande et plus encore d'un rapport à l'universel. Faut-il rappeler que Goethe a été précisément considéré comme un « *Universalgenie* », terme peu traduisible par « génie universel » mais qui se comprend très bien ? L'expression se réfère aux multiples domaines privilégiés par Goethe et dans lesquels il excellait, c'est-à-dire pas seulement la littérature dans des genres extrêmement variés, mais aussi la politique et les sciences naturelles.

La dernière mention de Goethe, de nouveau dans *Le Côté de Guermantes I*, se révèle peut-être la plus construite. Tandis que l'esquisse¹ présentait la lecture de *Wilhelm Meister* de manière assez factuelle, le texte définitif est éminemment travaillé :

¹ Article cité, p. 147.

² Proust, *RTP, CG I*, p. 553.

³ Article cité, p. 148.

Malgré l'incohérence où se résolvait de près, non seulement le visage féminin mais les toiles peintes, j'étais heureux de cheminer parmi les décors, tout ce cadre qu'autrefois mon amour pour la nature m'eût fait trouver ennuyeux et factice, mais auquel sa peinture par Goethe dans *Wilhelm Meister* avait donné pour moi une certaine beauté ;²

La référence au *Wilhelm Meister* se fait donc par le truchement de la lecture : le narrateur a lu ce roman qui a changé sa perception des décors de théâtre. Si bien que la lecture de Goethe est l'occasion de représenter un progrès, une évolution dans le cheminement du narrateur. Elle induit une scission entre son premier moi qui préfère la nature, qu'il faut comprendre à la fois comme la nature (à l'extérieur) et le naturel. Autrement dit, la lecture du roman de Goethe est l'occasion d'une découverte esthétique qui contribue à la maturité du narrateur, lui enlevant une certaine naïveté enfantine et lui permettant d'apprécier l'artifice auquel il trouve « une certaine beauté ». La lecture du roman de Goethe contribue donc à le policer, le faire entrer au moins intellectuellement dans une sphère sociale plus élaborée, capable donc d'apprécier l'artifice, ce qui est travaillé. Loin d'être anecdotique, cette mention de Goethe qui se donne comme en passant révèle une lecture constitutive de l'identité esthétique du narrateur. Le terme de « peinture » n'est pas neutre : il se présente comme un synonyme de « description », mais il pourrait représenter une allusion discrète aux nombreux tableaux présents dans le roman de Goethe, et il introduit la référence à Watteau un peu plus loin.

De plus, la mention de *Wilhelm Meister* peut être lue en relation avec la suite de la phrase, après le point-virgule, ce qui permettrait d'enrichir l'interprétation des enjeux de la représentation du danseur :

¹ « La lecture de *Wilhelm Meister* m'avait, d'une autre façon rendu poétique tout ce qui touche à la vie théâtrale, à l'existence des acteurs. Ce milieu où je me trouve, me disais-je, c'est celui où Goethe a vécu tant d'années, qui l'intéressa tant qu'il lui fit la plus grande part dans une œuvre destinée pourtant à représenter toute la vie humaine. Ces décors, qui le soir dans ma chambre, à la lampe, me plaisaient tant dans *Les Années d'apprentissage* et que, pour les avoir vus, impalpables et colorés, dans mon imagination, je désirais tant revoir, tangibles et réels, dans un théâtre pour voir ce que Goethe avait aimé, les voici. Voici ce qu'il étudia pendant vingt ans, j'y trouverai sans doute du plaisir si j'y peux souvent revenir. », (« Esquisse XVII », *À la recherche du temps perdu*, II, p. 1155).

² Proust, *CG I*, p. 475.

et j'étais charmé d'apercevoir, au milieu de journalistes ou de gens du monde amis des actrices, qui saluaient, causaient, fumaient comme à la ville, un jeune homme en toque de velours noir, en jupe hortensia, les joues crayonnées de rouge comme une page d'album de Watteau, lequel, la bouche souriante, le yeux au ciel, esquissant de gracieux signes avec les paumes de ses mains, bondissant légèrement, semblait tellement d'une autre espèce que les gens raisonnables en veston et en redingote au milieu desquels il poursuivait comme un fou son rêve extasié, si étranger aux préoccupations de leur vie, si antérieur aux habitudes de leur civilisation, si affranchi des lois de la nature, que c'était quelque chose d'aussi reposant et d'aussi frais que de voir un papillon égaré dans une foule, de suivre des yeux, entre les frises, les arabesques naturelles qu'y traçaient ses ébats ailés, capricieux et fardés.¹

Plusieurs niveaux de lecture sont à distinguer. Le danseur représenté doit en effet beaucoup à Nijinski, le célèbre danseur des Ballets russes². De plus, la comparaison avec le papillon est une référence aux « Phares » de Baudelaire, reprenant certains termes du poète à propos justement de Watteau qui est cité³. Mais la référence à Goethe, et l'insistance sur le XVIII^e siècle par le biais de Watteau ne serait-elle pas une façon d'introduire implicitement une allusion à un personnage du roman de Goethe assurément « affranchi des lois de la nature », Mignon ? La description de ce danseur pourrait tout à fait être, dans les termes, ce personnage féminin au nom masculin, insaisissable également. La joie (« la bouche souriante »), la grâce (« esquissant de gracieux signes ») le caractérisent sans aucun doute, et bondir est la façon de se déplacer de cet être hybride, tenant du féminin, du masculin, de l'enfant plus que de l'adolescent, de l'humain et de l'animal tout à la fois. Les expressions dans le texte de Proust qui marquent la différence, l'unicité du danseur : « d'une autre espèce », et l'accumulation ternaire « si étranger aux préoccupations de leur vie, si antérieur aux habitudes de leur civilisation, si affranchi des lois de la nature » semblent un portrait quasiment littéral du jeune être, insistant sur sa façon radicalement différente des autres êtres de vivre dans le monde – sans compter que l'ambiguïté sexuelle du personnage de Mignon permet probablement aussi à Proust de faire entendre une allusion cryptée et discrète à l'homosexualité avec le terme « espèce ». De plus, Mignon est un personnage

¹ Proust, *CG I*, p. 475.

² Proust, *CG I*, p. 1609, note 4 se référant à la p. 475.

³ Proust, *CG I*, p. 1608, note 3 se référant à la p. 475.

connu du public de ballet et d'opéra, indépendamment du roman dont il est issu, ce qui semble une justification supplémentaire de sa présence implicite dans le portrait du danseur. Ce passage serait aussi, certainement, une manière de rapprocher les arts : arts de la scène, littérature et peinture d'abord, puis de la danse.

Ces quatre mentions sont donc plus qu'anecdotique, comme le montrent ces quelques remarques. Néanmoins, elles ne sont pas saillantes et il serait exagéré de dire qu'elles seraient importantes dans la *Recherche*. La rapide comparaison avec les mentions de Ruskin en apporte la preuve. Si les mentions de Ruskin sont également au nombre de quatre dans la *Recherche*, ce qui peut paraître très peu, en particulier pour Ruskin, elles ne sont pas à mettre sur le même plan. D'un côté, le narrateur lit et travaille sur Ruskin, de l'autre il se contente de mentionner le nom du grand auteur allemand au détour d'une phrase.

Ainsi la présence de Goethe passe-t-elle quasiment inaperçue dans l'ensemble de la *Recherche*, ce qui semble paradoxal pour un auteur auquel Proust a consacré un essai. C'est cet essai qui semble porteur des possibles influences de Goethe sur Proust.

L'ESSAI « GOETHE » DANS LES *JOURNÉES DE LECTURE*

Cet essai frappe tout d'abord par sa singularité. La première phrase est surprenante : « 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. »¹ Ce qui étonne dans cette phrase, c'est la position prise, à la fois temporelle et énonciative. Pourquoi employer l'imparfait ? Quel est ce « nous » : « nous » de modestie désignant Proust, ou s'étendant aux écrivains, aux artistes en général ? De plus, à quoi fait référence « nos livres » : y a-t-il ou non un rapport direct à l'analyse de Goethe ?

Ce qui surprend ensuite, peu après cette phrase, c'est la manière dont Proust parle de l'intelligence :

¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, éd. établie par P. Clarac avec la coll. D'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 647.

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 notre esprit.¹

Il va de soi qu'il s'agit d'une remarque de construction littéraire, qui a son intérêt, mais pourquoi – comme le remarque Annie Barnes, encenser l'intelligence, alors même que « [c]haque jour [il] attache moins de prix à l'intelligence. »² ?

Certes, il ne s'agirait peut-être pas forcément du même type d'intelligence, et de surcroît il est difficile voire impossible de gloser les rapports de ces deux phrases puisqu'on ne peut pas dater avec précision cet essai. Cependant, il est intéressant de noter que le plaisir esthétique est dans cette phrase en relation directe avec l'intelligence.

Ce qui surprend encore, et ce par rapport aux études du recueil, et si l'on excepte « Notes sur Stendhal »³ et « Robert de Montesquiou »⁴ qui se présentent comme des études libres, c'est le contraste entre l'organisation rigoureuse d'autres essais et le désordre apparent des remarques sur Goethe. Tandis que l'essai sur Chateaubriand⁵ ou sur Jules Renard⁶ sont très structurés, informés et portés par un style élogieux de bout en bout, cet essai sur Goethe propose des réflexions précises, mais qui semblent malgré tout écrites au fil de la plume, sans que le « fil rouge » du journal d'Odile dans les *Affinités électives* et évoqué indirectement par Proust ne se laisse suivre facilement. Pour mettre au jour les enchaînements, il est possible de considérer que l'auteur propose une affirmation générale, plus ou moins assortie et suivie d'exemples, puis revient à une considération générale, sans transition vraiment formée, et ainsi de suite, pour terminer par une remarque qu'il

¹ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, éd. établie par P. Clarac avec la coll. D'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 647.

² M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux Mélanges*, Paris, NRF Gallimard, 1954, p. 53.

³ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, éd. établie par P. Clarac avec la coll. D'Y. Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 653

⁴ *Ibid.*, p. 426.

⁵ *Ibid.*, p. 651.

⁶ *Ibid.*, p. 423.

n'approfondit pas et qui semble peu reliée au reste du texte – si bien que l'essai ne présente pas vraiment de conclusion : « Et l'auteur délègue et répartit son rôle de juge et de guide à différents personnages qui ont des sortes de spécialités morales (comme Mittler dans *Les Affinités électives* et les puissances de la Tour dans *Wilhelm Meister*)¹ »

Ceci est-il lié à l'inachèvement ? Quoi qu'il en soit, c'est paradoxal dans un texte qui parle autant de construction romanesque – fait en lui-même peu surprenant par ailleurs, puisque lisant Goethe en français, il semble logique de penser que Proust n'allait pas faire de remarque sur la langue allemande.

De quoi est-il alors question dans cet essai ? Bernard de Fallois a raison de dire que dans les *Nouveaux Mélanges*, Proust met au jour avec brio les « répétitions » d'un auteur. Il illustre effectivement avec brio les leitmotifs des romans de Goethe, sans pour autant préciser à quelles œuvres il se réfère exclusivement. Il évoque clairement les *Affinités électives* et *Wilhelm Meister*, mais il ne dit pas expressément qu'aucune autre œuvre n'est convoquée dans son analyse.

Trois types de remarques semblent se dégager de cet essai. Tout d'abord, Proust s'intéresse aux thèmes et images récurrentes présentes chez Goethe. Ce sont le site, l'art en général – les tableaux, l'histoire naturelle, l'architecture – et les types de personnages. Ensuite Proust fait des remarques de construction littéraire, et il insiste en particulier sur la notion d'interruption chez Goethe, mettant en avant l'incursion de passages théoriques, notamment mais pas uniquement par le biais du journal – et de récits secondaires, eux-mêmes interrompus par le retour au récit principal, dans un monde dont Goethe tient les fils comme le théâtre de marionnettes – ce qui rappelle sans l'ombre d'un doute le théâtre de marionnettes de *Wilhelm Meister*, qui apparaît lui aussi dans un récit enchâssé :

Le monde est assez arrangé dans ces romans comme un théâtre de marionnettes, tant on sent que Goethe tient dans un but mystérieux le fil qui les amène. Du reste tel est le charme de ses personnages. Dans les chambres, il y a des petits théâtres

¹ *Ibid.*, p. 650.

d'enfants. Dans les cabinets, des tableaux et des outils. Dans l'intérieur du récit, il y a un autre récit raconté par un des personnages et interrompu par le récit véritable.¹

Enfin, Proust fait référence à l'esthétique de Goethe d'une manière générale, et il soulève et souligne les points suivants : le rapport à l'écriture comme livre que l'écrivain écrit pour lui-même avec la phrase : « Car ce n'est pas notre journal, ce sont nos livres que nous écrivons pour nous-mêmes, notre véritable nous-même. »² ; la question de cérémonies « allégoriques » qui symbolisent « l'invisible, l'essentiel », et insiste sur l'importance récurrente chez Goethe des présages : « Et enfin divers incidents sont des présages de ce qui doit arriver. »³

L'inspiration que Proust trouve dans l'œuvre de Goethe se laisse ainsi percevoir aisément, et des affinités entre les remarques de Proust sur Goethe et certains passages de son œuvre sont assez clairs, sans qu'il soit possible de dire avec certitude s'il s'agit d'une influence directe, ou d'intérêts communs – il est simplement notable que Proust ait eu conscience de ces motifs chez Goethe avant de s'en emparer dans son œuvre.

Les thèmes et les images récurrentes se retrouvent sans difficulté chez Proust. Chez lui aussi « le site est essentiel », et la *RTP* procède par la description d'espaces successifs qui font la part belle à la lumière. L'art, les arts sont éminemment représentés et s'entremêlent à la narration, qu'il s'agisse des marines ou des vitraux de Venise, des églises ou des cathédrales. Ce n'est plus à démontrer.

Proust, dans la construction romanesque de la *RTP*, semble se souvenir des interruptions goethéennes du récit et de l'intérêt de rapprocher ses personnages de lois plus générales et théoriques, comme c'est le cas des essais fictionnels⁴ ; de même que Goethe, il se plaît à interrompre le récit « véritable » par un récit second, enchâssé, comme « Un Amour de Swann » ou le pastiche des Goncourt.

¹ *Ibid.*, p. 649.

² *Ibid.*, p. 648.

³ *Ibid.*, p. 649.

⁴ Voir V. Ferré, *L'Essai fictionnel – Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.

Enfin, l'esthétique de Goethe a de toute évidence influencé Proust. Annie Barnes note que « ces quatre pages sur Goethe, pour qui sait lire, contiennent déjà toute l'esthétique, et toute l'éthique qui en est inséparable, de l'écrivain Proust. »

Il est indéniable que les similitudes ou les effets d'écho sont frappants, qu'il s'agisse des ressemblances entre les deux auteurs, ou des analogies entre ce que dit Proust de Goethe et sa propre esthétique, comme si ces remarques avaient contribué à lui faire élaborer sa propre esthétique. C'est ainsi qu'il est difficile de ne pas percevoir un écho évident entre « les livres que nous écrivons pour nous-mêmes, notre véritable nous-même » et la révélation proustienne, transposée à la lecture, que « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même » .

S'il frappe de prime abord par sa singularité, cet essai surprend finalement davantage par la maturité de la réflexivité esthétique, et la question des affinités entre Proust et Goethe, partant d'une influence possible mais indémontrable de manière rigoureuse. Cependant, il est indéniable que Proust a remarqué des traits littéraires chez Goethe qu'il a lui-même exploités.

Au-delà de ces remarques assises sur l'essai proustien consacré à Goethe, quels seraient les autres domaines d'influence ignorés de l'auteur, ou en tout cas inavoués de lui dans ce texte, de date incertaine mais forcément antérieur à la rédaction de la *RTP*?

AUTRES AFFINITÉS GOETHÉENNES CHEZ PROUST

Ces domaines d'influence sont en effet nombreux. Plusieurs critiques ont rattaché les similitudes entre les deux auteurs à la question du roman d'apprentissage, dont *Wilhelm Meister* constitue à la fois le parangon du genre et un modèle contesté, tandis que la *Recherche* possède bien des aspects du roman d'apprentissage, et en particulier la quête initiatrice du héros se résolvant par la rédemption par l'art, sans être pour autant un roman d'apprentissage à proprement parler. C'est dire si ces deux œuvres romanesques partagent

un rapport riche et ambigu avec ce sous-genre romanesque. Mariolina Bongiovanni Bertini¹ convoque de façon à la fois précise et abondante *Jean Santeuil* pour parler des deux auteurs et du roman d'apprentissage. Il est vrai que Proust, dans un premier temps, avait rêvé d'écrire un roman d'apprentissage à la manière de *Wilhelm Meister*, et ce désir aurait dû s'incarner en *Jean Santeuil*. Mariolina Bongiovanni Bertini met notamment au jour ce qu'il serait possible d'appeler une philosophie du roman d'apprentissage en insistant sur le fait que le cheminement du héros, dans *Jean Santeuil* comme dans la *Recherche*, et chez Goethe, est parcouru d'erreurs formatrices. Cet éloge des erreurs serait une manière de relier Goethe et Proust – comme si la capacité de leurs héros à se tromper sans cesse formait un motif littéraire à étudier de façon indépendante pour ces deux auteurs.

Quant à lui, Werner Vosskamp² insiste non seulement sur la construction du moi, mais également sur l'idée d'une fidélité à soi-même, qui constituerait chez les deux protagonistes principaux, le narrateur de la *RTP* et Wilhelm Meister, un fil directeur façonnant l'intrigue et les rapprochant tous les deux. Il serait peut-être judicieux d'allier les analyses de Martina Bongiovanni Bertini et de Werner Vosskamp pour suggérer que c'est la fidélité à soi-même qui est source d'erreurs formatrices et que les changements infiniment progressifs façonnent cette construction du moi qui s'apprivoise dans cette altérité qui n'est autre qu'altérité progressive à soi-même.

Néanmoins, la question du sous-genre que constitue le roman d'apprentissage n'est pas la seule porte d'entrée vers ces affinités constatées entre ces deux auteurs. Raffaello Rossi³, par exemple, s'il insiste sur le rapport du moi au monde, ce qui rejoint précisément ces problématiques du roman d'apprentissage, se penche aussi précisément sur le thème du souvenir, thème cher à Proust et Goethe, et propose de voir chez Goethe une des origines possibles de la réminiscence involontaire.

¹ Ouvrage cité, en particulier p. 78 et p. 82.

² W. Vosskamp, « *Auf der Suche nach Identität. Biographisches und autobiographisches Erzählen bei Goethe und Proust* », in *Proustiana*, vol. n° XXVII/XXVIII, 2013, p. 9-29.

³ R. Rossi, « *Bildung e ricerca : narrazioni dell'individualità ai confini del moderno* », in *Moderna*, n°16, 1-2, 2014.

Dans une autre perspective, Achim Peters et Andreas Günther¹ mettent en évidence le motif du quatuor, qui revient très souvent chez Proust, et trouverait une origine possible chez Goethe, en particulier bien sûr dans les *Affinités électives*.

Des analyses plus ponctuelles occupent également certains critiques, montrant que le champ de la recherche proustienne associant Goethe et Proust est riche à exploiter. C'est le cas de l'*ekphrasis*. Sophie Bertho y consacre une étude², mettant en parallèle Proust et Goethe et insistant sur l'intérêt que Proust a porté à Goethe, mais en quelque sorte pour mieux différencier leur perception de la modernité face à cette question esthétique : « Pour Goethe l'art représente la réalité, tout moyen supplémentaire de la connaître – telle l'*ekphrasis* – est donc d'une immense utilité. Pour Proust, la réalité perd son autonomie, elle a un caractère " purement mental " ».

¹ A. Peters, A. Günther, « Quartette – Beziehungsmuster bei Proust, Racine und Goethe », in *Proustiana*, vol. XXVI, 2010, p. 75-94.

² S. Bertho, « Les anciens et les modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust », in *Revue de littérature comparée*, vol. 1, 1998, p. 53-62.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Johann Wolfgang von GOETHE et Marcel PROUST

○ 1. Œuvres de Johann Wolfgang von Goethe

• *Editions allemandes :*

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Werke*, Munich, Hamburger Ausgabe, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), 2000, 14 vol. ; en particulier volume 6 : *Romane und Novellen I*, volume 7 : *Romane und Novellen II* ; volume 8 : *Romane und Novellen III* ; volume 12 : *Schriften zur Kunst und Literatur, Maximen und Reflexionen*. (édition utilisée tout au long de la thèse)

-, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Karl Richter *et al.*, commentaires et notes de Christoph Siegrist, Munich, Hanser Verlag, 1985-1998, 20 vol. (édition consultée)

-, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Dieter Borhmeyer *et al.*, commentaires et notes de Waltraud Wiethölter, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, 40 vol. (édition consultée)

-, *Die Leiden des jungen Werther*, postface d'Ernst Beutler, Stuttgart, Reclam, [1948], 2001.

-, *Die Wahlverwandtschaften*, postface de Benedikt Jessing, Stuttgart, Reclam, 2005.

-, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, postface d'Ehrhard Bahr, Stuttgart, Reclam, [1982], 2005.

-, *Reise-Tagebuch 1786 (Italienische Reise)*, publié par SCHEUERMANN, Konrad et GOLZ, Jochen, transcription de ALBRECHT Wolfgang, Mayence, Edition Philippe von Zabern, 1997.

-, *Schriften zur Kunst, erster Teil und zweiter Teil*, Munich, Hamburger Ausgabe, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), 1962.

• *Editions bilingues et françaises :*

-, *Causeries d'émigrés allemands, Le Conte*, présentation, traduction et notes de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Imprimerie Nationale Editions, coll. « La Salamandre », 1997.

- , *Faust I et II*, traduction de G. de Nerval revue et complétée, édition annotée et présentée par E. et J.-P. Frantz, Paris, Larousse, coll. « Petits Classiques », 2004.
- , *Faust I et II*, traduction par J. Malapate, préface, notes, chronologie et bibliographie mise à jour en 2015 par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984.
- , *Die Leiden des jungen Werther/ Les Souffrances du jeune Werther*, traduction de Bernard Groethuysen, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », [1954], 1990.
- , *Le collectionneur et les siens*, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, texte établi par Carrie Asman, traduit par Denise Modigliani, coll. « Philia », 1999,
- , *Les Romans de Goethe*, traduction et notes de Bernard Groethuysen, Blaise Briod et Pierre du Colombier, introduction de Bernard Groethuysen Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », [1954], 1990.
- , *Les Affinités électives*, traduction, introduction et notes de Joseph-François Angelloz, Paris, GF-Flammarion, 1992.
- , *Les Affinités électives*, traduction de Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », [1954], préface de Michel Tournier, 1980.
- , *Les Affinités électives*, traduction de Jean-Jacques Pollet, présentation, notes, chronologie et biographie de Roland Krebs, Paris, GF-Flammarion, 2009.
- , *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, introduction et traduction de Jeanne Ancelet-Hustache, Paris, Aubier-Montaigne, 1983.
- , *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, traduction de Blaise Briod, revue par Bernard Lortholary, édition présentée et annotée par Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1954], 1999.
- , *Les Passions du jeune Werther*, présentation, traduction et notes de Philippe Forget, Paris, Impr. Nationale, coll. « La salamandre », 1994.
- , *Les Souffrances du jeune Werther*, traduction, chronologie et notes de Joseph-François Angelloz, Paris, GF-Flammarion, 1993.
- , *Les Souffrances du jeune Werther*, traduction de Bernard Groethuysen, préface et notes de Pierre Bertaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

-, *Les Souffrances du jeune Werther*, traduction de Pierre Leroux revue par Christian Helmreich, Paris, LGF, coll. « Classiques de Poche », 1999.

○ 2. Œuvres de Marcel Proust

PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989.

-, *A la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean Milly, Paris, GF-Flammarion, 1984-1987.

-, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition et préface de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard NRF, 1954.

-, *Correspondance*, édition établie par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1970-1993.

-, *Corr-Proust*, la correspondance de Proust en ligne, sur le site : proust.elan-numerique.fr (responsabilité scientifique : Françoise Leriche).

-, *Les Pastiches de Proust*, éd. critique et commentée par Jean Milly, Paris, Armand Colin, 1970.

-, *Les Plaisirs et les jours*, suivi de *L'Indifférent* et autres textes, édition établie par Thierry Laget, Paris, Gallimard, collection « Folio », 1993.

-, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

II. Théorie littéraire et histoire de la pensée

○ 1. Dictionnaires, théorie littéraire et histoire des genres

Deutsches Wörterbuch, Wahrig, 7^e édition, Bertelsmann, Lexikon Verlag, 2001.

Grand Dictionnaire Allemand-Français et Français-Allemand, Larousse, GRAPPIN, Pierre (Dir.), Paris, [1991], 2006.

Grand Dictionnaire Langenscheidt Français-Allemand et Allemand-Français, éd. originale de Karl SACHS et Césaire VILLATTE, entièrement remaniée sous la direction de Walter GOTTSCHALK et Gaston BENTOT, Paris, Larousse, [1968], 1979.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1997.

Dictionnaire des termes techniques. L'atelier du peintre et l'art de la peinture, préface d'André Chastel, Paris, Librairie Larousse, coll. « Essentiels », 1990.

ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », [1958], 1999.

ALBÉRÈS, René Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », [1985], 1996.

ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction et notes de Michel Magnien, Paris, LGF, coll. « Livre de Poche », 1990.

ARON, Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français de la Renaissance à nos jours*, Paris, PUF, coll. « Les littéraires », 2008.

-, et al., *Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

AUERBACH, Erich, *Mimèsis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1945], 1992.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, (1987).

-, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction d'Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative*, Seuil, coll. « Poétique », 2005.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, éd. d'Eric Marty, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1982.

- *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1982.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.
- BELLOÏ, Livio et HAGELSTEIN, Maud, *La mécanique du détail. Approches transversales*, Lyon, ENS Editions, coll. « Signes », 2014.
- BENJAMIN, Walter, *Œuvres I, II, III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 3 vol., [1972], 2000.
- BENOIT-DUSAUSOY, Annick et FONTAINE, Guy, *Lettres européennes, Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles, De Boeck, 2007.
- BERTHO, Sophie, « Asservir l'image, fonctions du tableau dans le récit », Paris, CRIN, n°23, 1990, pp. 25-36.
- BERSIER, Gabrielle, « The Art of Ephrastric Subversion : Goethe's Optical Iconotexts », *in* : *Word and Image*, vol. 29, N°2, avril-juin 2013, pp. 244-255.
- BESSON, Anne, FERRÉ, Vincent et PRADEAU, Christophe, *Cycle et collection*, d'après le colloque du même nom, tenu du 22 au 24 novembre 2006, à l'Université Paris 13, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires, Numéro de Itinéraires et contacts des cultures, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BEUTIN, Wolfgang *et al.* (dir.), *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart Weimar, J. B. Metzler Verlag, 7^e édition, 2008.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, [1959], 1996.
- BLEYS, Françoise, « Reliques, bribes, fragments : les supercheres littéraires comme poétique de l'éclat », *in* : RIPOLL, Ricard (textes réunis et présentés par), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Etudes », 2002, pp. 195- 207.
- BOILIÈVRE-GUERLET, Annick, *Le genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Santiago de Compostela : Universitade. Servicio de Publicacóns et Intercambio Científico, 1993.
- BRÉMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.
- CHEILAN, Sandra, *Poétique de l'intime : Proust, Woolf et Pessoa*, PUR, coll. « Interférences », 2015.

- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [1978], 1981.
- , *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [1999], 2001.
- COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Editions Points, coll. « Points. Essais », 2016.
- CORREARD, Nicolas, FERRÉ Vincent et TEULADE, Anne, *L'Herméneutique fictionnalisée, Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- COSSE, Jean, *Initiation à l'art des cathédrales*, Paris, Editions Zodiaque, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- DEMAY, Marie-Claude et PERNOT, Denis, *Etude sur le roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1995.
- DENKER-BERCOTT, Brigitte, FIX, Florence, SCHNYDER, Peter et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, (textes présentés et réunis par), *Poésie en scène*, Paris, Orizons, coll. « Universités. Comparaisons », 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.
- DIDIER, Béatrice, LEVY-BERTHERAT, Déborah, PONNAU, Gwenhaël, (dir.), *La nouvelle : stratégie de la fin. Boccace, Cervantès, Marguerite de Navarre*, Paris, SEDES, coll. « Cahiers de Littérature Générale et Comparée », 1996.
- DI FAZIO ALBERTI, Margherita, *Le lettere e il romanzo : esempi di comunicazione e epistolare nella narrativa*, Rome, Nuova Arnica, coll. « I quaderni di Igitur : testi e studi », 1996.
- DI FOLCO, Philippe, *Les grandes impostures littéraires. Canulars, escroqueries, supercherries, et autres mystifications*, Montréal, Ecriture, 2006.
- DIONNE, Ugo, *La voie aux chapitres : poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008.

- DUBIEF, Pierre-Jean (textes rassemblés et publiés par), *Les écritures de l'intime. La correspondance et le journal*, actes du colloque de Brest 23-24-25 octobre 1997, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion-varia », 2000.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les Procédés littéraires : dictionnaire*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 », 2013.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset & Fasquelle, (1979), 1985.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1965], 1994.
- FABRE, Jean, *L'Art de l'analyse dans La Princesse de Clèves* [1945], Paris, Ophrys, coll. « Le Petit Format », 1970.
- FERRÉ, Vincent, « Quelle forme donner au roman ? Du rapport de fait au Zeitgeist : Proust, Broch et Dos Passos, in : Pierre Bazantay et Jean Cléder (éds.), *De Kafka à Toussaint – Ecritures du XX^e siècle. Mélanges offerts à Francine Dugast-Portes et Jacques Dugast*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2013.
- , *L'essai fictionnel : essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013.
- FICK-MICHEL, Nicole, *Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Centre de recherches d'histoire ancienne », 1991.
- FIX, Florence, *Barbe-Bleue ou l'esthétique du secret, de Charles Perrault à Amélie Nothomb*, Paris, Hermann, coll. « Savoir. Lettres », 2014.
- , *L'histoire au théâtre 1870-1914*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2010.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, coll. « Champs Classiques », [1921], 1977.
- FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient*, traduction de Denis Messier, Paris, Gallimard, 1992.
- , « Le motif du choix des coffrets », in : *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, coll. « Folio », Gallimard, 1985.

- , *Psychopathologie de la vie quotidienne*, traduction de Serge Jankélévitch, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1989.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, [1957], 1990 ; éd. française : *Anatomie de la critique*, traduction de Gilbert Durand, Paris, Gallimard, 1969.
- FUSSILO, Massimo, *L'objet fétiche. Littérature, cinéma, visualité*, Paris, Honoré Champion, 2014.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966.
- , *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.
- , *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972.
- , *Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », « Essais », [1972], 2007.
- , *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1983.
- , *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.
- , *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1987.
- , *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », [1961], 1985.
- , *La Violence et le sacré*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », [1972], 2011.
- GLEIZE, Joëlle, *Le Double Miroir : le livre dans le livre, de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires », 1992.
- GODENNE, René, *La Nouvelle. Description*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- GOTHOT-MERSCH, Claudine *et al.* (dir.), *Narration et interprétation*, actes du Colloque organisé par la Faculté de philosophie et lettres les 3, 4 et 5 avril 1984, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, coll. « Publications des Facultés universitaires Saint-Louis. Collection générale », 1984.
- GOYET, Françoise, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 1993.

- GRIENER, Pascal, « Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) - une genèse retardée. Pour une nouvelle étude de la littérature historiographique » in RECHT, Roland, *et al.*, (dirs.), *Histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, La Documentation Française, 2008, pp. 167-185.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, DUNOD, 2003.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [1957], 1986.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « HU. Langue, linguistique, communication », 1981.
- , *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « HU. Recherches littéraires », 3^e édition, 1993.
- , *La description littéraire : anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, coll. « Macula littérature », 1991.
- HAZARD, Paul, *La pensée européenne au XVIII^e siècle : de Montesquieu à Lessing*, édition, Paris, Fayard, [1946], 1990.
- HERMAN, Jan et HALLYN, Fernand (dir.), *Topos du manuscrit trouvé (le)*, Louvain, Peeters, Bibliothèque de l'Information Grammaticale, 1999.
- HILLMANN, Heinz, « Die ironische Gründung der schönen Biographie. Goethes Wilhelm Meister », pp. 15-39, in : H Hillmann et P. Hühn, *Der Entwicklungsroman in Europa und Übersee, Literarische Lebensentwürfe der Neuzeit*, Darmstade, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.
- JOUSEAU-ROHMER, Céline, *Valeurs et paraboles : une lecture du discours en Matthieu 13, 1-53*. Lit- térations. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. <NNT : 2013MON30038>. <tel- 00957467> .
- KONTJE, Todd Curtis, *The German Bildungsroman : History of a National Gender*, Columbia, Camden House, coll. « Literary criticism in perspective », 1993.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis, The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore et Londres, The John Hopkins University Press, 1992.

- LABARTHE-POSTEL, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- LACHET, Claude, (textes rassemblés par), *Les genres insérés dans le roman*, Actes du colloque international du 10 au 12 décembre 1992, organisé par le centre d'études des interactions culturelles de l'Université de Lyon III, Lyon, Université de Lyon III, coll. « CEDIC », 1994.
- LALLEMAND, Marie-Gabrielle, *Les Longs Romans du XVII^e siècle. Urfé, Desmarests, Gomberville, La Calprenède, Scudéry*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle. Série Romans, contes et nouvelles », 2013.
- LEBLOND, Aude, *Sur un monde en ruine : esthétique du roman-fleuve*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 2015.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, [1975], 1996.
- , *Aux origines du journal personnel : France, 1750-1815*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2016.
- LEPALUDIER, Laurent (éd.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002.
- LUKÀCS, Georg, *La Théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1920], (1989), 1995.
- , « Novalis et la philosophie romantique de la vie » traduit par Lucien Goldmann, in : *Romantisme*, « L'impossible unité ? », 1971.
- MAL MAEDER, Danielle van, BURNIER, Alexandre, NÚÑEZ, Loreto, (éds.), avec la collaboration de Florence BERTHOLLET, *Jeux de voix : énonciation, intertextualité et intentionnalité dans la littérature antique*, Bern, Peter Lang, coll. « Echo », 2009.
- MONTANDON, Alain, *Le roman au XVII^e siècle en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1999.
- MOSSÉ, Fernand (dir.), *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Aubier, [1959], 1995.
- NANNINCINI STREITBERGER, Chiara, *La Revanche de la discontinuité. Bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Pérec*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2009.

- NÉGRIER, Patrick, *Le Temple et sa symbolique*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1997.
- , *Le Temple de Salomon et ses origines égyptiennes*, Paris, Editions Télètes, coll. « Essais et Documents IV », 1996.
- OTTO, Rudolf, *Le Sacré*, Paris, Ed. Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1917], [1949], 2001.
- PAVEL, Thomas G., *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- , *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2014.
- PELLERIN, Gilles, *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*, Québec, l'instant même, 1997.
- PELLETIER, Sophie, *Le Roman du bijou fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernité », 2016.
- PERNOT, Denis, *Le roman de la socialisation 1889-1914*, Paris, PUF, 1998.
- POULET, Georges, *Etudes sur le temps humain*, III, Editions du Rocher, [1950], 1976.
- , *Les Métamorphoses du cercle*, préface de Jean Starobinski, Paris, Pocket, coll. « Agora », [1961], 2016.
- RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RAIMOND, Michel, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années 20*, Paris, José Corti, [1966], 1993.
- RAMÉE, Daniel, *Dictionnaire général des termes d'architecture en français, allemand, anglais et italien*, Genève, Slatkine Reprints, [1868], 2003.
- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.
- RÉAU, Louis, *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie*, Osnabrück, Zeller Verlag, 1977.
- REY-FLAUD, Henri, *Le cercle magique : essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen-Age*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1973.

- RIPOLL, Ricard (textes réunis et présentés par), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Etudes », 2002.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit, II. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, [1984], 1991.
- ROSSEL, Virgile, *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne*, Genève, Slatkine, 1970.
- ROSSI, Raffaello, « Bildung e ricerca : narrazioni dell'individualità ai confini del moderno », in *Moderna*, n°16, 1-2, 2014.
- ROUKHOMOVSKY, Bernard, *Lire les formes brèves*, Nathan Université, coll. « Lettres sup », Paris, 2001.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, [1962], 1986.
- , *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, [1953], 1989.
- , *Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, [1973], 1986.
- SABRY, Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Editions de l'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1992.
- SALMON, Christian, *Tombeau de la fiction*, Paris, Denoël, 1990.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- SCHYDER, Peter et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *De l'écriture et des fragments*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres. Série Théorie littéraire », 2016.
- SELBMANN, Rolf, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Metzler, coll. « Realien zur Literatur », 1984.
- SGARD, Jean, *Le Roman classique à l'âge français. 1600-1800*, Librairie Générale Française, coll. « Références : littérature », 2000.
- SIMONET-TENANT, Françoise, *Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*, Paris,

Téraèdre, 2004.

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990.

SPITZER, Leo, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1970], 1993.

STALLONI, Yves, *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2012.

STEINER, George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Evolution de l'humanité », 1998.

SULEIMAN, Susan Robin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Roman au XX^e siècle*, Paris, Dunod, [1970], 1998.

-, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 2012.

-, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1971], 1995.

THOMAS, Evelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012.

TODOROV, Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

THIEBERGER, Richard, *Le genre de la nouvelle dans la littérature allemande*, Nice, Les Belles Lettres, Publications de la faculté de lettres et de sciences humaines de Nice, 1968.

VANDENDORPE, Christian (dir.), *Le récit de rêve*, Québec, Nota bene, coll. « Hors collection-Lettres », 2005.

VERSINI, Laurent, *Le roman épistolaire*, Paris, Eurédit, [1979], 2013.

VION-DURY, Juliette, *Le Retour. Au principe de la création littéraire*, Paris, Classiques Garnier, Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 2009.

-, (dir.), *Entre les morts*, préface de Daniel Sibony, Limoges, PULIM, 2000.

-, « Epiphanie », in : *Encyclopédie Electronique des Termes Littéraires*, 1996.

-, GRASSIN, Jean-Marie et WESTPHAL, Bernard (dir.), *Littératures et espaces. Actes du XXX^e Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée* (Limoges, 20-22 septembre 2001), Limoges, PULIM, 2003.

VOSSKAMP, Wilhelm, „*Ein anderes Selbst*“. *Bild und Bildung im deutschen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*, Essen, Wallstein Verlag, coll. « Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge », 2004.

-, *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*, Hemsbach, Berlin University Press, 2009.

WATT, Ian, *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969.

WEBB, Ruth, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham : Ashgate, 2009.

-, « *Ekphrasis Ancient and Modern : the Invention of a Genre* », *Word and Image*, vol. 15, n°1, Taylor & Francis Ltd, janvier-mars 1999.

WEIBEL, Ernest, *Mille ans d'Allemagne, Histoire et géopolitique du monde germanique*, Paris, Ellipses, 2007.

ZAMBON, Alessia, *Aux origines de l'archéologie en Grèce. Fauvel et sa méthode*, préface d'Alain Schnapp, Paris, CTHS-INHA, 2014.

ZIMA, Pierre Václav, *L'ambivalence romanesque : Proust, Kafka, Musil*, 4^e édition, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2002.

○ 2. Etudes sur l'enchâssement en littérature :

ADAM, Jean-Michel, *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Academia, coll. « Sciences du langage : carrefour et points de vue », 2011.

-, *Les Textes : types et prototypes*, Armand Colin, coll. « Cursus », 3^e édition, 2011.

-, et HEIDMANN Ute, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier ...*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2010.

BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press Incorporated, [1985], 1997.

- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits » [*Communications*, n° 8, 1966], *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981, pp. 7-33.
- BEN FARHAT, Arselène, *La Structure de l'enchâssement dans les Contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Sfax, Faculté des lettres et des sciences de Sfax, 2006.
- BESSON, Anne, FERRÉ, Vincent et PRADEAU, Christophe (dir.), *Cycle et collection*, Université Paris 13, Centre d'études des nouveaux espaces littéraires, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BREMOND, Claude, « Essor et déclin du récit enchâssé », *Les Mille et Une Nuits*, Hazan, Catalogues d'exposition, 2012, pp. 17-21.
- , « Le message narratif », in : *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964.
- BUDOR, Dominique et GEERTS, Walter, *Le texte hybride*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- CHKLOVSKI, Victor, « La construction de la nouvelle et du roman », traduction de Tzvetan Todorov, in : *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1929], pp. 170-211.
- DEBEAUX, Gaëlle, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, Rennes 2, 2017.
- DERWIN, Susan, *The Ambivalence of Form : Lukács, Freud, and the Novel*, Baltimore ; Londres: John Hopkins University Press, 1992.
- DUYFHUIZEN, Bernard, *Narratives of Transmission*, Rutherford (N.J.), Madison (N.J.), Teaneck (N.J.), Fairleigh Dickinson university press, Londres, Toronto (Ont.), Associated university presses, 1992.
- FAYOL, Michel, *Le Récit et sa construction*, Lausanne, Delachaux & Niestlé, 1994.
- FOEHR-JANSSSENS, Yasmina, « Châsses, coffres et tiroirs : le récit dans le récit », in : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n°29, 2015, pp. 13-22.
- FUSILLO, Massimo, *Naissance du roman*, trad. de l'italien par Marielle Abrioux, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, initialement publié dans *Figures III*, Paris, Gallimard, 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Gallimard, 1983.

- GREIMAS, *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », [1966], 1986.
- HÜHN, Peter, et al., (eds.), *Handbook of Narratology*, 2de édition, 2 vol., Berlin, De Gruyter, coll. « De Gruyter reference », 2014.
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue ». Théorie et analyse*, José Corti, [1981], 1989.
- MOLINO, Jean et LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Leméac (Arles), Actes Sud, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, coll. « U Lettres », 2004.
- MEIJER, Pieter de, « L'analyse du récit », in : KIBÉDI-VARGA, Aron (ouvrage présenté par), *Théorie de la littérature*, Paris, Picard, coll. « Connaissance des langues », 1981.
- MOLINIÉ, Georges, *Du roman grec au roman baroque*, 2^e édition, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Champs du signe », 1995.
- NELLES, William, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York, Peter Lang, 1997.
- , *Narrative Levels & Embedded Narrative*, New York, Washington (D.C.), et Paris, Peter Lang, coll. « American university studies. General literature », 1997.
- NÚÑEZ, Loreto, *Voix inouïes. Etude comparative de l'enchâssement dans Leucippé et Clitophon d'Achille Tatius et les Métamorphoses d'Apulée*, Saarbrück, Editions universitaires européennes, 2013, 2 tomes.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, traduction de Claude Ligny, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970.
- ŠRÁMEK, Jiří, « Pour une définition du métarécit », *Études romanes de Brno*, n° 20, 1990, pp. 33-48.
- , « Le métarécit dans la structure narrative », in : *Études romanes de Brno*, n° 17, 1986, pp. 23-33.
- TODOROV, Tzvetan, *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1981,

pp. 131-157.

-, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences humaines », 1973.

-, « Les catégories du récit littéraire », *in* : *Communications* 8.1, 1966, pp. 125-151.

-, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1966.

TOMASSINI, Giovanni Battista, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Rome, Bulzoni, 1990.

WEINRICH, Harald, *Le Temps : le récit et le commentaire*, traduction de Michèle Lacoste, Paris, Seuil, coll. « Poétique », [1964], 1973.

○ 3. Etude de l'enchâssement dans d'autres domaines :

BOZÓKY, Edina, « Le culte des reliques de l'Antiquité au XI^e siècle, *in* : M.P.- Prevost-Bault (dir.), *Reliques et reliquaires du XII^e au XVI^e siècle. Trafic et négoce dans l'Europe médiévale*, (exposition, Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 17 juin-27 août 2000), Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 2000, pp. 7-16.

- et HELVÉTIUS, Anne-Marie (éd.), Actes du colloque international de l'Université du Littoral-Côte d'Opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997, *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Turnhout (Belgique), Brepols Publishers, 1999.

BURMA, Denis, « Reliques et reliquaires du XII^e au XXI^e siècle : le saint, le prélat, le roi, l'orfèvre et le pèlerin », *in* : M.P.- Prevost-Bault (dir.), *Reliques et reliquaires du XII^e au XVI^e siècle. Trafic et négoce dans l'Europe médiévale*, (exposition, Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 17 juin-27 août 2000), Saint-Riquier, Musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 2000, pp. 17-30

DÉCENEUX, Marc, *Les Objets du sacré*, Rennes, Editions Ouest-France, 2000.

DIEDRICHS, Christof L., *Vom Glauben zu Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin, Weissensee Verlag, 2001.

HAHN, Cynthia, *The Reliquary Effect. Enshrining the Sacred Object*, Londres, Reaktion Books, 2017.

HUBER, Rudolf et RIETH, Renate, *Glossarium artis, Deutsch-französisches Wörterbuch zur Kunst, Faszikel 2, Liturgische Geräte, Kreuze und Reliquiare der christlichen Kirchen / Objets liturgiques, croix et reliquaires des églises chrétiennes*, Tübingen Strasbourg, 1972.

-, *Glossarium artis, Dreisprachiges Wörterbuch der Kunst – Dictionnaire des Termes d'Art – Dictionary of Art Terms, Vol. 2, Kirchengenäte, Kreuze und Reliquiare der christliche, Kirchen/ Objets liturgiques, croix et reliquaires des églises chrétiennes/ Ecclesiastical Ustensils, Crosses and Reliquaries of the Christian Church*, K.G. Saur, Munich, Londres, New York, Paris, 1992.

MURRAY, Peter et Linda, *The Cambridge Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 1996.

NÉRAUDEAU, Jean-Pierre, *Dictionnaire d'histoire de l'art*, Paris, PUF, 1985.

PEREZ, Stanis, *Le Corps du roi. Incarner l'Etat de Philippe Auguste à Louis-Philippe*, Paris, Perrin, 2018.

TRAINOR, Kevin, *Relics, Ritual, and Representation in Buddhism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

WISNIEWSKI, Robert, *The Beginnings of the Cult of Relics*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

III. Ouvrages et articles critiques consacrés à Goethe et Proust

○ 1. A. Ouvrages critiques consacrés à Goethe et Proust

PETITOT, Jean, *Morphologie et esthétique : la forme et le sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal*, Paris, Maisonneuve et Larose, coll. « Dynamiques de sens », 2004.

WALTHER-DULK, Ilse, *Über Proust und Goethe : auf der Suche nach einer Wahlverwandschaft*, Weimar, VDG, 2000.

- 1. B. Articles critiques consacrés à Goethe et Proust

BARNES, Annie, « Proust et les patins de Goethe », *in* : *The Artist and the Writer in France : Essays in Honour of Jean Sezneci*, textes réunis par HASKELL, Francis, LEVI, Anthony et BERTHOT, Sophie, « Les anciens et les modernes : la question de l'*ekphrasis* chez Goethe et chez Proust », *in* : *Revue de Littérature Comparée*, vol. 1, 1998, pp. 53-62.

O'DONOVAN, Patrick, « Proust's "grands chagrins utiles" : beyond contingency ? », *in* : *Au seuil de la modernité : Proust, Literature and the Arts*, Oxford, Peter Lang, « Le Romantisme et après en France / Romanticism and after in France », n°15, 2011, pp. 179- 194.

PAON, Delphine, « Lectures proustiennes de Goethe », *in* : *Revue d'études proustiennes*, 2017 -1, n°5, pp. 91-103.

-, « Enjeux de l'hypotopose dans la première rencontre amoureuse chez Goethe et Proust », *in* : *Quaderni Proustiani*, n°11, coord. G. Henrot, 2017, pp. 169-177.

PETERS, Achim, et GÜNTHER, Andreas, « Quartette – Beziehungsmuster bei Proust, Racine und Goethe », *in* : *Proustiana*, vol. XXVI, 2011, pp. 75-94.

ROSSI, Raffaello, « Bildung e ricerca : narrazioni dell'individualità ai confini del moderno », *in* : *Moderna : semestrale di teoria e critica della letteratura*, XVI, 1/2, Fabrizio Serra Editore, 2014.

VOSSKAMP, Wilhelm, « Auf der Suche nach Identität. Biographisches und autobiographisches Erzählen bei Goethe und Proust », *in* : *Proustiana*, vol. XXVII- XXVIII, 2013, pp. 9- 29.

- 2. A. Ouvrages critiques consacrés à Goethe

ADAMZIK, Sylvelie, *Subversion und Substruktion : zu einer Phänomenologie des Todes im Werk Goethes*, Berlin, [BRD], W. de Gruyter, 1985.

ADLER, Jeremy David, „Eine fast magische Anziehungskraft“ : Goethes „Wahlverwandschaften“ und die Chemie seiner Zeit, Munich, C. H. Beck, 1987.

- ANGLET, Andreas, *Der „ewige“ Augenblick : Studien und Funktion eines Denkbildes bei Goethe*, Köln, Böhlau, coll. « Kölner germanistische Studien », 1991.
- APEL, Helmut, et al., *Goethe als Sammler : Kunst aus dem Haus am Frauenplan*, catalogue de l'exposition à la Strauhof de Zürich, 2 novembre 1989 – 21 janvier 1990, Zürich : Offizin, Weinheim : VCH, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, 1989.
- BÄUMER, Konstanze, *„Bettine, Psyche, Mignon“ : Bettina von Arnim und Goethe*, Stuttgart, H.-D. Heinz, 1986.
- BERCHTOLD, Jacques, *Goethe et la France*, Coligny (Genève), La Baconnière éditeur, Fondation Martin Bodmer, 2016.
- BERSIER, Gabriele, *Goethes Rätselparodie der Romantik, eine neue Lesart der Wahlverwandschaften*, Tübingen, Niemeyer, 1997.
- BERIGER, Hanno, *Goethe und der Roman, Studien zu Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Zürich, 1955.
- BIANQUIS, Geneviève, *Etudes sur Goethe*, Dijon, Publications de l'Université de Dijon (VIII), 1951.
- BLESSIN, Stefan, *Goethes Romane : Aufbruch in die Moderne*, Paderborn., F. Schöningh, 1996.
- BLONDEAU, Denise, BUSCOT, Gilles et MAILLARD, Christine (études réunies par), *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- BOIE, Bernhild, *L'homme et ses simulacres, essai sur le romantisme allemand*, Paris, José Corti, 1979.
- BORCHMEYER, Dieter, *Die Weimarer Klassik*, Athenäum-Verlag, 1980.
- BORMANN, Alexander von, *Vom Laienurteil zum Kunstgefühl*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1974.
- BORN-WAGENDORF, Monika, *Identitätsprobleme des bürgerlichen Subjekts in der Frühphase der bürgerlichen Gesellschaft*, Pfaffenweiler, Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1989.
- BORTOFT, Henri, *Prenons l'apparence au sérieux : la dynamique du voir chez Goethe et dans la pensée européenne*, traduction d'Anne Charrière, Paris, Triades, 2014.

- BOTOND, Anneliese, *Die Wahlverwandschaften : Transformation und Kritik der Neuen Héloïse*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- BRANDSTÄDTER, Heike, *Der Einfall des Bildes : Ottilie in den „Wahlverwandschaften“*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000.
- BUSCHINGER, Philippe, *Die Arbeit in Goethes Wilhelm Meister*, Stuttgart, H. D. Heinz Verlag, 1986.
- BÜCHSENSCHUSS, Jan, *Goethe und die Architekturtheorie*, Hambourg, Dr. Kovac, coll. « Ex Architectura », 2010.
- CALLOT, Emile, *La philosophie biologique de Goethe*, Paris, éditions Marcel Rivière et Compagnie, coll. « Bibliothèque philosophique », 1971.
- CASSIRER, Ernst, *Idee und Gestalt : Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist*, Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, [1924], Darmstadt, 1989.
- COHN, Danièle, *La lyre d'Orphée, Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999.
- CRITZMANN, Thorsten, *Goethes Wahlverwandschaften als Jahresmärchen : ein Dialog zwischen Aufklärung und Romantik*, Cologne, SH-Verlag, 2006.
- ERMANN, Kurt, *Goethes Shakespeare-Bild*, Tübingen, M. Niemeyer, 1983.
- FICK, Monika, *Das Scheitern des Genius : Mignon und die Symbolik der Liebesgeschichten in Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1987.
- FISCHER-DIESKAU, Dieter, *Goethe als Intendant : Theaterleidenschaft im klassischen Weimar*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006.
- FORSSMAN, Erik, *Goethezeit : über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses*, Munich, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1999.
- GUY, Roland, (pseud.) *Goethe franc-maçon, La pensée et l'œuvre maçonniques de J. W. von Goethe*, Paris, éditions du Prisme, coll. « Les Amis de la Bibliothèque Initiatique », 1974.
- HERRMANN, Elisabeth, *Die Todesproblematik in Goethes Roman „Die Wahlverwandschaften“*, Berlin, E. Schmidt, 1998.
- HOFMANN, Peter, *Goethes Theologie*, Paderborn, F. Schöningh, 2001.

- HOFFMEISTER, Gerhart, *Goethe und die europäische Romantik*, Munich, Francke Verlag, 1984.
- HÜBNER, Klaus, *Alltag im literarischen Werk : eine literatursoziologische Studie zu Goethes Werther*, Heidelberg, J. Groos, 1982.
- IGEL, Felicitas, *Wilhelm Meisters Lehrjahre im Kontext des hohen Romans*, Würzburg, Ergon, 2007.
- KAYSER, Walter, *Zur Symbolisierung des Wassers bei Goethe*, Rheinfelden, Schäuble Verlag, coll. « Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft », 1992.
- KEMPER, Hans-Georg et SCHNEIDER, Hans (dir.), *Goethe und der Pietismus*, Tübingen, M. Niemeyer, 2001.
- KIM, Hee-Ju, *Der Schein des Seins : zur Symbolik des Schleiers in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*, Tübingen, Niemeyer, 2005.
- KONRAD, Suzanne, *Goethes „Wahlverwandschaften“ und das Dilemma des Logozentrismus*, Heidelberg, C. Winter, 1995.
- KRANICH, Ernst-Michael, *La plante primordiale chez Goethe et le règne végétal : des lichens aux plantes supérieures*, traduction par René Wisser, Triades, 2010.
- KREBS, Roland, *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières : théorie et réalisations*, Wiesbaden : Harrassowitz, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, coll. « Wolfenbütteler Forschungen », vol. 28, 1985.
- LACOSTE, Jean, *Goethe, La nostalgie de la lumière*, Paris, Belin, DL, 2007.
- , *Goethe. Science et Philosophie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Germaniques », 1997.
- LESCOURRET, Anne-Marie, *Goethe : la fatalité poétique*, Paris, Flammarion, 1998.
- LIENHARD, Johanna, *Mignon und ihre Lieder, gespiegelt in den Wilhelm-Meister-Romanen*, Zürich, Artemis Verlag, 1978.
- LINDER, Jutta, *Ästhetische Erziehung : Goethe und das Weimarer Hoftheater*, Bonn, Bouvier, 1990.
- LOISEAU, Hippolyte, *Goethe et la France : ce qu'il en a connu, pensé et dit*, Paris, Neufchâtel, Editions Victor Attinger, 1930.

- LUKÀCS, Georg, *Goethe und seine Zeit*, Bern, 1947.
- MANACORDA, Giorgio, *Materialismo e masochismo: il "Werther", Foscolo e Leopardi*, Rome, Artemide, 2001.
- MAYER, Mathias, *Selbstbewusste Illusion: Selbstreflexion und Legitimation der Dichtung im Wilhelm Meister*, Heidelberg, C. Winter, 1989.
- MEHNE, Philipp, *Bildung versus Self-Reliance: Selbstkultur bei Goethe und Emerson*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2008.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *Goethe e il romanzo: tre saggi*, Turin, G. Einaudi ed., coll. « Piccola biblioteca Einaudi », 1991.
- MUENZER, Clark S., *Figures of Identity: Goethe's Novels and the Enigmatic Self*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1984.
- NEUMANN, Michael, *Roman und Ritus: Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Francfort-sur-le-Main, V. Klostermann, 1992.
- PILLE, René-Marc, *Théâtre de l'effroi. Lectures croisées du Faust de Goethe et du Wallenstein de Schiller*, Vic la Gardiole, éditions L'Entretemps, coll. « Champ Théâtral », 2006.
- PIRHOLT, Mattias, *Metamimesis: Imitation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre and Early German Romanticism*, Rochester, New York, Camden House, coll. « Studies in German literature, linguistics and culture », 2012.
- REINIGER, Anton, *Wilhelm Meister: eine „schöne menschliche Natur“ oder ein „armer Hund“?*, Udine, Forum, 2008.
- REUCHLEIN, Georg, *Die Heilung des Wahnsinns bei Goethe: Orest, Lila, der Harfner und Sperata*, Francfort-sur-le-Main, P. Lang Verlag, 1983.
- RICHTER, Alexandra (dir.), *Le coach de Goethe: conseil et médiation dans Les affinités électives*, Paris, Riveneuve éditions, 2014.
- ROHRBACHER, Imelda, *Poetik der Zeit: zum historischen Präsens in Goethes „Die Wahlverwandschaften“*, Göttingen, V & R unipress, 2016.
- SAGMO, Ivar, *Bildungsroman und Geschichtsphilosophie: eine Studie zu Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*, Bonn, Bouvier Verl. H. Grundman, 1982.

- SAVIANE, Renato, *Natura e spirito : il "Meister" e le "Affinità elettive" di Goethe*, Florence, L. S. Olschki, 1991.
- SCHLAFFNER, Hannelore, *Wilhelm Meister : das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1980.
- SCHLEGEL, Friedrich von, *Sur le "Meister" de Goethe ; présentation de Jean-Marie Schaeffer*, trad. de l'allemand par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Hoëbeke, 1999.
- SCHLICK, Werner, *Goethes Die Wahlverwandschaften : a Middle-Class Critic of Aesthetic Aristocratism*, Heidelberg, C. Winter, 2000.
- SCHLÖSSLER, Franziska, *Goethes Lehr- und Wanderjahre : eine Kulturgeschichte der Moderne*, Tübingen, Bâle, A. Francke, 2002.
- SCHMIEDT, Helmut, (dir.) „*Wie froh bin ich, dass ich weg bin !* " : *Goethes Roman „Die Leiden des jungen Werther" in literaturpsychologischer Sicht*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1989.
- SELBMANN, Rolf, *Der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart Weimar, J. B. Metzler, 1994.
- SENGLE, Friedrich, *Kontinuität und Wandlung : Einführung in Goethes Leben und Werk*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1999.
- SHARPE, Lesley, *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- STEINER, Rudolf, *Goethe, père d'une esthétique nouvelle*, traduction de Marcel Altmeyer, Paris, Triades, 1979.
- STRELKA, Joseph, *Esoterik bei Goethe*, Tübingen, M. Niemeyer, 1980.
- STRICH, Fritz, *Goethe und die Weltliteratur*, Francke Verlag, Bern, [1946], 1957.
- SWALES, Martin, *Reading Goethe : a Critical Introduction to the Literary Work*, Rochester, New York, Camden House, 2002.
- THOREL, Sylvie, *Fictions du savoir, savoirs de la fiction : Goethe, Melville, Flaubert*, Paris, CNED-PUF, 2011.
- VALENTIN, Jean-Marie, *L'Un, l'Autre et le Tout*, Paris, Klincksieck, coll. « Germanistique », 2000.

VINCENT, Deirdre Winifred Joy, *Werther's Goethe and the Game of Literary Creativity*, Toronto, University of Toronto Press, 1992.

WIESE, Benno von, *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, August Babel, 1963.

WINKLE, Sally Anne, *Woman as Bourgeois Ideal: a Study of Sophie von La Roche's „Geschichte des Fräuleins von Sternheim" and Goethe's "Werther"*, New York, P. Lang, 1988.

WITTE, Berndt et SCMIDT, Peter (dir.), *Goethe Handbuch*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1966-1999, 4 vol.

- [2. B. Articles critiques et chapitres d'ouvrage consacrés à Goethe](#)

Note : GY est une abréviation pour *Goethe Yearbook*, Publications of the Goethe Society of North America, New-York, Camden House.

ASMAN, Carrie, « Le cabinet d'art comme jeu de communication », in : GOETHE, *Le collectionneur et les siens*, Paris, éditions de la maison des sciences de l'homme, texte établi par Carrie Asman, traduit par Denise Modigliani, coll. « Philia », 1999, pp. 104-153.

BAHR, Edward, « Ossian-Rezeption von Michael Denis bis Goethe: Ein Beitrag zur Geschichte des Primitivismus in Deutschland », in : GY, 2004, pp. 1-15.

BERSIER, Gabrielle, « Otilies verlorenes Paradies. Zur Funktion der Allegorie in den *Wahlverwandschaften* : Wieland-Brentano-Goethe. », in : GY, 1988, pp. 137-160.

BLONDEAU, Denise, « La figure d'Otilie dans les *Wahlverwandschaften* : Le discours de l'inconscient » in : *Recherches germaniques*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines, n°27, 1997, p. 57-73.

-, « Goethes Naturbegriff in den *Wahlverwandschaften* », in : *Jahrbuch der Goethegesellschaft*, n°114, 1997, pp. 35-48.

BREITHAUPT, Fritz, « Song or Narration ? : Goethe's Mignon. », in : GY, 2013, pp. 79-89.

- BRITTNACHER, Hans Richard, « Todgeweiht und unsterblich – Mignon-Reminiszenzen in der französischen Literatur », in : *GY*, 2017, pp. 187-198.
- BROSZEIT-RIEGER, Ingrid, « Paintings in Goethe's *Wilhelm Meister* Novels: The Dynamics of Erecting and 'Eroding' the Paternal Law. », in : *GY*, 2005, pp. 105-124.
- COHN, Danièle, « Le cas Goethe », in : *Etudes germaniques*, octobre-décembre 2015, pp. 537-549.
- DELINIÈRE, Jean, « Discours et peinture dans *Les Années de voyage de Wilhelm Meister* de Goethe », in : AURAIX-JONCHIÈRE, Pascale, (Etudes réunies et présentées par), *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles : actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Clermont-Ferrand, 24, 25, 26 octobre 2001, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 435 – 450.
- DIFOUR, Patrick, « uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen. » Zu Goethes wirkungsästhetischem Interesse im Vorspruch zu *Die Leiden des jungen Werthers* », in : *Etudes germaniques*, octobre-décembre 2012, pp. 613-629.
- DYE, Ellis, « Wilhelm Meister and *Hamlet*, Identity and Difference. », in : *GY*, 1992, pp. 67-85.
- , « Goethe's *Die Wahlverwandtschaften*: Romantic Metafiction. », in : *GY*, 1996, pp. 66-92.
- DOHM, Burkhard, « Radikalpietistin und „schöne Seele“ : Susanna Katharina von Klettenberg », in : HOFFMEISTER, Gerhart, *Goethe und die europäische Romantik*, Munich, Francke Verlag, 1984, pp. 111-134.
- EDMUNDS, Kathryn, « "der Gesang soll deinen Namen erhalten": Ossian, Werther and Texts of/for Mourning. », in : *GY*, 1996, pp. 45-65.
- EIGLER, Friederike, « Wer hat "Wilhelm Schüler" zum "Wilhelm Meister" gebildet? *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und die Aussparungen einer hermeneutischen Verstehens- und Bildungspraxis. », in : *GY*, 1986, pp. 93-119.
- ELLIS, John M., « How Seriously Should We Take Goethe's Definition of the Novelle? », in : *GY*, 1986, pp. 121-123.

- FARINELLI, Arthuro, « Goethe und die Ewigkeitsgedanke », *in* : Hans Wahl (dir.), *Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft*, 3, 1938, pp. 233-250.
- FOUCRIER, Chantal, « De la combinatoire chimique à la combinatoire des genres », *in* : RICHTER, Alexandra (dir.), *Le coach de Goethe : conseil et médiation dans Les Affinités électives*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, pp. 79- 103.
- GUILLOT, Isabelle, « L'ekphrasis dans les Tableaux de Philostrate de Goethe », *in* : AURAIJONCHIÈRE, Pascale, (Etudes réunies et présentées par), *Ecrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles : actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques*, Clermont-Ferrand, 24, 25, 26 octobre 2001, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, pp. 127- 138.
- HABRICH, Christa, « Alchemie und Chemie in der pietischen Tradition », *in* : KEMPER, Hans-Georg, et SCHNEIDER, Hans (dir.), *Goethe und der Pietismus*, Tübingen : Niemeyer, 2001, pp. 45-77.
- HASS, Hans-Egon, « Goethe. Wilhelm Meister Lehrjahre », *in* : WIESE, Benno von, *Der deutsche Roman. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, August Babel, 1963, pp. 132-210.
- GUGEL, Markus, « "ein geistiges Werk geistig aufnehmen". Zum idealen Leser von Goethes "Werther" », *in* : *Goethe Jahrbuch* 2014, n° 131, pp. 13-20.
- GURGANUS, Albert E., « Typologies of Repetition, Reflection, and Recurrence: Interpreting the Novella in Goethe's *Wahlverwandschaften*. », *in* : *GY*, 2008, pp. 99-114.
- JAKOB, Michael, « Goethe et le jardin », *in* : BERCHTOLD, Jacques (dir.), *Goethe et la France*, Genève, La Baconnière éditeur, 2011, pp. 188-205.
- LACOSTE, Jean, « "Un nœud caché". Les sciences de la nature dans l'œuvre de Goethe », *in* : *Etudes germaniques*, juillet-septembre 2004, pp. 593-596.
- MAILLARD, Christine, « Jeu et médiation. Esquisse d'une anthropologie du joueur goethéen », *in* : BLONDEAU, Denise, BUSCOT, Gilles et MAILLARD, Christine (études réunies par), *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, pp. 185- 195.

- MAHLENDORF, Ursula, « The Mystery of Mignon: Object Relations, Abandonment, Child Abuse and Narrative Structure. », *in* : GY, 1994, pp. 23-39.
- MORTIER, Daniel, « Le *Wilhelm Meister* de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique », *in* : Claude De Grève (textes réunis par), Dix-huitième siècle européen, en hommage à Jacques Lacant, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, pp. 121-125.
- , « Les personnages féminins dans le roman d'éducation », *in* : *Bulletin de liaison et d'information de la S.F.L.G.C.*, n°1, automne 1986, pp. 33-46.
- NEUMANN, Gerhard, « Aphorismus und Roman. Die Aphorismengruppe in den *Wahlverwandschaften* », *in* : NEUMANN, Gerhard, *Ideenparadiese, Untersuchungen zur Aphoristik bei Lichtenberg, Novalis, Fr. Schlegel und Goethe*, Munich, 1976, pp. 683-736.
- PAON, Delphine, « Le jeu de marionnettes dans Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister de Goethe », *in* : BELMAS, Elisabeth et VION-DURY, Juliette (dir.), *Le Jeu dans tous ses états*, Paris, L'Harmattan, à paraître.
- PAUL, Jean-Marie, « Raisons de la fête et fête du désir dans *Die Wahlverwandschaften* », *in* : BLONDEAU, Denise, BUSCOT, Gilles et MAILLARD, Christine (études réunies par), *Jeux et fêtes dans l'œuvre de J. W. Goethe*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, pp. 163- 173.
- PIRHOLT, Mattias, « A Symbolic-Mystic Monstrosity: Ideology and Representation in Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. », *in* GY, 2009, pp. 69-99.
- PLACIAL, Claire, « Figures d'Echo dans les *Affinités électives* de Goethe », *in* : *Revue de littérature comparée*, 2007/1, n°321, p. 21-42.
- POWERS, Elisabeth, « The Sublime, 'Über den Granit,' and the Prehistory of Goethe's Science. », *in* : GY, 2008, pp. 35-36.
- PURDY, Daniel L., « The Building in *Bildung* : Goethe, Palladio, and the Architectural Media. », 57-, *in* : GY, 2008, pp. 57-73.
- REFERSTEIN, Georg, « Philine », *in* : Hans Wahl (dir.), *Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft*, 3, 1938, pp. 40-58.

RYAN, Judith, « *Goethes Wahlverwandtschaften: Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur* », publié par Norbert Bol, in : *GY*, 1984, pp. 250-253.

SCHWEITZER, Christoph, « Who is the Editor in Goethe's *Die Leiden des jungen Werthers* ? », in : *GY*, 2004, pp. 31-40.

VAGET, Hans, « Werther, the Undead », in *GY*, 2004, pp. 17-29.

ZANTOP, Susanne, « Eignes Selbst und fremde Formen : „Goethes Bekenntnisse einer schönen Seele.“ », in : *GY*, 1986, pp. 73-92.

○ 3. A. Ouvrages critiques consacrés à Proust

ALBARET, Céleste, *Monsieur Proust*, souvenirs recueillis par Georges Belmont, Paris, Robert Laffont, 1991.

ANGUISSOLA, Alberto Beretta, *Les Sens cachés de la Recherche*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2013.

AUBERT, Nathalie, éd., *Proust and the Visual*, Cardiff, University of Wales Press, 2013.

AZÉRAD, Hugo, *L'univers constellé de Proust, Joyce et Faulkner : le concept d'épiphanie dans l'esthétisme du modernisme*, Berne, Peter Lang, coll. « European connections », 2002.

BAL, Mieke, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust ?*, Toulouse, X,Y, Z éditeur et Presses Universitaires du Mirail, 1997.

BALES, Richard, *Proust and the Middle Ages*, Genève, Droz, 1975.

-, *The Cambridge Companion to Proust*, Cambridge, éd. Cambridge University Press, 2001.

BARDÈCHE, Maurice, *Marcel Proust romancier*, (2 volumes), Paris, Les Sept Couleurs, 1971.

BARTHES, Roland, et al., *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980.

BAYARD, Pierre, *Le Hors-Sujet, Proust et la digression*, Paris, éditions de Minuit, 1996.

BECKETT, Samuel, *Proust*, New York, Grove Press, [1931], et Paris, éditions de Minuit, 1990.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Interlignes 3, Lectures textanalytiques*, Lille, Presses universitaires du septentrion, 1988.

- BENHAÏM, André, éd., *The Strange M. Proust*, Londres, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2009.
- BERTHO, Sophie, études réunies par, *Proust et ses peintres*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, « Crin 37 », 2000.
- BIZUB, Edward, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neufchâtel, A la Baconnière, 1991.
- , *Le Moi divisé*, Genève, Droz, 2006.
- BONGIOVANNI BERTINI, Mariolina, *Proust e la teoria del romanzo*, Turin, Bollati Boringhieri, 1996.
- BOUCQUET, Eliane, *Un chasseur dans l'image, Proust et le temps caché*, Paris, A. Colin, préface de J. Kristeva, 1992.
- BOUILLAGUET, Annick, *Marcel Proust, Le Jeu intertextuel*, Paris, éditions du Titre, 1990.
- , *Marcel Proust, bilan critique*, Paris, Nathan, collection 128, 1994.
- , *Proust et les Goncourt, Le Pastiche du « Journal » dans le « Temps retrouvé »*, Paris, Lettres modernes, 1996.
- , *Proust, lecteur de Balzac et de Flaubert, L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, préface de B. Rogers, 2000.
- , et ROGER, Brian (sous la direction de), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- BOYER, Philippe, *Le Petit pan de mur jaune*, Paris, Le Seuil, 1986.
- BRASSAÏ, *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie*, Paris, Gallimard, NRF, 1997.
- BRUN, Bernard, textes réunis et présentés par, *Marcel Proust 2 et 3, Nouvelles directions de la recherche proustienne 1 et 2*, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, 2 volumes.
- BRUNEL, Patrick, *Le Rire de Proust*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- BRUNET, Etienne, *Le Vocabulaire de Proust, Etude quantitative*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1983, 3 volumes, préface de Jean-Yves Tadié.
- BUCKNALL, Barbara J., *The religion of art in Proust*, Urbana, University of Illinois Press, 1969.

- CARTER, William C., *The Proustian Quest*, New York, Londres, New York University Press, 1992.
- CATTAUI, Georges, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, Nizet, 1972.
- CHARDIN, Philippe, *Proust ou le bonheur du petit personnage qui compare*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- , *Le Roman de la conscience malheureuse*, Genève, Droz, 1982.
- (dir.), avec la collaboration de BOULANGER, Alison, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2007.
- CHAUDIER, Stéphane, *Proust et le langage religieux – La Cathédrale profane*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- CLÉDER, Jean, MONTIER, Jean-Pierre., (dir.), *Proust et les images : peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil, [1989], 2013.
- COMPAGNON, Antoine, et YOSHIKAWA, Kazuyoshi, avec la collaboration de VERNET, Matthieu, *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 2013.
- CZAPSKI, Joseph, *Proust contre la déchéance : conférences au camp de Griazowitz*, Paris, Phébus, coll. « Libretto », 2012.
- DANIEL, Georges, *Temps et mystification dans A la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1963.
- DEFER, Dominique et COUTANT, Francis, *Proust et l'architecture initiatique. A la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2017.
- DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », [1963], 1996.
- DESCOMBES, Vincent, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, éditions de Minuit, collection « Critique », 1987.
- DOUBROVSKY, Serge, *La Place de la madeleine : écriture et fantasme chez Proust*, Grenoble, ELLUG / Université Stendhal, « Archives critiques », [1974], 2000.
- DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine – Proust et le sens social*, Paris, Seuil, 1997.

- DUVAL, Sophie, *L'ironie proustienne – la vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004.
- ELLISON, David, *Proust et la tradition littéraire européenne*, Paris, Classiques Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2013.
- ERMAN, Michel, *L'œil de Proust. Ecriture et voyeurisme dans A la recherche du temps perdu*, Paris, Nizet, 1988.
- FALLOIS, Bernard de, *Marcel Proust – Maximes et pensées dans A la recherche du temps perdu*, Paris, France-Loisirs, 1989.
- FAVRICHON, Anna, *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- FERRÉ, Vincent et ROSSI, Raffaello, avec PAON, Delphine, *Proust, roman moderne : perspectives comparatistes*, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, coll. « Marcel Proust aujourd'hui », 2017.
- FERNANDEZ, Ramon, *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Paris, Grasset, 1979.
- FEUILLERAT, Albert, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- FISER, Emeric, *La théorie du symbole littéraire et Marcel Proust*, Genève, Slatkine Reprints, 1992.
- FRAISSE, Luc, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, CDU-SEDES, coll. « Esthétique », 1995.
- , *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, éditions SEDES, coll. « Les livres et les hommes », 1996.
- , *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Corti, 1990.
- FRAVALO-TANE, Pascale, *A la recherche du temps perdu en France et en Allemagne (1913-1958). « Dans une sorte de langue étrangère... »*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- GABASTON, Liza, *Le Langage du corps dans « A la recherche du temps perdu »*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2011.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan, (dir.), *Recherche de Proust*, Paris, Le Seuil, 1980.

- GIBHARDT, Roman Boris et RAMOS, Julie (dir.), *Marcel Proust et les arts décoratifs. Poétique, matérialité, histoire*, Paris, Classiques Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2013.
- GRACQ, Julien, *Proust considéré comme terminus*, suivi de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Bruxelles, Complexe, coll. « Le Regard littéraire », 1988.
- GRANDSEIGNE, Jean de, *L'Espace combraysien, monde de l'enfance et structure sociale dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, coll. « La Thésothèque », 1981.
- HADDAD-WOLTLING, Karen, *L'Illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée*, Paris, Honoré Champion, 1995.
- et FERRÉ, Vincent, (dir.), *Proust, l'étranger*, Amsterdam-New York, Rodopi, « CRIN », 2010.
- HARKNESS, Nigel et SCHMID, Marion, (dir.), *Au seuil de la modernité : Proust, Literature and the Arts. Essays in Memory of Richard Bales*, Bern, Peter Lang, 2011.
- HASSINE, Juliette, *Esotérisme et écriture dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, coll. « La Thésothèque », 1990.
- , *Marranisme et Hébraïsme dans l'œuvre de Proust*, Paris, Minard, coll. « La Thésothèque », 1994.
- HENROT SÔSTERO, Geneviève et SERÇA, Isabelle, *Marcel Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2013.
- , *Pragmatique de l'anthroponyme dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, coll. « LEXICA. Mots et dictionnaires », 2011.
- HENRY, Anne, *Marcel Proust, Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981.
- , *Proust romancier, Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1983.
- , *La Tentation de Marcel Proust*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2000.
- HONG, Kuo-Yung, *Proust et Nerval. Essai sur les mystérieuses lois de l'écriture*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2006.
- HULLU-VAN DOESELAR, Nell de, *Marcel Proust, La rosace de Rivebelle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2018.

- IFRI, Pascal-Alain, *Proust et son narrataire dans A la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1983.
- JAUSS, Hans Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts « A la recherche du temps perdu »*, Heidelberg, Carl Winter, 1955.
- JULLIEN, Dominique, *Proust et ses modèles, Les Mille et Une Nuits et les Mémoires de Saint-Simon*, Paris, Corti, 1989.
- KARPELES, Eric, *Le Musée imaginaire de Marcel Proust : tous les tableaux de A la recherche du temps perdu*, Paris, Thames & Hudson, 2009.
- KRISTEVA, Julia, *Le Temps sensible, Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, NRF coll. « Essais », 1994.
- LACAILLE-LEFEBVRE, Armelle, *La Poésie dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- LADENSON, Elisabeth, *Proust lesbien*, [1999], traduction par Guy Le Gaufey, préface d'Antoine Compagnon, Paris, EPEL, 2004.
- LAGET, Thierry, *Un Amour de Swann de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, Folio, coll. « Foliothèque », 1991.
- LAGET, Thierry, *Du côté de chez Swann de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, Folio, coll. « Foliothèque », 1992.
- LANDES-FERRALI, Sylvaine, *Proust et le Grand Siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2004.
- LATTRE, Alain de, *Le Personnage proustien*, Paris, Corti, 1984.
- LEMPART, Magda E., *La transposition esthétique des valeurs chrétiennes de Marcel Proust*, Paris, Desclée de Brower, 1968.
- LE PICHON, Yann, *Marcel Proust, Le Musée retrouvé*, préface de Frédéric Mitterrand, Paris, Stock, 1990,
- LE ROUX-KIEKEN, Aude, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- MAURIAC-DYER, Nathalie, *Proust inachevé. Le dossier « Albertine disparue »*, Paris, Honoré Champion, 2005.

- , YOSHIKAWA, Kazuyoshi et ROBERT, Pierre-Edmond (éds), *Proust face à l'héritage du XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- MAUROIS, André, *De Proust à Camus*, Paris, Librairie académique Perrin, 1963.
- MATHIEU, Patrick, *Proust. Une question de vision*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critique littéraire », 2010.
- MEIN, Margaret, *Thèmes proustiens*, Paris, Nizet, 1979.
- MENDELSON, David, *Le Verre et les objets de verre dans l'œuvre de Marcel Proust*, Corti, 1968.
- MIGUET-OLLANGIER, Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.
- MILLY, Jean, *La Phrase de Proust, Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, [1975], Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1983.
- , *Proust et le style*, Genève, Slatkine Reprints, [1970], 1991.
- , *La Longueur des phrases dans « Combray »*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1986.
- MINDELGRÜN, Albert, *Thèmes et structures bibliques dans l'œuvre de Marcel Proust : de l'étude stylistique de quelques interférences*, Lausanne : Editions l'Âge d'homme ; Paris : centre de diffusion de l'édition, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1978.
- MORNIN-HORNUNG, Juliette, *Proust et la peinture*, Genève et Paris, Droz, 1951.
- MOUTON, Jean, *Le Style de Marcel Proust*, Paris, Nizet, 1968.
- MURPHY, Jonathan Paul, *Proust's Art : Painting, Sculpture, and Writing in A la Recherche du Temps Perdu*, Oxford, Bern, Berlin (etc.), Peter Lang, 2001.
- NATHAN, Jacques, *Citations, références et allusions dans « A la recherche du temps perdu »*, Paris, Nizet, 1953.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, [1984], 1999.
- NATUREL, Mireille, *Proust et Flaubert – Un secret d'écriture*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, -, *Proust et le fait littéraire – Réception et création*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- PERRIER, Guillaume, *La mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Classiques Garnier, collection « Bibliothèque Proustienne », 2011.
- PICON, Gaëtan, *Lecture de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1963], 1995.

- POMMIER, Jean, *La Mystique de Marcel Proust*, Genève, Droz, 1939.
- POULET, Georges, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1963], 1982.
- QUARANTA, Jean-Marc, *Le génie de Proust. Genèse de l'esthétique proustienne de la Recherche, de Jean Santeuil à la madeleine et au Temps retrouvé*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- REY, Pierre-Louis, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs : Etude critique*, Genève, Slatkine, 1983.
- RICHARD, Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil, 1974.
- ROBERT, Pierre-Edmond, *Marcel Proust lecteur des anglo-saxons*, Paris, Nizet, 1976.
- , (dir.), *Marcel Proust 1. A la recherche du temps perdu, des personnages aux structures*, Paris, Lettres Modernes, 1992.
- ROGERS, Brian G., *Proust's Narrative Techniques*, Genève, Droz, 1963.
- , *Proust et Barbey d'Aurevilly. Le dessous des cartes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2000.
- ROGERS, Peter Seraphin, *Proust, Speculative Scripture*, Manhattan (Kan.), Studies in Twentieth Century Literature, coll. « Studies in 20th Century Literature. Monograph Series », 1993.
- ROSASCO, Joan, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, Nizet, 1980.
- SERÇA, Isabelle, *Les coutures apparentes de la Recherche. Proust et la ponctuation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2010.
- SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- SOSHANA GUEZ, Stéphanie, *L'Anecdote proustienne. Enjeux narratifs et esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2013.
- SCHMID, Marion, *Proust dans la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2008.
- SCHOENTJES, Pierre, *Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche*, Gand, Rijksuniversiteit, 1993.
- SCHUEREWEGEN, Franc, *Introduction à la méthode posttextuelle. L'exemple proustien*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque Proustienne », 2012.

SCHULTE-NORDHOLT, Annelise, *Le Moi créateur dans A la recherche du temps perdu*, Paris, L'Harmattan, 2002.

SIMON, Anne, *Proust ou le réel retrouvé*, Paris, PUF, coll. « Ecriture », 2000.

TADIÉ, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

-, *Lectures de Proust*, Paris, Colin, 1971.

-, *Marcel Proust Biographie*, [1996], Paris, Gallimard, Folio, 1999.

UENISHI, Taeko, *Le Style de Proust et la peinture*, Paris, SEDES, 1988.

VAGO, Davide, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012.

WATSON, Bruce Stephen, *Les figures du labyrinthe dans A la recherche du temps perdu*, New York, Peter Lang, coll. « Reading Plus », 1992.

WATT, Adam, *Reading in Proust's A la recherche : Le délire de la lecture*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

- (éd.), *Le Temps retrouvé Eighty Years after / 80 ans après, Critical Essays – Essais critiques*, coll. « Modern French Identities », 84, Berne, Peter Lang, 2009.

YOSHIKAWA, Kazuoshi, *Index général de la Correspondance de Proust*, Kyoto, Presses de l'université de Kyoto, 1998.

-, *Proust et l'art pictural*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque proustienne », 2010.

ZUBER, Isabelle, *Tableaux littéraires – Les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Peter Lang, 1998.

○ **3. B. Articles critiques consacrés à Proust**

Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray, Illiers-Combray, 1950-1959 – depuis 1989 : *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust (BSAMP)*

Bulletin d'informations proustiennes, Paris, Presses de l'ENS, depuis 1975 (BIP)

- AMOSSY, Ruth et ROSEN, Elisheva, « La dame aux catleyas : fonction du pastiche et de la parodie dans *A la recherche du temps perdu* », in : *Littérature*, n°14, 1974, pp. 55-64.
- BARTHES, Roland, « Proust et les noms », in *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, op. cit., p. 121-134.
- , « Une idée de recherche », in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, pp. 327-332.
- , « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » (1978), *ibid.*, pp. 333-346.
- , « Ça prend », (1979), in *Œuvres complètes*, t. V, 2002, pp. 654-656 – article initialement publié dans le *Magazine littéraire*, 1979.
- BENJAMIN, Walter, « L'image proustienne » (« *Zum Bilde Prousts* »), [1934], traduit dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 135-155.
- BERSANI, Léo, « Déguisements du moi et art fragmentaires », in : *Recherche de Proust*, Paris, Seuil, coll. « Points », p. 13-33.
- BIONGIOVANNI-BERTINI, Mariolina, « Proust et le roman de formation », in : G. Danou (textes réunis et présentés par), *Le Roman d'apprentissage. Approches plurielles*, Colloque de Cerisy-la-Salle, organisé par A. Clancier, G. Danou et A. Roche, Evreux, Editions Sens, coll. « Sens critique », 2000, pp. 107-112.
- BOUILLAGUET, Annick, et. ROGERS, Brian G. (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, Nouvelle édition revue et corrigée, coll. « « Dictionnaires et références », 2015, en particulier dans le vol. 1 les articles « Allemagne », de Jean-Marie Quaranta, pp. 54-56 ; « Emerson », de Pierre-Edmond Robert, pp. 332-33 ; « Goethe », de Daniel Léonard, p. 425 ; « Goncourt », d'Annick Bouillaguet, pp. 425-428.
- BOUILLAGUET, Annick, « "Un Amour de Swann", roman de l'entre-deux », in : *Quaderni Proustiani*, 2013, pp. 239-248.
- BUTOR, Michel, « Les œuvres d'art imaginaires chez Proust », in : *Répertoire II*, Paris, Editions de Minuit, 1964, pp. 252-292.
- CAZEAUX, Jacques, *L'écriture de Proust ou l'art du vitrail*, Paris, Gallimard, *Cahiers Marcel Proust*, n°4, 1971.

- CLOGENSON, Yves E., « Le thème de la cathédrale dans Proust », *in* : *BAMP*, n°19, 1964, pp. 152-159.
- COMPAGNON, Antoine, « Ce qu'on ne peut plus dire de Proust », *in* : *Littérature*, décembre 1992, n°88, pp. 54-61.
- FERRÉ, Vincent, « Mais dans les beaux livres, tous les contresens qu'on fait sont beaux » : M. Proust, R. Ruiz, V. Schlöndorff et H. Pinter », *in* : CLÉDER, Jean, MONTIER Jean-Pierre (dir.), *Proust et les images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 203-220.
- , « La saveur de l'essai : Proust et l'essai fictionnel », *in* : *Poétique*, Paris, Seuil, n°158, avril 2009, pp. 201-213.
- , « The Nature and Status of Theory in *Le Temps retrouvé* », *in* : '*Le Temps retrouvé*' 80 ans après : *Essais critiques*, éd. par Adam WATT, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 195-208.
- FINN, Michael, « Proust and Dumas fils : Odette and La Dame aux camélias », *in* : *The French Review*, vol. 47, n°3, 1974, pp. 528-542.
- FRAISSE, Luc, « Méthode de composition : Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe », *in* : GARELLI, Jacques, « De la cire de Descartes à la madeleine de Proust », *Rythmes et mondes*, Grenoble, Jérôme Million, 1991, pp. 149-167.
- GENETTE, Gérard, « Proust palimpseste », *in* : *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 39-67.
- , « Métonymie chez Proust », *in* : *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 41-63.
- , « L'âge des noms », *in* : *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, 1976, pp. 315-328.
- GIL, Marie. « Proust et le théâtre. La mise en scène du théâtre et de sa critique dans *A La Recherche du temps perdu* », *in* : *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 106, n° 4, 2006, pp. 901-912.
- HACHEZ, Willy, « La chronologie et l'âge des personnages de *A la recherche du temps perdu* », *in* : *BIP*, n°6, 1956, pp. 198-207.
- HADDAD, Karen, « Proust depuis le centre ou la périphérie », *in* : *Relief 7*, (2), 2013, <http://www.revue-relief.org>.
- HASSINE, Juliette, « Lectures de la Bible par Proust », *in* : *BIP*, n°20, 1989, p. 111-119.
- , « Proust lecteur de la Bible », *BMP*, n°32, 1982, pp. 525-534.

- HENRY, Anne, « Le kaléidoscope proustien », Paris, Gallimard, *Cahiers Marcel Proust*, 9, 1979.
- JOHNSON, Theodore Jr., « Marcel Proust et l'architecture », in : *BAMP*, n°25, 1975, pp. 16-34 et n°26, 1976, pp. 247-266.
- JULLIEN, Dominique, « La cathédrale romanesque », in : *BAMP*, n°40, 1990, pp. 43-57.
- KATO, Yasué, « Les citations des peintres réels dans les épisodes d'Elstir », in : *BIP*, n°28, 1997, pp. 43-54.
- KELLER, Luzius, « La biscotte salvatrice. A propos des petites madeleines de Proust », in : *Poétique*, n°139, 2004, p. 271-277.
- LAVAUULT, Maya, « « Voir par la fenêtre éclairée » : un motif dans le tapis ? », in : *BIP*, n°38, 2008, pp. 129-142.
- LERICHE, Françoise, « Vinteuil, ou le révélateur des transformations esthétiques dans la genèse de la *Recherche* », "BIP, n°16, 1985, pp. 25-39.
- MARANTZ, Enid, « L'infini, l'inachevé et la clôture dans l'écriture proustienne : le cas de Mlle Stermania », in : *Etudes françaises*, Montréal, été 1994, n°31-1, pp. 41-58.
- MAURIAC DYER, Nathalie, « "Sur une enveloppe souillée de tisane", un plan pour la suite d'*Albertine disparue* », *BMP*, n°42, 1992, pp. 19-28.
- , « La sculpture dans la hiérarchie proustienne des arts », in : Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa (textes réunis par), *Marcel Proust 6, Proust sans frontières 1*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2007, pp. 83-101.
- MAVRAKIS, Annie, « Les leçons de la peinture. Proust et l'*ut pictura poesis* », in : *Poétique*, n°94, avril 1993, pp 171-184.
- MILLY, Jean, « L'article dans *Le Figaro* », *Fabula/ les colloques*, A la recherche d'Albertine disparue, <https://fabula.org.colloques/documents476.php>
- PAON, Delphine, « Le récit de rêve et l'anecdote dans la *Recherche* : des enjeux analogues ? », in : *Revue d'études proustiennes*, 2018 – 2, n°8, pp. 285-305.

- PENNANECH, Francis, « Le *Temps Retrouvé* et la Nouvelle Critique : le problème de l'achèvement », in : '*Le Temps retrouvé* 80 ans après : Essais critiques, éd. par Adam WATT, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 239-253.
- RENOUARD, Maël, « Proust et Leibniz : points de vue et mondes », in : *La Polygraphe*, n°24-26, hiver 2002-2003, pp. 247-264.
- RICOEUR, Paul, « A la recherche du temps perdu : le temps traversé », in : *Temps et récit, II. La Configuration dans le récit de fiction, op. cit.*, pp. 246-286.
- ROLOFF, Volker, « Die Entwicklung von *A la recherche du temps perdu* », in : *Romanische Forschungen*, 97, 1985, pp. 190-194.
- ROUSSET, Jean, « Notes sur la structure d'*A la recherche du temps perdu* », in : *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1955, pp. 387-399.
- ROY, Alain, « Bref, peut-on digresser ? », in : *Critique*, n°598, 1997, pp. 156-163.
- SARAYDAR, Alma, « Un premier état d'*Un Amour de Swann* », in : *BIP*, n°14, 1983, pp. 21-28.
- SERÇA, Isabelle, « La parenthèse, troisième dimension du texte proustien », in : *A qui appartient la ponctuation ?*, Bruxelles, Duculot, 1998, pp. 117-129.
- , « Vertus de l'hypallage », in : *Swann le centenaire*, COMPAGNON, Antoine, YOSHIKAWA, Kazuyoshi (dir.), avec la collaboration de Matthieu Vernet, Paris, Hermann, coll. « Colloque de Cerisy », 2013, pp. 35-53.
- SCHAFFNER, Alain, « Le roman, à quel prix ? Théorie et fiction chez Proust », in : GUÉRIN, Jacques (éd.), *Autour de Marcel Proust. Mélanges offerts à Annick Bouillaguet*, pp. 133-145.
- SCHLÖNDORFF, Volker, « A propos de l'adaptation d'*Un Amour de Swann*. Notes de travail », in : *BSAMP*, 1984, pp. 178-191.
- SIMON, Anne, « Proust et la superposition descriptive », in : *BIP*, n°25, 1994, pp. 151-166.
- SONNENFELD, Albert, « L'*ekphrasis* proustienne », in : *BIP*, n°41, 1991, pp. 91-103.
- SPARVOLI, Elisabeth, « Un "Rembrandt" di Proust : analisi di un passo del "Côté de Guermantes" », in : *L'Analisi linguistica e letteraria*, n°1-2, 2002, pp. 461-469.
- SPITZER, Leo, « Le style de Marcel Proust », in *Etudes de style, op. cit.*, pp. 397-473.

SULEIMAN, Susan, « The Parenthetical Function in *A la recherche du temps perdu* », in : *PMLA*, vol. 92, 3, mai 1977, pp. 458-470.

SQUARZINA, Anna-Isabella, « A propos de deux surnoms délocutifs proustiens », in : *Revue Italienne de d'Etudes Françaises*, rief.revues.org

TORRES, Monique, « La lumière, instrument créateur de l'image proustienne », in : *Bulletin Marcel Proust*, n°34, 1984, pp. 228-237.

TURMEL, Emilie, « Proust et l'article du *Figaro* », *Revue d'études littéraires de l'université de Laval*, revuechameaux.org.

USHIBA, Akio, « Proust et *Parsifal* de Wagner », in : Bernard Brun, Masafumi Oguro et Kazuyoshi Yoshikawa (textes réunis par), *Marcel Proust 6, Proust sans frontières 1*, Caen, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2007, pp. 149-165.

-, « Les Deux grands concerts de Vinteuil », in : *ibid.*, pp. 167-182

VERNET, Matthieu, « Mémoire et oubli de l'intertexte : le cas Charlus », <http://www.revue-relief.org> URN:NBN:NL:UI:10-1-115789.

VIGNERON, Robert, « Structure de *Swann* : Balzac, Wagner et Proust », in : *The French Review*, vol. 19, n°6, mai 1946, pp. 370-384.

-, « Structure de *Swann* : Combray ou le cercle parfait », in : *Modern Philology*, vol. 45, n°3, février 1948, pp. 185-207.

VIOLLET, Catherine, « "La Confession d'une jeune fille" : aveu ou fiction ? », in : *BIP*, n°22, 1991, pp. 7-24.

WATT, Adam, « The Sign of the Swan in *A la recherche du temps perdu* », in : *French Studies*, LIX, 3, 2005, pp. 326-337.

WISE, Pyra, « Proust et Nietzsche », in : *BIP*, n°29, 1998, p.p 115-127.

IV. Ouvrages et articles critiques consacrés à d'autres auteurs

○ 1. Ouvrages

DÉRUELLE, Aude, *Balzac et la digression : une nouvelle prose romanesque*, publié par le Groupe international de recherches balzaciennes et le centre de narratologie appliquée de l'Université de Nice, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, coll. « Balzac », 2004.

MOUNIER, Jacques, *La Fortune des écrits de Jean-Jacques Rousseau dans les pays de langue allemande : de 1782 à 1813*, Paris, PUF, coll. « Publications de la Sorbonne », 1980.

THURET, Marc, (dir.), *Theodor Fontane. Un promeneur dans le siècle*, Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières, Asnières, 2000.

○ 2. Articles

MASSON, Jean-Yves, « La forme et le chaos dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann », in : MASSON, Jean-Yves (textes réunis par), Paris, Desjonquères, coll. « Littérature et Idée », 2003, pp. 186-210.

RABAU, Sophie, « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », in : RIPOLL, Ricard (textes réunis et présentés par), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Etudes », 2002, pp. 23-41.

V. Thèses consultées

BOIDIN, Carole, *L'invention du conte comme forme littéraire. Lectures croisées de L'Âne d'or et des Mille et une nuits dans leurs versions anciennes et leurs reprises à l'époque d'Antoine Galland*, Université Paris Diderot, 2009.

DEGUIRE, Mary A., *Intertextuality in Goethe's "Werther"*, Urbana, Illinois, 2011 : https://ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/24503/DeGuire_Mary.pdf

HABERL, Hildegard, *Ecriture encyclopédique – écriture romanesque. Représentations et critique du savoir dans le roman allemand et français de Goethe à Flaubert*, Paris et Vienne, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et Université de Vienne, 2010.

NAÏM, Jérémy, *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIX^e siècle*, Paris, Paris 3 –

La Sorbonne Nouvelle, thèse dirigée par Gilles Philippe et Henri Scepi, soutenue le 4 décembre 2015.

-, version remaniée et inédite de cette thèse de doctorat, chapitre 5.

VI. *Varia*

Le Roman de Thèbes, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Classiques Moyen-Age », publication, traduction et notes d'Aimé Petit, 2008.

AVILA, Thérèse d', *Vie écrite par elle-même*, Paris, Seuil, coll. « Points », « Sagesses », trad. de l'espagnol par le père Grégoire de Saint-Joseph, [1949], 1995.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. et notes établies par Claude Pichois, 1976.

BINOT, Aurélie et KARSENTY, Alain, *Les frontières de la question foncière : enchâssement social des droits et politiques publiques*, Les Editions en environnement Vertigo, coll. « Vertigo », 2007.

CAO XUE QIN, *Rêve dans le pavillon rouge*, trad. du chinois par Nicolas Henry et Si Mo, Paris, Les Editions Fei, 2015.

CHAPLIN, Charlie, *Les Temps modernes*, 1936.

DIDEROT, Denis, *Œuvres*, t. IV, Esthétique-Théâtre, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996

DUMAS, Alexandre, *Les Trois Mousquetaires*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001.

JAMES, Henry, *The Turn of The Screw*, Boston (Mass.) : Bedford / St. Martin's, éd. de Peter G. Beidler, [1898], 2004.

STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996.

VIRGILE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », éd. bilingue établie par Jeanne Dion, Philippe Heuzé, avec Alain Michel pour les *Géorgiques*, 2015.

Titre en français : L'enchâssement chez Goethe et Proust. Pour une définition et une interprétation de l'enchâssement, du procédé au principe

Cette thèse traite de l'enchâssement en littérature, terme qui désigne le procédé littéraire consistant à insérer un récit dans un autre, et ce travail s'appuie pour cela sur les romans de Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, *Die Wahlverwandschaften*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, et sur *A la recherche du temps perdu* de Proust. Après avoir analysé plusieurs récits enchâssés dans les ouvrages de Goethe et Proust, leurs spécificités, leurs fonctions, leurs relations avec le reste de l'œuvre, cette étude veut démontrer que d'autres éléments – narratifs, semi-narratifs ou non-narratifs – peuvent être enchâssés dans un roman, comme des récits de rêve, des descriptions d'art, des citations, des documents... et en dresser une typologie. De plus, le terme « enchâssement » désigne étymologiquement le fait de placer dans une châsse les reliques d'un saint, et dans les œuvres en question le champ sémantique de la châsse ou de ce qui peut constituer une châsse métaphorique, dans laquelle est placé quelque chose de précieux, est très représenté. La conjonction de ce procédé, des éléments enchâssés et de ce champ sémantique permet de voir que l'enchâssement excède le procédé et peut être considéré comme un principe s'incarnant de différentes manières. Après avoir défini l'enchâssement en tant que principe, cette thèse s'attache à l'interpréter, notamment en ce qui concerne ses relations avec le temps, l'espace, et les spécificités du roman en général, du roman d'apprentissage en particulier, faisant signe vers le sacré.

Titre en anglais : Embedment in Goethe and Proust: Definition and Interpretation of Embedment as Technique and Principle

This thesis concerns embedment in literature, focusing on Goethe's novels *Werther*, *Die Wahlverwandschaften* and *Wilhelm Meisters Lehrjahre* and Proust's work *A la recherche du temps perdu*. The word "embedment" has largely been used in literary studies, especially since Todorov's research, to describe a narrative technique, also known as "stories within stories." After analysing several embedded stories in Goethe's and Proust's works, their characteristics, their functions, and their links to the rest of their respective novels, this study aims to show what can be embedded in a novel—not only stories, but also dreams, descriptions of artwork, quotations, and documents—and thus to present a typology of narrative, semi-narrative, and even non-narrative embedded elements. Furthermore, the French word for "embedment," "enchâssement," offers a wide range of possibilities for reflection. The word stems from "châsse," which means "reliquary." In this light, instances of embedment can be seen as containers where a text, a character, or an author sets apart something sacred or precious. Such connotations suggest that embedment functions as a principle rather than merely a narrative technique. In defining embedment as a principle, this thesis interprets it, exploring how it applies to time, space, and other features, particularly of the "apprentice novel."

Mots-clés : enchâssement – récit– esthétique – principe- roman – apprentissage- sacré

LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE

UFR LLSHS – Université Paris 13

99, avenue Jean-Baptiste Clément

93430 Villetaneuse