



HAL
open science

L’Invention de l’espace chez Marcel Proust

Mengni Wu

► **To cite this version:**

Mengni Wu. L’Invention de l’espace chez Marcel Proust. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2021. Français. NNT : 2021PA030106 . tel-03902491

HAL Id: tel-03902491

<https://theses.hal.science/tel-03902491>

Submitted on 16 Dec 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 SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée
Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP 19) – EA 3423

Thèse de doctorat en littérature et civilisation françaises

Mengni WU

L’Invention de l’espace chez Marcel Proust

Thèse dirigée par
Mme Mireille NATUREL

Soutenue le 15 décembre 2021

Jury :

M. Michel ERMAN (Professeur des universités, Université de Bourgogne)

M. Luc FRAISSE (Professeur des universités, Université de Strasbourg)

Mme Emmanuelle KAËS (Maître de conférences-HDR, Université de Tours)

Mme Mireille NATUREL (Maître de conférences-HDR, Université Sorbonne Nouvelle)

L’Invention de l’espace chez Marcel Proust

Résumé

Cette thèse se propose d’aborder l’espace et les lieux dans l’ensemble des œuvres de Proust, dans le cadre de la géographie littéraire. La première partie tente de clarifier la logique spatiale de l’écrivain dans la construction de ses lieux imaginaires. Inspiré par John Ruskin, Proust met en valeur deux notions – la « géométrie plane » et la « géométrie dans l’espace », constituant les principes fondamentaux de sa propre conception de l’espace. En partant de la chambre obscure où se réveille le héros-narrateur de la *Recherche* au début du récit, nous analysons la projection de paysages en images, les structures élémentaires de petites unités spatiales, ainsi que la totalité et la continuité de vastes régions. La deuxième partie examine les quatre territoires de la *Recherche* : Combray, Balbec, Paris et Venise. Ces pays, vacillant entre le réel et l’imaginaire, sont analysés en lien avec leurs versions primitives dans *Jean Santeuil*, à travers la topographie et les espaces intérieurs. Nous envisageons ainsi d’éclairer le processus de la transformation de ces lieux par l’écriture de Proust. La troisième partie traite la question de l’origine et les sources de l’univers proustien. Nous introduisons le concept du « vide », qui peut référer soit à des espaces lacunaires ou indéterminés, soit aux phénomènes atmosphériques, tous participant à la construction du monde. Enfin, nous nous focalisons sur la représentation de la mer chez l’écrivain, notamment dans *Les Plaisirs et les Jours*. En passant d’immenses territoires aux éléments naturels, de son œuvre principale à son premier recueil de 1896, nous souhaitons percevoir le génie de Proust dans l’invention de son espace fictif.

Mots clés : espace, géographie, lieu, Marcel Proust, pays, paysage, topographie

Creation of Espace in the Works of Marcel Proust

Abstract

This thesis aims to study the space and the places in the complete works of Proust in terms of literary geography. The first part attempts to clarify the writer's spatial logic in the construction of his imaginary places. Inspired by John Ruskin, the two fundamental principles in Proust's theory of space are "plane geometry" and "spatial geometry". Starting from the dark room where the narrator of *In Search of Lost Time* wakes up at the beginning of the story, this thesis examines the projection of landscape into images, the primary structures of spatial units, and the totality of continuous space. The second part is devoted to analyzing four places in *In Search of Lost Time*, namely, Combray, Balbec, Paris and Venice. I examine these four places, which loom between reality and imagination, by focusing on their topographic network and interior spaces. Specifically, I compare their descriptions with that which are in *Jean Santeuil* in order to highlight the transformation of these cities in Proust's writing. The third part deals with the question of origin and the sources of Proust's universe. I adopt the concept of "empty", which refers to incomplete or unidentified space, and atmospheric phenomena, both of which play a role in the construction of world. At last, we focus on the writer's representation of the sea, especially in *Les Plaisirs et les Jours*. From expansive masses of land to miniscule natural elements, from the author's major work to his first collection in 1896, this thesis seeks to present Proust's brilliance in his fictional space creation.

Keywords : space, geography, place, Marcel Proust, land, landscape, topography

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de thèse, Mme Mireille Naturel, pour sa disponibilité, sa confiance, ses conseils avisés et son soutien indéfectible tout au long de ces années de recherche.

Je voudrais également remercier tous les membres du jury, M. Michel Erman, M. Luc Fraisse et Mme Emmanuelle Kaës, d'avoir bien voulu lire et évaluer ce travail, en dépit de leurs nombreuses obligations.

J'adresse aussi mes remerciements à tous mes camarades appartenant à l'équipe Proust de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, qui m'ont accompagnée et m'ont aidée, scientifiquement et moralement, lors de l'élaboration de cette thèse.

Enfin, je remercie particulièrement mes parents et mes amis qui, de près ou de loin, n'ont cessé de me soutenir et de m'encourager durant toutes ces années.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS.....	- 11 -
INTRODUCTION.....	- 13 -

PREMIÈRE PARTIE

La spatialité proustienne

CHAPITRE I La conception de l'espace et ses structures fondamentales.....	- 45 -
I. Une géométrie dans l'espace.....	- 46 -
II. La chambre-nid.....	- 51 -
III. La composition des images du pays.....	- 56 -
IV. La démarcation entre les lieux.....	- 63 -
CHAPITRE II La totalité et la continuité de l'étendue.....	- 71 -
I. La vue panoramique.....	- 71 -
II. Les déplacements dans l'espace.....	- 82 -
1. Les voyages en chemin de fer.....	- 84 -
2. Les excursions en calèche.....	- 87 -
3. Les promenades en gondole.....	- 93 -
4. Les parcours en automobile.....	- 96 -

DEUXIÈME PARTIE

Les territoires dans *Jean Santeuil* et la *Recherche*

CHAPITRE III Les maisons d'enfance et la topographie de Combray.....	- 113 -
I. L'univers circulaire de Combray.....	- 115 -
II. La maison d'Éteuilles.....	- 117 -
1. Les espaces privés de l'oncle Abert.....	- 118 -
2. La cuisine souterraine.....	- 120 -
III. La maison de Combray.....	- 127 -
1. La cage d'escalier.....	- 129 -
2. Les cabinets de l'oncle Adolphe.....	- 135 -

CHAPITRE IV Les structures des palaces et du pays de Balbec	- 151 -
I. Le Balbec du rêve et du réel	- 151 -
II. L'hôtel des Roches-Noires de Trouville	- 157 -
III. Le Grand-Hôtel de Balbec	- 164 -
1. Le palace et l'église persane.....	- 164 -
2. Le vitrage et sa représentation sociale.....	- 168 -
 CHAPITRE V Paris et ses quartiers	- 179 -
I. La capitale dans <i>Jean Santeuil</i>	- 181 -
1. Les descriptions fragmentaires de la ville	- 181 -
2. Des lieux précis et significatifs.....	- 183 -
2.1 Le théâtre de l'Opéra-Comique	- 183 -
2.2 La maison de M. et Mme Santeuil.....	- 185 -
2.3 La demeure des Kossichief.....	- 190 -
2.4 L'hôtel de Réveillon et le salon de Mme Desroches	- 192 -
II. Le Paris dans la <i>Recherche</i>	- 199 -
1. Les lieux d'habitation des Swann.....	- 199 -
1.1 Le quai d'Orléans : un élégant quartier en déclin.....	- 199 -
1.2 La rue La Pérouse : un quartier marginal en expansion	- 205 -
1.3 Le quartier du Bois : un nouveau secteur de la haute bourgeoisie -	212 -
2. Le faubourg Saint-Germain, quartier des Guermantes	- 218 -
2.1 Le quartier aristocratique de la rive gauche.....	- 219 -
2.2 Une zone imprécise de la rive droite	- 222 -
2.3 Un monde chimérique	- 228 -
 CHAPITRE VI La Venise proustienne	- 237 -
I. Le rêve et le désir de la cité des Doges.....	- 239 -
II. Le site de la lumière et de l'art	- 242 -
III. La ville des mosaïques : fragmentation et composition	- 247 -
1. Les deux « côtés » pour des promenades vénitiennes	- 248 -
1.1 La cité de Saint-Marc visitée en compagnie de la mère	- 248 -
1.2 Une ville labyrinthique découverte par le héros solitaire	- 251 -
2. Les « plombs » de Venise : isolement et inconscient	- 256 -
3. Le « verre de Venise » brisé et la ville de Venise en ruine	- 261 -

TROISIÈME PARTIE
La genèse de l'espace proustien

CHAPITRE VII Le vide dans l'espace.....	- 273 -
I. Les lieux de l'origine.....	- 275 -
1. L'« être vidé » dans l'espace-chambre	- 275 -
2. Les sources de la Vivonne	- 281 -
II. D'autres zones indéterminées.....	- 292 -
1. Le pays des Oublis.....	- 292 -
2. La banlieue parisienne où habite Rachel	- 304 -
III. Le Vide médian : les phénomènes atmosphériques.....	- 311 -
1. Les composantes de l'espace.....	- 311 -
2. Les phénomènes dynamiques et agissants.....	- 313 -
3. Les déclencheurs du souvenir et de l'imaginaire.....	- 319 -
CHAPITRE VIII Aux sources du monde imaginaire : la mer	- 333 -
I. La mer dans <i>Les Plaisirs et les Jours</i>	- 335 -
1. Les caractéristiques de la mer.....	- 335 -
2. La rotonde vitrée de Baldassare Silvande : l'archétype de l'espace -	339 -
II. La mer, le végétal et la terre : rapprochement et fusion	- 349 -
CONCLUSION	- 367 -
BIBLIOGRAPHIE	- 381 -

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- Corr.* Marcel Proust, *Correspondance*, édition établie et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes, 1970-1993.
- CSB* Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.
- EA* Marcel Proust, *Essais et Articles* dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.
- JS* Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.
- PL* Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours* dans *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.
- PM* Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges* dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.
- I, II, III, IV Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 volumes. Les chiffres romains indiquent le tome.

<i>DCS</i>	<i>Du côté de chez Swann</i>
<i>JFF</i>	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleurs</i>
<i>CG</i>	<i>Le Côté de Guermantes</i>
<i>SG</i>	<i>Sodome et Gomorrhe</i>
<i>LP</i>	<i>La Prisonnière</i>
<i>AD</i>	<i>Albertine disparue</i>
<i>TR</i>	<i>Le Temps retrouvé</i>

INTRODUCTION

À *la recherche du temps perdu* qui explore le temps, comme l'illustre littéralement le titre, s'ouvre sur une scène où le héros-narrateur se réveille en pleine nuit dans une chambre obscure¹ et s'interroge sur le lieu où il s'est endormi. À partir de là, Georges Poulet souligne la place qu'occupe l'espace dans le roman : « dès le premier moment – on pourrait presque dire aussi : dès le premier lieu – du récit, l'œuvre proustienne s'affirme comme une recherche non seulement du temps, mais de l'espace perdu² ». Dans cette œuvre, les lieux sont omniprésents au fil des pages, tels les méandres d'un fleuve, formant un vaste réseau à partir duquel se construit l'immense étendue du monde proustien. En suivant le parcours du héros, le lecteur est transporté vers des « zones territoriales³ » : Combray, Balbec, Paris et Venise, et plus précisément, dans des jardins, des maisons, des hôtels et des salons qui représentent et « incarnent⁴ » ces régions. De nombreux éléments topographiques et toponymiques qui parsèment le récit, porteurs d'un sens profond, l'invitent à pénétrer dans la « géographie proustienne⁵ ».

Proust, en raison de sa santé fragile, n'a pas été un grand voyageur durant sa vie. C'est probablement pour cela qu'il a beaucoup vécu au contact de la nature dans sa jeunesse⁶, et plus tard, malgré sa vie relativement sédentaire, il a séjourné dans différentes villes et régions : la Normandie, la Bretagne, Évian-les-Bains, Versailles, Venise, entre autres. D'un côté, sa sensibilité réside dans son for intérieur depuis sa

¹ Dans cette étude, nous désignons ainsi le lieu où se réveille le héros-narrateur au début de la *Recherche*. Voir aussi DCS, I, Esquisse I, p. 633.

² Georges Poulet, *L'Espace proustien* (1963), Paris, Gallimard, 1982, p. 19.

³ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 85.

⁴ Mireille Naturel, « Proust : une poétique des lieux », in *Mélanges offerts à Odile Halmoy*, Arena Romanistica, University of Bergen, Norvège, vol. 13, 2013, p. 262-275.

⁵ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 13.

⁶ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 9.

plus tendre enfance, de l'autre, les voyages ont toujours été sources de son imagination. En effet, tout lieu fictif résulte plus ou moins de l'expérience, de la sensibilité et de l'imagination de l'écrivain. L'objectif de la présente étude est d'examiner l'espace géographique décrit dans l'œuvre complet de Proust. Nous tenterons de clarifier la pensée, la logique de l'auteur de la *Recherche* dans son invention de l'espace, à la fois réel et imaginaire. Mais avant d'entamer notre analyse, il convient de définir certains termes ayant un sens proche, comme « espace », « lieu », « territoire », « pays » et « région », afin de lever toute ambiguïté. Commençons par « espace », le concept clef de ce travail.

Selon le *Dictionnaire de la langue française*, « espace », du latin *spatium*⁷, désigne une « étendue superficielle » ou une « étendue de temps⁸ ». Nous retrouvons d'ailleurs ce terme dans le vocabulaire des musiciens, des métallurgistes et des typographes⁹. D'après le *Grand Robert*, le terme d'« espace » renvoie à plusieurs significations précises : sur le plan spatial, il peut désigner un « milieu idéal », « abstrait » ou un « lieu, plus ou moins bien limité¹⁰ ». Un espace physique peut être considéré comme comprenant une, deux ou trois dimensions, ayant respectivement le sens de « distance, écart, écartement, intervalle », d'« étendue, lieu, place, superficie, surface », d'« interstice, lacune, vide », ou même d'« atmosphère, ciel, éther » et d'« univers¹¹ ». Sur le plan temporel, la définition du terme est presque identique à celle donnée par Émile Littré : une « étendue de temps », une « portion de la durée¹² ».

Pour faire la distinction entre « espace » et « lieu », citons un sens du premier

⁷ L'étymologie du mot « espace », *spatium*, « inclut l'idée de pas : ce qui se mesure avec le pas, où l'on fait un pas (comme dans compas) [...] ». Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry (dir.), *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique* (1992), Montpellier-Paris, Reclus-La Documentation Française, 2009, p. 193.

⁸ Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, tome II, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1874, p. 1489-1490.

⁹ *Ibid.*, p. 1490. Il est à noter que ce mot est féminin dans l'imprimerie.

¹⁰ Paul Robert, Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, tome III, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, p. 182-184.

¹¹ *Ibid.*, p. 184-185.

¹² *Ibid.*, p. 185.

terme que nous pouvons lire dans *Les Mots de la géographie* : « espace » désigne l'« [e]nsemble des étendues, finies ou non », l'« ensemble des dimensions dans lesquelles se déroulent nos actes, nos représentations, nos relations, nos sensations¹³ ». Plus encore, à propos de l'espace géographique, l'auteur de ce dictionnaire critique précise qu'il « comprend l'ensemble des lieux et de leurs relations. C'est l'espace qu'étudient les géographes¹⁴ ». D'autre part, le terme de « lieu » désigne un « point de l'étendue : élément de base de l'espace géographique, son atome en quelque sorte¹⁵ ». Son étymologie latine *locus* signifie l'« endroit où l'on se pose¹⁶ ». En résumé, un lieu constitue la plus petite unité d'un espace, et un espace correspond en particulier à un réseau de lieux.

Ensuite, le « territoire », comme l'« espace », entretient des relations complexes avec le « lieu ». Selon Roger Brunet, il est « fait de lieux, qui sont liés¹⁷ », mais également, « un lieu [...] peut être vu comme un territoire¹⁸ ». Pourtant, le territoire diffère de l'espace, car il implique toujours des « sentiments d'appartenance [...] et d'appropriation ». En ce sens, la notion de « territoire » est proche de celles de « patrie » et de « nation¹⁹ ». Enfin, le mot « pays » est, lui aussi, associé à l'idée « de patrie, de terre natale ». Il est « strictement synonyme d'État dans le langage courant et dans les écrits géographiques²⁰ ». Or, « pays », à l'instar de « canton », « contrée » ou « région », peut aussi désigner « vaguement l'espace, voire l'étendue, un morceau de territoire, quelque portion de la surface de la Terre²¹ », s'agissant d'ailleurs du sens souvent employé par Proust.

Le recours aux notions évoquées ci-dessus est sans aucun doute nécessaire

¹³ Roger Brunet, Robert Ferras, Hervé Théry (dir.), *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique, op. cit.*, p. 193.

¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵ *Ibid.*, p. 298.

¹⁶ *Ibid.*, p. 299.

¹⁷ *Ibid.*, p. 481.

¹⁸ *Ibid.*, p. 298-299.

¹⁹ *Ibid.*, p. 480.

²⁰ *Ibid.*, p. 372.

²¹ *Ibid.*

lorsque nous abordons les questions liées à l'espace proustien. En d'autres termes, nous nous focalisons, avant tout, sur l'espace et les lieux physiques conçus par l'écrivain. Toutefois, nous n'entendons pas le terme « espace » dans son sens abstrait, figuré, comme l'« espace littéraire », paru sous la plume de Maurice Blanchot en 1955. Selon ce dernier, l'espace littéraire est « l'espace ouvert par le mouvement d'écrire²² », autrement dit, le texte, l'œuvre créent un espace qui leur est propre, n'ayant aucun rapport avec le monde extérieur²³. Cet espace du livre ou de l'œuvre est vécu par l'auteur et le lecteur comme une expérience²⁴. Nous ne traiterons pas non plus la spatialité du langage, explorée par Gérard Genette dans ses différents ouvrages. Il énonce dans *Figures I*, paru en 1966, que « la littérature [...] ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure » et que « le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive²⁵ ». Or, en plaçant au cœur de cette étude la représentation de l'espace dans les textes littéraires, notre démarche, distincte de celles de Blanchot et de Genette, consiste plutôt à étudier la relation entre l'« espace de la fiction » et la « réalité de référence²⁶ ». Elle s'inscrit dans un champ de recherche interdisciplinaire, à la jonction de la géographie et de la littérature.

Cadre théorique et méthodologique

Alors que traditionnellement histoire et littérature sont mises en rapport, le lien

²² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 232.

²³ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », in *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, URL : <https://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, page consultée le 19 octobre 2018.

²⁴ Anca Gâta, « L'espace du livre et l'espace de l'œuvre : la dissociation argumentative comme architectonique de l'espace littéraire », in Alain Milon, Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2007, p. 613-629. Voir aussi Xavier Garnier, Pierre Zoberman (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.

²⁵ Gérard Genette, « Espace et langage », in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 108. Voir aussi, du même auteur, « La littérature et l'espace », in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43-48.

²⁶ Audrey Camus, « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », in Audrey Camus, Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 35.

entre géographie et littérature est rarement invoqué²⁷. Cependant, comme l'affirme Jean-Louis Tissier, « [a]utant qu'une histoire, un récit, un roman propose une géographie²⁸ ». À partir des années 1980, l'intérêt pour l'étude de l'espace dans la littérature n'a cessé de croître au sein des sciences humaines et sociales, qui connaissent dès lors un « tournant spatial²⁹ ». Toutefois, les premiers rapprochements des deux disciplines – géographie et littérature – trouvent leur source dans l'Antiquité. Strabon, géographe grec, considère Homère comme « le fondateur même de la science géographique³⁰ ». Ce lien remonte également à la théorie des climats, que Montesquieu a développée dans le Livre XIV de *L'Esprit des lois* en 1750, à l'opposition entre la littérature du Nord et celle du Midi exposée par Madame de Staël dans son essai *De la littérature* en 1800, ainsi qu'à la trilogie de Taine : la race, le milieu et le moment que l'auteur a explorés dans son livre *La Fontaine et ses fables*, paru en 1875³¹.

Selon Michel Collot, l'expression « géographie littéraire » n'apparaît en France qu'au début du XX^e siècle. Plus précisément, sa première occurrence se trouve dans *l'Esquisse d'une géographie littéraire de la France* de Paul de Beaurepaire-Fromont, placée en annexe d'un ouvrage de 1907 – *Les Littératures provinciales* de Charles-Brun³². Ainsi, à cette époque, la géographie littéraire a tendance à se confondre avec le « régionalisme » ou le « provincialisme³³ ».

À partir des années 1920, Albert Thibaudet se réfère à la notion de « géographie

²⁷ Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », in *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>, page consultée le 13 juin 2021.

²⁸ Jean-Louis Tissier, « Géographie et littérature », in Antoine Bally, Robert Ferras, Denise Pumain (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Économica, 1992, p. 243.

²⁹ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989. Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, 2014, p. 15.

³⁰ Strabon, *Géographie de Strabon*, Livre premier, traduction d'Amédée Tardieu, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1867, p. 2. Voir Bertrand Lévy, « Géographie et littérature : une synthèse historique », in *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, Genève, tome 146, 2006, p. 28.

³¹ André Ferré, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946, p. 14-15 ; Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 40-41.

³² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 42.

³³ *Ibid.*, p. 43.

littéraire » mais la développe dans un autre sens³⁴. D'après Antoine Compagnon, le critique propose d'organiser l'histoire littéraire comme une « histoire du paysage littéraire³⁵ ». Il ne traite guère l'espace géographique dans les œuvres, et l'emploi récurrent des termes tels que « géographie littéraire » et « paysage » dans ses essais n'est que « métaphorique³⁶ ». Thibaudet insiste, notamment dans « Les deux ordres » et « Pour la géographie littéraire³⁷ », sur l'idée d'un « dualisme perpétuel³⁸ » qui lui semble dominer la « structure de l'histoire et du champ littéraires français³⁹ ». En un mot, il ne parvient pas à proposer une formulation précise pour le concept de « géographie littéraire⁴⁰ ».

André Ferré, qui a établi avec Pierre Clarac le texte de la première édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la Bibliothèque de la Pléiade chez Gallimard (1954), est également le premier à avoir tenté d'élaborer la géographie littéraire en tant qu'une « véritable méthode critique⁴¹ » dans sa thèse *La Géographie de Marcel Proust*, parue en 1939. Nous reviendrons sur cet ouvrage fondamental portant sur les lieux proustiens un peu plus loin. Il nous semble pertinent que ce soit un proustien qui ouvre réellement cette piste de recherche interdisciplinaire, car la *Recherche*, qui explore autant l'espace et les lieux que le temps et la mémoire⁴², offre une profusion d'éléments géographiques méritant d'être élucidés. Quelques années plus tard, dans un ouvrage plus synthétique intitulé *Géographie littéraire* (1946) et dans un article issu de sa communication au V^e congrès de l'Association internationale des études françaises, le 4 septembre 1953, « Le

³⁴ *Ibid.*, p. 45.

³⁵ Antoine Compagnon, « Préface », in Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (1938), Paris, Gallimard, 2007, p. 21.

³⁶ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 14 ; Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 50.

³⁷ Albert Thibaudet, « Les deux ordres », in *La Revue Critique des Idées et des Livres*, avril 1921, p. 140-149 ; « Pour la géographie littéraire », in *NRF*, 1^{er} avril 1929 ; recueillis dans *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1277-1287.

³⁸ *Id.*, *Réflexions sur la littérature*, *op. cit.*, p. 1283.

³⁹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 48-49.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁴¹ *Ibid.* Voir aussi Stéphanie Charles-Nicolas, « André Ferré, pionnier de la géographie littéraire ? », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 70, 2020, p. 63-69.

⁴² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 50.

problème et les problèmes de la géographie littéraire⁴³ » (1954), Ferré continue à s'intéresser à cette nouvelle discipline afin d'en forger une théorie.

Élisée Reclus, géographe français, avait mis en lumière une étroite parenté entre le temps et l'espace, entre l'histoire et la géographie avec une saisissante formule : « La Géographie n'est autre chose que l'Histoire dans l'Espace, de même que l'Histoire est la Géographie dans le Temps⁴⁴ ». Ferré reprend cette expression et met en évidence cette parenté dans l'introduction de sa thèse : « Les lieux adhèrent à la mémoire, la géographie adhère à l'histoire, l'espace adhère au temps⁴⁵ [...] ». Pourtant, il relève que « [l]'attention qu'on apporte au rôle du temps dans le récit de Proust fait un peu perdre de vue la place qu'y occupent l'espace, les faits de géographie physique et humaine⁴⁶ ». En réalité, Ferré tente de réhabiliter l'importance de l'espace par rapport au temps, il déclare ainsi dans son ouvrage de synthèse de 1946 :

L'espace adhère trop au temps pour que toute histoire, la littéraire comme les autres, ne s'accompagne pas de constantes références géographiques [...]. Les biographies d'écrivains, qui jalonnent la plupart des histoires de la littérature, ne comportent pas moins de données terrestres à inscrire sur une carte que de repères dans la dimension du temps : la naissance, la mort, les voyages, les résidences, ce ne sont pas seulement des dates, mais tout autant des lieux⁴⁷.

Au demeurant, les relations entre l'histoire, la géographie et la littérature étant incontestables, l'intention de l'essayiste est de rendre la géographie littéraire plus « explicite » et de démontrer sa « légitimité comme discipline autonome⁴⁸ ». D'après Ferré, la première définition au sens systématique de la géographie littéraire est donnée par Paul Crouzet, dans une note de bas de page commentant le titre de son allocution « Tout Racine ici, à Port-Royal », prononcée lors de la commémoration racinienne le

⁴³ André Ferré, *Géographie littéraire*, *op. cit.* ; « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6, p. 145-164.

⁴⁴ Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre. Livre 1 : Les ancêtres* (1905), ENS Éditions, 2015, p. 42.

⁴⁵ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Id.*, *Géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 17.

30 juin 1939 : « [...] étude de tout ce que des considérations de lieux peuvent apporter à l'intelligence d'un grand écrivain⁴⁹ ».

Partant de l'ambiguïté de la notion de « géographie littéraire », Ferré explique, en premier lieu, que l'adjectif *littéraire* peut s'opposer à l'adjectif *scientifique*, qui s'applique plus à la géographie – l'étude des aspects de la surface de la Terre, dans le sens où la littérature demeure une discipline insoucieuse de chiffres et de statistiques, par les limites de son époque⁵⁰. En second lieu, concernant l'ordre d'importance ou de prédominance, la géographie littéraire peut être conçue soit comme une « étude portant essentiellement sur les faits littéraires, et accessoirement sur leur caractère géographique », soit en revanche comme une « branche des disciplines géographiques, dont la littérature ne fournirait [...] que les matériaux à utiliser⁵¹ ». D'après Ferré, ces deux perspectives différentes ne doivent pas être opposées, elles se complètent mutuellement⁵².

Pour lui, l'objet principal d'une géographie littéraire est l'étude du contexte dans lequel sont produites les œuvres⁵³, car cette discipline se fonde sur l'existence des « relations entre toute œuvre humaine et le milieu terrestre où elle se localise⁵⁴ ». L'idée de cette relation n'est pas neuve⁵⁵. Ferré évoque les précurseurs dans son essai, plaçant, par exemple, une phrase de Jean de La Bruyère en épigraphe :

Il y a des lieux que l'on admire : il y en a d'autres qui touchent et où l'on aimerait à vivre. Il me semble que l'on dépend des lieux pour l'esprit,

⁴⁹ Paul Crouzet, *Tout Racine ici, à Port-Royal. Essai de guide littéraire*, Paris, Henri Didier, 1950, p. 5 ; cité dans André Ferré, « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », art. cit., p. 145-146. Notons cependant que la citation introduite par Ferré est inexacte, car il écrit : « [...] l'intelligence d'une grande œuvre ».

⁵⁰ André Ferré, « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », art. cit., p. 146.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 147-148.

⁵³ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 52 ; Stéphanie Charles-Nicolas, « André Ferré, pionnier de la géographie littéraire ? », art. cit., p. 66.

⁵⁴ André Ferré, *Géographie littéraire*, op. cit., p. 10.

⁵⁵ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 52.

l'humeur, la passion, le goût et le sentiment⁵⁶.

Il cite aussi le *Tableau de la France* de Jules Michelet, dans lequel l'historien « entreprend d[e] démontrer que les caractères physiques de chaque région de notre pays se reflètent dans ceux de quelques grands écrivains représentatifs, et de leurs œuvres⁵⁷ ». Or, Ferré critique le « déterminisme géographique » assez étroit, voire naïf, chez ses prédécesseurs tels que Montesquieu, Mme de Staël et Taine⁵⁸ : « Malgré le patronage d'aussi grands noms, tout cela ne semble pas très sérieux⁵⁹ ». Il s'oriente vers la valorisation des facteurs humains, sociaux et historiques, qui prédominent le climat, la nature et le relief du sol⁶⁰.

Les travaux de Ferré sont essentiellement consacrés à l'identification et à la localisation des lieux de la fiction. En particulier, il insiste sur l'écart entre les lieux du monde réel, habités, fréquentés ou connus par un écrivain, et les lieux décrits dans son œuvre⁶¹. Il s'emploie à établir des « cartes biographiques⁶² », comme celles de Voltaire, de Stendhal, de Baudelaire et de Balzac⁶³, ainsi que des « carte[s] des œuvres d'un écrivain⁶⁴ », comme celles du pays de Balbec dans la *Recherche*⁶⁵ et de la province française dans *La Comédie humaine*⁶⁶. À travers ces diverses cartes, Ferré s'attache à montrer « comment une œuvre s'ancre dans un territoire⁶⁷ ». La méthode qu'il réserve à la géographie littéraire se rapproche plus de la « géographie proprement dite » que de la « critique littéraire » ou de la « poétique⁶⁸ ».

⁵⁶ André Ferré, *Géographie littéraire, op. cit.*, p. 7. Voir aussi, du même auteur, « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », art. cit., p. 149.

⁵⁷ *Id.*, *Géographie littéraire, op. cit.*, p. 14.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15 et p. 33 ; *id.*, « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », art. cit., p. 148-149.

⁵⁹ *Id.*, *Géographie littéraire, op. cit.*, p. 15.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33-34 ; *id.*, « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », art. cit., p. 153-154.

⁶¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 53-54.

⁶² André Ferré, *Géographie littéraire, op. cit.*, p. 38.

⁶³ *Ibid.*, p. 42-43, p. 46-47, p. 49-50 et p. 66.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁵ *Id.*, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 103 ; *Géographie littéraire, op. cit.*, p. 65.

⁶⁶ *Id.*, *Géographie littéraire, op. cit.*, p. 67.

⁶⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 55.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 57.

L'essayiste est conscient qu'en suivant cette voie, il ne traite pas l'espace de l'imaginaire. Dans sa thèse, il déclare que le monde proustien est « plus imaginé qu'observé⁶⁹ », celui-ci contenant divers « lieux manquant d'une existence⁷⁰ » sur toute carte, ce qui pose des problèmes d'identification. Il est évident qu'une « géographie romancée⁷¹ » peut se dissiper devant une « géographie référentielle⁷² ». En définitive, cette première tentative de Ferré, destinée à procurer une méthode à la géographie littéraire, éclaire deux directions majeures de recherche qui sont, d'après l'expression de Collot, « les représentations de l'espace dans les textes » et « l'inscription de la littérature dans l'espace⁷³ ». Par conséquent, l'importance d'une géographie littéraire réside bien dans les rapports entre espace et littérature.

Dans son *Atlas du roman européen*, Franco Moretti poursuit cette voie de réflexion et met en lumière une « géographie de la littérature » qui se décline en deux objectifs : « l'étude de l'espace dans la littérature » et celle « de la littérature dans l'espace⁷⁴ ». À l'instar de Ferré, il recourt à l'instrument de la carte pour étudier, dans les deux premiers chapitres, la représentation des lieux dans les romans européens publiés entre 1800 et 1900, et dans le troisième chapitre, le marché du roman, c'est-à-dire, les lieux d'édition, de traduction ou de réception vers 1850, en se basant sur des statistiques⁷⁵. Moretti cite d'ailleurs un proverbe : « Une bonne carte vaut mieux qu'un long discours⁷⁶ [...] ». Soulignons que son travail « ne se termine pas avec une carte, il y commence⁷⁷ ». En s'appuyant sur la cartographie, l'objectif de Moretti est de

⁶⁹ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁰ *Id.*, *Géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 38.

⁷¹ *Id.*, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 41 et p. 48.

⁷² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 55.

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴ Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, traduction de Jérôme Nicolas, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 9 ; version originale : *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Turin, Einaudi, 1994. Voir Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », in *Arborescences*, n° 3, juillet 2013, p. 18, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf>, page consultée le 6 août 2018 ; Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 70-71.

⁷⁵ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 71.

⁷⁶ Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁷ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », art. cit., p. 18.

comprendre « comment *la géographie réussit à engendrer le roman de l'Europe moderne*⁷⁸ ».

Or, s'agissant de cartographier les lieux de la fiction romanesque, tels que le Paris de Balzac ou de Flaubert, ou bien la ville de Londres de Jane Austen ou de Charles Dickens que Moretti a examinés dans le deuxième chapitre de son ouvrage, intitulé « Récit de deux villes », cette méthode semble insuffisante du fait que tout lieu, dans un texte littéraire, comporte une dimension imaginaire⁷⁹. Un écrivain, dans son roman, représente des lieux et les transforme, selon les propos de Collot, en une « image », plus précisément en un « paysage », « perçu, vécu et imaginé⁸⁰ » par ses protagonistes. L'analyse de ce « paysage » ou de cet « espace subjectif » appelle des instruments autres que la carte et le schéma⁸¹. Ainsi, il convient de s'éloigner du contexte et des faits géographiques de la production de l'œuvre. En d'autres termes, il s'agit de « retourner au texte⁸² » lui-même, pour prendre en compte la part de l'imaginaire dans l'invention d'un espace fictif. En somme, les travaux de Ferré et de Moretti relèvent d'une « géographie de la littérature⁸³ », qui diffère d'une critique littéraire au sens strict, et nécessite d'être complétée par cette dernière⁸⁴.

À cet égard, il importe d'évoquer le géographe Marc Brosseau qui, dans sa thèse intitulée *Des romans-géographes*, suggère aux chercheurs de « cesser de concentrer uniquement les regards sur le contenu géographique du roman⁸⁵ », car selon lui, les romans n'ont pas seulement une « valeur documentaire⁸⁶ », ils sont eux-mêmes « géographes » et possèdent leur « propre façon de “faire” de la géographie⁸⁷ ». Pour

⁷⁸ Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, op. cit., p. 14.

⁷⁹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 71-72.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 85.

⁸³ Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, op. cit., p. 9.

⁸⁴ Michel Collot, « Pour une géographie littéraire », art. cit.

⁸⁵ Marc Brosseau, *Des Romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 20. Voir Bertrand Lévy, « Géographie et littérature : une synthèse historique », art. cit., p. 38-39 ; Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », art. cit., p. 16-17 ; Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 10 et p. 23-24.

⁸⁶ Marc Brosseau, *Des Romans-géographes*, op. cit., p. 29.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

Brousseau, il existerait même une « pensée spatiale du roman⁸⁸ », entretenant une relation étroite avec la « forme » et le « style⁸⁹ » du texte littéraire. Afin de mieux cerner cette question de l'écriture romanesque de l'espace et des lieux, il est nécessaire d'introduire d'autres approches de la géographie littéraire qui, d'après Collot, se distinguent des « approches de type *géographique* » que nous avons évoquées jusqu'ici, et qui s'attachent davantage au texte – la « géocritique » et la « géopoétique⁹⁰ ».

La « géocritique » a été fondée au tournant des années 2000 dans le milieu universitaire, plus précisément lors d'un colloque intitulé « La géocritique mode d'emploi », organisé par Bertrand Westphal, inventeur de ce néologisme, à l'Université de Limoges⁹¹. Les actes de ce colloque ont été publiés dans un ouvrage collectif sous le même nom. Westphal énonce, dans son article « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse » :

N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une *géocritique*, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature⁹² [...] ?

Dès le début, le théoricien considère le lien de l'espace avec la littérature, ou plus globalement, avec les « arts mimétiques⁹³ ». Dans son essai *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, paru sept ans plus tard, Westphal souligne que « c'est l'étude de cette relation qui motive l'ensemble de la géocritique⁹⁴ ». Il s'agit notamment de sonder les relations entre « le monde et le texte (ou l'image) », « le référent et sa représentation »,

⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 222.

⁹⁰ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 11.

⁹¹ Rachel Bouvet, « Géopoétique, géocritique, écocritique : Points communs et divergences », Conférence présentée à l'Université d'Angers (Maison des Sciences Humaines), 28 mai 2013, URL : <https://rachelbouvet.wordpress.com/2013/05/30/geopoetique-geocritique-ecocritique-points-communs-et-divergences/>, page consultée le 5 mars 2021 ; Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 88.

⁹² Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », in *id.* (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 17.

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴ *Id.*, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 17.

« le réel et la fiction » ou « les espaces du monde et les espaces du texte⁹⁵ ». Il note à maintes reprises que « [...] la fiction ne reproduit pas le réel, mais qu'elle [...] interagi[t] avec le réel⁹⁶ ». Quant au référent, il est « toujours déjà façonné par la littérature⁹⁷ » : il peut être assimilé à un texte, même se transformer en fonction de celui-ci⁹⁸. Les relations entre le référent et sa représentation sont « dynamiques » et s'inscrivent dans une « véritable dialectique (espace-littérature-espace⁹⁹) ».

Dans son essai majeur, Westphal explique que la géocritique, prenant appui sur le « texte¹⁰⁰ », est une « démarche *géocentrée*, qui place le lieu au centre des débats¹⁰¹ ». Il précise encore, comme dans l'extrait cité précédemment, que ce sont les « espaces humains¹⁰² », c'est-à-dire les lieux habités, qui constituent l'élément essentiel de cette méthode d'analyse. D'ailleurs, pour cet auteur, la géocritique consiste à « superposer les points de vue » de différents écrivains portant sur « un même lieu¹⁰³ » : « [...] la géocritique est pertinente à chaque fois qu'une approche géocentrée et multifocalisée est pensable¹⁰⁴ ». Il convient de répéter qu'elle privilégie les « espaces humains¹⁰⁵ », à savoir, un pays, une région ou une ville, comme la Sicile et Paris¹⁰⁶. Cette démarche, d'après Collot, est fondamentalement « comparatiste¹⁰⁷ ».

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 171. Voir aussi *ibid.*, p. 168 et p. 186 ; *id.*, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », art. cit., p. 29.

⁹⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 89 ; Muriel Rosemberg, « La spatialité littéraire au prisme de la géographie », in *L'Espace géographique*, vol. 45, 2016/4, p. 289.

⁹⁸ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », art. cit., p. 21. Dans une note, l'auteur cite la ville d'Illiers comme exemple, qui est nommée Illiers-Combray depuis 1971 : « Le petit village d'Illiers vivait une existence paisible à l'ombre de la cathédrale de Chartres jusqu'au jour où on apprit qu'une tante de Proust l'habitait, et que dans la *Recherche* il était devenu Combray. Le bourgeon éclipsa la souche, et Illiers devint Illiers-Combray. » *Ibid.*, note 22.

⁹⁹ *Ibid.* Voir aussi *ibid.*, p. 29 ; *id.*, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁰ *Id.*, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », art. cit., p. 19.

¹⁰¹ *Id.*, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 185.

¹⁰² *Ibid.*, p. 17.

¹⁰³ *Id.*, « Préface », in *id.* (dir.), *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 8.

¹⁰⁴ *Id.*, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 194. Voir aussi *ibid.*, p. 191.

¹⁰⁵ *Id.*, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », art. cit., p. 17 ; *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁶ *Id.*, *La Géocritique. Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 187 et p. 241.

¹⁰⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 90.

Toutefois, la géocritique telle qu'elle est conçue par Westphal montre ses limites. Tout d'abord, étant donné qu'elle préconise l'étude des espaces humains, notamment des villes, elle semble exclure les espaces inhabités comme « le désert, la mer, la forêt, le Grand Nord¹⁰⁸ ». Puis, Westphal considère que l'étude monographique « d'un seul texte, ou d'un seul auteur » est « périlleu[se¹⁰⁹] », car elle est « égocentrée¹¹⁰ », s'opposant ainsi à une approche « géocentrée » qu'est la géocritique. En raison de cette posture, Westphal garde des distances avec la critique thématique¹¹¹, ayant pour objet des « lieux non géographiques » tels que « les espaces domestiques, intimes, que décrit si bien Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*¹¹² ». De son côté, Collot relève que le « paysage¹¹³ » – « une certaine image du monde¹¹⁴ » associée au point de vue d'un écrivain ou d'un personnage fictionnel, est aussi mis de côté par la géocritique, car celle-ci est manifestement non « égocentrée ». Enfin, Westphal reconnaît lui-même que la géocritique « s'applique mal aux espaces “imaginaires¹¹⁵” », car ceux-ci, comme le paysage, ne figurant sur aucune carte, reposent sur « le point de vue d'un sujet¹¹⁶ ». Le théoricien, en opposant une démarche « géocentrée » à une approche « égocentrée », semble borner l'étude de « la représentation de l'espace en littérature » à celle de « la représentation médiée d'un référent spatial (réalème), et/ou géographique¹¹⁷ », en d'autres termes, des « référents géographiques précis¹¹⁸ ».

Ainsi, Collot propose d'élargir la portée de la géocritique qui, d'après lui, doit

¹⁰⁸ Rachel Bouvet, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », in *Topographies romanesques*, op. cit., p. 82 ; « Géopoétique, géocritique, écocritique : Points communs et divergences », art. cit., p. 10.

¹⁰⁹ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », art. cit., p. 34. Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 90.

¹¹⁰ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 183 et p. 192.

¹¹¹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 90.

¹¹² Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 194.

¹¹³ *Ibid.*, p. 185, note 4 ; Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 91.

¹¹⁴ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 178 ; *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 99.

¹¹⁵ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », art. cit., p. 34, note 48.

¹¹⁶ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 91.

¹¹⁷ Bertrand Westphal, « Préface », in *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*, op. cit., p. 7.

¹¹⁸ *Id.*, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, op. cit., p. 194. Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 91.

également « rendre compte [...] des géographies fictives et de la transformation des lieux réels par l’imaginaire, qui en fait des paysages¹¹⁹ ». Il s’agit de se concentrer moins sur « les référents dont s’inspire le texte littéraire que [sur] les images et les significations qu’il produit¹²⁰ » ; autrement dit, au lieu d’« une géographie réelle », il importe plutôt d’étudier « une géographie plus ou moins imaginaire¹²¹ » construite par le texte. Collot résume que des approches de type « géocritique » peuvent être saisies comme des analyses de « représentations et [de] significations de l’espace dans les textes eux-mêmes¹²² », et que ces analyses recourent à un « acte critique¹²³ ». En vue d’éclaircir la méthode critique destinée à l’étude de la construction d’un « univers imaginaire » et d’un « paysage¹²⁴ », il se réfère aux travaux de Pierre Jourde, de Pierre Bayard et de Jean-Pierre Richard¹²⁵.

Dans sa thèse *Géographies imaginaires*, Pierre Jourde, notamment à travers les textes de Gracq, de Borges, de Michaux et de Tolkien, mène une réflexion générale sur les espaces imaginaires créés par ces écrivains. Il tente de démontrer les « structures fondamentales de l’imaginaire¹²⁶ » en les examinant, depuis les éléments formant des espaces naturels jusqu’« à l’origine, aux sources de la création¹²⁷ ». Jourde affirme, dès l’introduction, que « tout lieu, tout espace figurant dans l’œuvre est par définition imaginaire¹²⁸ ». Il formule ainsi une esquisse de définition du « monde imaginaire¹²⁹ » : celui-ci « n’est pas situable précisément dans l’univers tel qu’il est connu à l’époque où s’exprime l’auteur », et il « coïncide toujours avec [un] “blanc” dans la représentation

¹¹⁹ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 91-92.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 87.

¹²¹ *Id.*, « Pour une géographie littéraire », art. cit. Voir aussi Jean-Marc Moura, « Les littératures transatlantiques en langues européennes : étude d’une géographie littéraire », in Véronique Corinus, Mireille Hilsum (dir.), *Nouvel état des lieux des littératures francophones. Cadres conceptuels et création contemporaine*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2019, p. 187.

¹²² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 11.

¹²³ *Ibid.*, p. 87.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 92-104.

¹²⁶ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, p. 246.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 223.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 14. Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 92-94.

¹²⁹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, op. cit., p. 15.

du monde¹³⁰ ». L'auteur avance aussi que, même dans les univers imaginaires, il existe des lieux concrets comme les villes et les cités, ainsi que « le nulle part » ou « non-lieu¹³¹ », absent de tout atlas, réel et fictif, à l'image d'« une tache blanche sur la carte que rien ne parvient à préciser¹³² ». Dans les œuvres littéraires, ce « non-lieu » est souvent lié à une « quête de l'origine¹³³ ».

En outre, Jourde est conscient que le monde imaginaire prend appui sur des « morceaux de “réalités¹³⁴” », plus précisément, des « données géographiques réelles et culturelles¹³⁵ », à partir desquelles l'imaginaire opère « un travail complexe de métamorphose et de croisement¹³⁶ ». En d'autres termes, l'espace de fiction « transforme et synthétise¹³⁷ » les référents du monde réel. Dans sa conclusion, l'auteur souligne le rôle de la subjectivité dans toute invention de l'univers imaginaire : « [...] une géographie imaginaire est nécessairement l'expression d'un espace intérieur : le sujet se conçoit en espace¹³⁸ ».

Dans l'ouvrage *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Pierre Bayard cherche à mettre en valeur la dimension imaginaire de tout espace fictionnel. D'après lui, l'espace littéraire¹³⁹ est détaché de « tout référent géographique réel¹⁴⁰ » et il « ne connaît aucune des limites qui organisent la géographie du monde réel¹⁴¹ ». Cet espace est construit selon la propre « logique¹⁴² » de l'écrivain – le « voyageur casanier¹⁴³ » qui n'a pas visité de lieux ou qui ne les connaît pas, et selon « des lois littéraires,

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 18 et p. 319.

¹³² *Ibid.*, p. 319.

¹³³ *Ibid.*, p. 309.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 223.

¹³⁵ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁶ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, *op. cit.*, p. 223.

¹³⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 93.

¹³⁸ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, *op. cit.*, p. 323.

¹³⁹ À la différence de Maurice Blanchot, Bayard aborde l'« espace littéraire » au sens géographique du terme, c'est-à-dire, l'espace élaboré par le texte littéraire.

¹⁴⁰ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 129. Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 94-98.

¹⁴¹ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴³ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, *op. cit.*, p. 15.

indifférentes aux contingences du lieu et du temps¹⁴⁴ ». Le monde imaginaire reflète inévitablement le « pays intérieur », c'est-à-dire l'« inconscient¹⁴⁵ » du sujet ou de son créateur. À l'instar de Westphal, Bayard oppose une perspective « géocentrée » à une démarche « égocentrée », bien qu'il s'attache à la seconde, alors que Westphal place le lieu au premier plan¹⁴⁶. Or, Collot indique que ces deux approches, « géocentrée » et « égocentrée », ne sont pas incompatibles : « [l]e monde est toujours vu, lu, vécu, écrit du point de vue d'un sujet, qui n'existe qu'en rapport avec lui : *géo* suppose *ego* et réciproquement¹⁴⁷ ». Il suggère alors d'ajouter à la géographie littéraire la notion de « paysage », qui combine « la référence au pays réel et la construction d'une image¹⁴⁸ ». Le paysage ne constitue pas « un espace purement [...] imaginaire », car il est élaboré à partir d'« une expérience sensible du monde¹⁴⁹ ». Afin d'aborder le paysage, Collot se réfère à l'acception spécifique que Jean-Pierre Richard attribue à ce terme¹⁵⁰.

Richard travaille sur le paysage chez de nombreux auteurs, tels que Nerval et Chateaubriand¹⁵¹. Pour lui, le mot « paysage » ne désigne pas « le ou les lieux où un écrivain a vécu ou voyagé et qu'il a pu décrire dans son œuvre, mais une certaine image du monde, intimement liée à son style et à sa sensibilité¹⁵² ». Il ne s'agit pas de « tel ou tel référent », mais d'un « ensemble de signifiés » et d'une « construction littéraire¹⁵³ ». L'important se trouve dans le processus de transformation et de réélaboration des référents par l'imaginaire et par l'écriture. D'ailleurs, le critique accorde une attention particulière aux éléments naturels qui composent les paysages et qui relèvent de l'« imagination littéraire¹⁵⁴ ». Héritier de la pensée de Bachelard, Richard mène ses

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹⁴⁶ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 99-104.

¹⁵¹ Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval », in *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955 ; *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

¹⁵² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 100.

recherches dans le domaine psychanalytique et sémiologique¹⁵⁵. Citons par exemple *Proust et le monde sensible*¹⁵⁶, ouvrage dans lequel il étudie la déconstruction et la reconstruction des éléments sensibles dans la configuration du paysage et de l'espace imaginaire proustiens. Nous reviendrons sur cet ouvrage au cours de nos analyses.

D'après Collot, la démarche de Richard, dans ses études portant sur le paysage littéraire, est bien géocritique, même si elle est « plus “égocentrée” que “géocentrée^{157” », à l'opposé de ce que Westphal a initialement conçu. Il est nécessaire de rappeler que le paysage est étroitement lié au point de vue d'un sujet, et plus précisément lorsqu'il s'agit d'un écrivain, à sa « sensibilité » et à son « style personnel » qui se reflètent dans l'« écriture » et la « forme¹⁵⁸ » de son œuvre. Richard établit explicitement ce rapport dans et avec l'intitulé de son ouvrage *Pages Paysages*¹⁵⁹. Afin de mieux saisir l'image du monde que dépeignent les textes littéraires, le recours à leur « écriture » et à leur « structure¹⁶⁰ » s'impose. Ainsi, à la critique thématique s'ajoute l'analyse stylistique. Pour ce faire, Collot introduit des approches géopoétiques – « l'étude des formes littéraires dans leur rapport avec un imaginaire de l'espace¹⁶¹ », incontournables pour la géographie littéraire.}

Le terme de « géopoétique » a été inventé et forgé en France dans les années 1960 et 1970 par deux poètes : Michel Deguy et Kenneth White¹⁶². Deguy est le premier à avoir employé, et probablement inventé, le néologisme « géo-poétique » à la fin des années 1960¹⁶³. Sa réflexion sur la poésie est inséparable de la philosophie, s'inscrivant

¹⁵⁵ Nous pouvons encore citer comme exemples d'autres études proustiennes qui s'inscrivent dans ce domaine : Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 ; Serge Doubrovsky, *La Place de la madeleine : écritures et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974 ; Akio Ushiba, *L'image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : Fonctionnement et évolution*, Tokyo, France Tosho, 1979.

¹⁵⁶ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

¹⁵⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 100 et 102.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 103-104.

¹⁵⁹ Jean-Pierre Richard, *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

¹⁶⁰ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁶² *Ibid.*, p. 105.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 106. Voir Michel Deguy, *Figurations. Poèmes, propositions, études*, Paris, Gallimard, 1969, p. 99.

en particulier dans une perspective heideggérienne. Cependant, c'est Kenneth White, essayiste d'origine écossaise, qui a fondé la géopoétique comme un champ de recherche. Il s'est penché sur sa conception depuis 1979 et a proposé dans *Le Plateau de l'Albatros une Introduction à la Géopoétique*¹⁶⁴. De plus, il a fondé l'Institut international de Géopoétique en 1989.

Pour Deguy, il importe d'établir une correspondance entre les « éléments du paysage » et les « figures poétiques », entre l'expérience du monde et le « langage », accordant toutefois plus d'importance à ce dernier¹⁶⁵. Mais la géopoétique conçue par White s'oriente dans un sens opposé à celle de Deguy, restant attachée au langage et à la poétique. Elle a une visée très large, débordant même le champ de la poésie. Selon White, il s'agit d'une tentative de « créer un nouvel espace culturel » et d'ouvrir « un champ nouveau » qui embrasse les « sciences », la « philosophie », la « littérature », ainsi que les « arts plastiques¹⁶⁶ ». L'accent est mis sur le rapport entre l'Homme et la Terre, sur l'expérience sensible, sur « le désir, un désir de vie et de monde, et sur l'élan¹⁶⁷ ».

D'ailleurs, il convient de remarquer que les géopoètes explorent plus particulièrement les « étendues blanches¹⁶⁸ », telles que le « désert », les « rivières », l'« océan » et la « forêt¹⁶⁹ ». D'autre part, selon Rachel Bouvet, ayant co-dirigé avec

¹⁶⁴ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 106 et p. 113 ; « Pour une géographie littéraire », art. cit. Voir Kenneth White, *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

¹⁶⁵ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 109-112.

¹⁶⁶ « Lexique géopoétique », in *Poésie 98. La Géopoétique*, n° 74, octobre 1998, Paris, Maison de la Poésie, p. 17. Bien que l'article ne soit pas signé, le site de l'Institut international de Géopoétique affirme que nous pouvons à bon droit considérer que les définitions sont données par Kenneth White lui-même. URL : https://www.institut-geopoetique.org/fr/dictionnaire-de-geopoetique#_ftnref3, page consultée le 20 juin 2021. Voir aussi Bertrand Lévy, « Géographie et littérature : une synthèse historique », art. cit., p. 46-47 ; Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 114-115.

¹⁶⁷ Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique, op. cit.*, p. 11. Voir Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 117.

¹⁶⁸ Bertrand Lévy, « Géographie et littérature : une synthèse historique », art. cit., p. 46.

¹⁶⁹ Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », art. cit., p. 21.

White *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*¹⁷⁰, les genres littéraires privilégiés par ce mouvement transdisciplinaire sont la « poésie », l'« essai » et le « récit de voyage », alors que le « roman » et la « fiction » n'ont été que très peu abordés¹⁷¹. Sur ce point, Bouvet signale que le champ géopoétique ne cesse d'évoluer¹⁷².

Étant donné que la géopoétique est liée à la fois à une poétique et à une *poiesis*, plus spécifiquement à une création au sens large, « littéraire et artistique », voire « scientifique et philosophique¹⁷³ », Collot indique que l'emploi de la notion de « géopoétique » est tellement « répandu et étendu » qu'elle désigne, dans le domaine de la critique littéraire, une approche qui « se distingue mal de la géocritique¹⁷⁴ ». Ainsi, il propose de limiter sa portée et de lui donner une définition plus rigoureusement littéraire : « l'étude des rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires¹⁷⁵ ». Il explique qu'« il ne s'agit plus de repérer des référents géographiques, mais des structures spatiales, voire des schèmes assez abstraits, qui informent les thèmes mais aussi la composition et l'écriture d'une œuvre¹⁷⁶ ». En un mot, « [c]'est une *topologie* plutôt qu'une *topographie*¹⁷⁷ ».

En conclusion, la géographie littéraire recouvre de multiples approches, outre les trois principales – géographique, géocritique et géopoétique – que Collot a mises en lumière dans son ouvrage consacré à cette discipline, nous pouvons encore citer l'« écocritique », née au début des années 1990 dans le milieu universitaire nord-américain, et qui s'est développée avec la création de l'Association for the Study of

¹⁷⁰ Rachel Bouvet, Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 18, 2008.

¹⁷¹ Rachel Bouvet, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », art. cit., p. 81-82 ; « Géopoétique, géocritique, écocritique : Points communs et divergences », art. cit., p. 13.

¹⁷² *Id.*, « Géopoétique, géocritique, écocritique : Points communs et divergences », art. cit., p. 2.

¹⁷³ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 106-107.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 121.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

Literature and Environment (ASLE), réunissant notamment des chercheurs du monde anglophone¹⁷⁸. Dans l'introduction de l'ouvrage collectif *The Ecocriticism Reader*, publié en 1996, Cheryll Glotfelty, co-fondateur de l'ASLE, propose la définition suivante : « l'écocritique est l'étude du rapport entre la littérature et l'environnement naturel. [...] l'écocritique amène une approche centrée sur la Terre aux études littéraires¹⁷⁹ ». Il s'avère que l'essentiel réside toujours dans le lien entre l'espace et la littérature.

Recherches antérieures

Les œuvres de Proust ont inspiré et suscité de nombreux travaux sur l'espace et la géographie, ainsi que sur des thèmes voisins comme le paysage et la nature. Nous avons mentionné la thèse de Ferré, *La Géographie de Marcel Proust* (1939), en tant que premier ouvrage traitant systématiquement ce sujet. Ferré se penche sur le « contenu géographique¹ » de la *Recherche*. Tout d'abord, la géographie proustienne est, selon lui, fondée sur les « connaissances acquises du dehors² », en particulier sur les voyages et l'amour inspiré par les femmes. Pour le narrateur, « le charme et le mystère d'un pays » ne se distinguent pas de ceux de « la femme désirée³ ». Puis, Ferré suppose que « [l]'imagination apparaît [...] comme le trait essentiel de la méthode géographique propre à Marcel Proust⁴ ». Pour lui, parmi tous les éléments qui servent à éveiller les songeries du narrateur sur les « pays nouveaux⁵ », ce sont les « noms de pays » qui constituent « [l]es plus véritables, les plus riches et les plus purs aliments de l'imagination géographique⁶ ». Enfin, il indique qu'il y a, dans la *Recherche*, « une

¹⁷⁸ Rachel Bouvet, « Géopoétique, géocritique, écocritique : Points communs et divergences », art. cit., p. 3-4 ; Antje Ziethen, « La littérature et l'espace », art. cit., p. 23-24.

¹⁷⁹ Cheryll Glotfelty, Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism reader*, Athènes & Londres, University of Georgia Press, 1996, p. xviii, traduction de Nathalie Blanc, Denis Chartier, Thomas Pughe, citée dans « Littérature et écologie : vers une écopoétique », in *Écologie & Politique*, 2008/2, n° 36, p. 15-28.

¹ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 20. Voir aussi Stéphanie Charles-Nicolas, « André Ferré, pionnier de la géographie littéraire ? », art. cit., p. 68-69.

² André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 21.

³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

remarquable richesse de création géographique⁷ » :

Cette invention s'est sans doute effectuée en partant de données élémentaires empruntées au monde extérieur, mais refondues en des synthèses tout imaginaires qui créent un nouveau milieu géographique, original et irréel⁸.

L'essayiste précise que l'invention géographique de Proust se présente d'un côté, par « une grande fécondité dans l'élaboration des noms de lieux », de l'autre, par « une topographie délicate, minutieuse et abstraite⁹ » des régions. En somme, Ferré tâche de dégager « les méthodes de la géographie proustienne¹⁰ » qu'il résume par « [l]'information, l'imagination et l'invention¹¹ ».

Par ailleurs, il consacre un chapitre aux paysages proustiens. En général, le paysage est considéré comme une véritable « matière d'observation et d'étude de la géographie¹² ». Pourtant, les paysages décrits par Proust comportent non seulement des « traits observables et observés¹³ », mais également des « traits sentimentaux » et « pittoresques¹⁴ ». Comme l'écrivain s'attache à exprimer « leurs particularités les plus éphémères¹⁵ », Ferré révèle que cette démarche se trouve relativement à l'opposé de celle du géographe, qui accorde de l'importance à « la permanence des traits¹⁶ » dans un paysage.

Dans le dernier chapitre de son ouvrage, Ferré cherche à identifier et à localiser rigoureusement les pays présents dans la *Recherche* – Combray, Balbec et ses lieux

⁷ *Ibid.*, p. 40-41.

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 45.

¹² *Ibid.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵ *Ibid.*, p. 63-64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

voisins, à l'aide de cartes qu'il a lui-même établies¹⁷. Il s'emploie à mettre en parallèle ces lieux fictifs avec les lieux de vie de Proust. Cependant, il constate qu'il n'est pas possible d'assigner à chaque pays inventé un emplacement précis et unique dans les atlas¹⁸. Les lieux proustiens possèdent, de manière inévitable, une dimension imaginaire, étant « synthétiques et exemplaires¹⁹ ». Ferré conclut que « le secret qu'il y aurait à pénétrer dans les lieux “inventés” par Marcel Proust n'est pas un secret d'ordre géographique²⁰ ». Il sera donc nécessaire de recourir à d'autres approches. Bien que le chercheur ait identifié trois méthodes de la géographie proustienne – l'information, l'imagination et l'invention²¹ – que nous estimons essentielles pour notre étude, il reste, dans ses analyses, très attaché aux données géographiques.

Les travaux de Georges Poulet diffèrent de ceux de Ferré, les deux approches étant cependant complémentaires²². En 1963, Poulet publie une monographie intitulée *L'Espace proustien* – un autre ouvrage de référence pour notre réflexion, dans lequel il vise à élucider la « logique spatiale²³ » de Proust. L'essai est composé de neuf parties, sans titre mais indiquées par une succession de chiffres romains qui renvoient à l'évolution de sa propre pensée²⁴.

Dans un premier temps, Poulet met en évidence la distinction entre « espace » et « lieu » : « [...] l'espace est une sorte de milieu indéterminable, où errent les lieux, de la même façon que dans l'espace cosmique errent les planètes²⁵ ». Divers lieux

¹⁷ Paris, ville qui occupe également une place importante dans l'œuvre de Proust, ne fait pas l'objet de ce travail de localisation. Or, Ferré a établi, dans le chapitre précédent de son ouvrage, une carte illustrant « Le Paris de *À la Recherche du Temps perdu* ». Nous pouvons remarquer que les toponymes et la topographie de Paris dans l'œuvre sont presque identiques à ceux de la capitale dans le monde réel. *Ibid.*, p. 80-81.

¹⁸ *Ibid.*, p. 118 et 120.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 45.

²² Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », in *Géographie et cultures*, n° 6, 1993, p. 35-50, URL : http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html, page consultée le 8 juin 2018.

²³ *Ibid.*

²⁴ Guillaume Perrier, « La mémoire du critique : Georges Poulet et Marcel Proust », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 43, 2013, p. 155.

²⁵ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, *op. cit.*, p. 19.

forment « un réseau de rapports stables et mesurés²⁶ » qu'est l'espace. Dans un second temps, il définit l'univers proustien comme « un univers en morceaux²⁷ », c'est-à-dire sans continuité. Afin de comprendre ce monde fragmentaire, le point essentiel consiste, pour lui, à examiner, non pas l'« espace », mais les « lieux », ou encore « la distance qui existe entre ces lieux²⁸ ». Il recourt alors au « mouvement » et au « déplacement dans l'espace²⁹ », à travers lesquels les lieux se tiennent et leurs frontières se touchent³⁰. Dans un troisième et dernier temps, Poulet démontre que Proust adopte le procédé de juxtaposition dans sa création de l'espace, qui suppose « la simultanéité des réalités conjointes³¹ », ou plus précisément des images et des scènes. La juxtaposition se différencie de la superposition qui « requiert la disparition de l'une pour qu'ait lieu l'apparition de l'autre³² ». Le critique confirme que l'univers proustien est « un univers où tout se juxtapose³³ ». De même, étant donné que dans la *Recherche*, une variété d'images « se réfèrent les unes aux autres, s'éclairent mutuellement » et « se composent », Poulet soutient que « le roman proustien *finit* par démontrer sa cohérence interne³⁴ ».

La réflexion de Jean-Christophe Gay sur l'espace dans la *Recherche* se rapproche de celle de Poulet. Son article « L'espace discontinu de Marcel Proust », publié en 1993, avance une hypothèse importante. Gay cherche à mettre en valeur l'aspect discontinu de l'univers créé par l'écrivain : « Proust, en privilégiant les lieux sur l'étendue qui les entoure, élabore un espace discontinu où d'immenses vides séparent de rares lieux³⁵ ». Pour l'auteur de l'article, chaque lieu est « unique et forme un monde particulier³⁶ ». Il évoque des lieux relevant d'échelles différentes, comme la

²⁶ *Ibid.*, p. 21.

²⁷ *Ibid.*, p. 54.

²⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

²⁹ *Ibid.*, p. 91.

³⁰ *Ibid.*, p. 96.

³¹ *Ibid.*, p. 112.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 127.

³⁴ *Ibid.*, p. 132.

³⁵ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », art. cit.

³⁶ *Ibid.*

chambre, ainsi que les « pays » qui constituent eux-mêmes « un archipel de lieux³⁷ ». En outre, il fait remarquer que dans l'œuvre de Proust, les lieux sont séparés par « un bornage net », marqué par une riche « sémiologie de la limite » : le son et les « vitres », voire l'« eau », pouvant assurer une « fonction de démarcation³⁸ ». Puis, en se basant sur la perception de l'espace du héros de la *Recherche*, Gay indique que les lieux éloignés peuvent être reliés par les « déplacements³⁹ ». De même, en suivant l'idée de Claudine Quémard⁴⁰, il dresse un tableau pour montrer les « symétries multiples⁴¹ » des deux « côtés » sur les plans paysager, topographique et social. D'après lui, cette structuration reflète l'originalité du travail de Proust qui déforme et « recompose » l'espace afin qu'il corresponde à la « représentation spatiale⁴² » du héros à différentes époques de sa vie. Guidée par les réflexions de Poulet et de Gay, nous tenterons d'approfondir la question de la conception de l'univers proustien à partir d'une variété de textes étudiés.

Dans sa thèse *Proust et le paysage*, publiée en 2014, Keiichi Tsumori traite la question du paysage chez Proust de manière approfondie⁴³. Il présente une diversité de définitions du mot « paysage » et explicite, en s'appuyant notamment sur celle de Michel Collot, que le paysage se distingue de la nature et du pays. Il désigne la représentation d'une étendue de pays, « une certaine image du monde⁴⁴ », résultant d'une seule vision esthétique⁴⁵. Tsumori tente d'étudier la présence du paysage dans la

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Claudine Quémard, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », in *Cahiers Marcel Proust* 7. *Études proustiennes II*, Paris, Gallimard, 1975, p. 159-282.

⁴¹ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », art. cit.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.* Voir aussi Marie Miguet-Ollagnier, « Reviewed Work : *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, par Keiichi Tsumori » in *Bulletin Marcel Proust*, n° 64, 2014, p. 108-109 ; Guillaume Perrier, « Reviewed Work(s) : *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, par Keiichi Tsumori ; *Crise de plume et souveraineté du pinceau. Écrire la peinture de Diderot à Proust*, par Nicolas Valazza », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 44, 2014, p. 178-180 ; Pierre-Louis Rey, « Comptes rendus », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2015/2, vol. 115, p. 484-486.

⁴⁴ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 178 ; *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁵ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 11-17.

totalité des œuvres de Proust, depuis ses premiers écrits jusqu'à la *Recherche*, afin d'en suivre l'évolution dans les descriptions et de saisir l'esthétique de l'écrivain dans son ensemble⁴⁶. La méthode adoptée est chronologique, s'accompagnant d'une critique thématique.

La première partie aborde les écrits de Proust pendant ses années de formation, ainsi que *Jean Santeuil*. D'après Tsumori, le jeune écrivain, sous l'influence du Décadentisme et du Symbolisme⁴⁷, s'attache d'abord au paysage idéalisé, c'est-à-dire aux « visions intérieures, dissociées de la nature véritable⁴⁸ ». Toutefois, à partir de 1895, il s'oriente vers la « nature en liberté⁴⁹ », vers le Naturisme, le Vitalisme et même le Romantisme⁵⁰. Par ailleurs, Tsumori signale que, pendant la période de la rédaction de *Jean Santeuil*, Proust se détache de l'esthétique naturiste⁵¹ et s'intéresse, à nouveau, au paysage intérieur, plus précisément à une relation étroite de l'individu avec le paysage et le lieu, s'établissant parfois par la mémoire involontaire. Tsumori constate qu'à cette époque, le paysage proustien n'est pas seulement « le reflet de l'esprit » du sujet, mais également « un regard posé sur les choses⁵² ».

Dans la deuxième partie de son ouvrage, Tsumori examine les écrits de Proust autour de John Ruskin, datés entre 1900 et 1907, dans le but de souligner l'influence de l'esthète anglais sur la « conscience esthétique du paysage⁵³ » de l'écrivain. Pour le chercheur, Proust développe les leçons de son maître qui insiste sur le lien entre l'architecture, le paysage et le pays⁵⁴. Puis il forge sa propre conception du paysage : « le paysage naît au moment où quelque sentiment ou jugement de valeur vient nourrir le regard qui se porte sur le pays⁵⁵ ».

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 61-81.

⁵¹ *Ibid.*, p. 113.

⁵² *Ibid.*, p. 163-164.

⁵³ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 198.

La troisième partie, consacrée exclusivement à la *Recherche*, s'appuie sur la critique thématique. Les paysages du roman sont soigneusement classés en plusieurs groupes : réel et irréel, terrien et marin, provincial et urbain, onirique et imaginaire, statique et dynamique, entre autres. Dans le dernier chapitre, l'auteur analyse les fonctions du paysage et souligne que la description ouvre au narrateur la voie vers sa vocation littéraire. Au demeurant, la tentative de Tsumori consiste à montrer comment Proust, dans son élaboration du paysage, superpose et alterne les paysages extérieur et intérieur, réel et imaginaire, objectif et subjectif, et parvient finalement à atteindre leur « essence » et leur « base ontologique⁵⁶ ». Or, nous nous demandons si la démarche chronologique est la meilleure, car les paysages dans les premiers écrits de Proust jusque dans *Jean Santeuil* sont quelque peu mis à l'écart de ceux de la *Recherche*, qui sont regroupés et abordés de manière thématique, bien qu'il existe probablement un lien profond entre eux.

Les travaux de Lionel Dupuy retiennent également notre attention. Ce dernier, avec Jean-Yves Puyo, tous deux géographes, dirigent plusieurs ouvrages consacrés aux rapports entre la géographie et la littérature depuis 2014⁵⁷. Ils s'intéressent en particulier au concept de l'« imaginaire géographique⁵⁸ ». Dans *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire* publié en 2018, Dupuy poursuit sa recherche dans ce domaine et s'attache à créer et à développer une nouvelle notion – le « chronochore⁵⁹ », en se basant notamment sur les concepts de trajection et de « chorésie » développés par Augustin Berque, ainsi que sur le chronotope bakhtinien. Dupuy entreprend ce travail dans le cadre de l'analyse des romans de Julien Gracq,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 379.

⁵⁷ Lionel Dupuy, Jean-Yves Puyo (dir.), *L'Imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014 ; *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015.

⁵⁸ Les deux chercheurs définissent ce concept comme « [...] l'ensemble des représentations, images, symboles ou mythes porteurs de sens par lesquels une société (ou un sujet) se projette dans l'espace ». *Id.* (dir.), *L'Imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹ Lionel Dupuy, *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2018, p. 147.

d'Alejo Carpentier et de Proust ; plus précisément, il vise à comprendre le processus de l'élaboration des lieux et le fonctionnement de l'imaginaire géographique dans ces œuvres, en recourant à de multiples théories et outils analytiques.

La deuxième partie de son essai, qui en comporte trois, est consacrée à la *Recherche*⁶⁰. En prenant comme exemples les deux « côtés » de Combray et le voyage à Balbec, Dupuy instaure un dynamisme des relations Sujet-Lieu-Récit et met en lumière « un maillon d'une chaîne trajective » et le processus d'une « chorésie⁶¹ ». Il indique que la « trajectivité » qui en résulte est spécialement portée par « une rhétorique fortement métaphorique⁶² », permettant de décrire autrement l'espace⁶³ et d'établir un lien entre les lieux distants⁶⁴. En résumé, l'essayiste accorde une attention particulière à la narration et à la rhétorique du texte littéraire. Sa démarche, originale, « dépasse les frontières de la géographie⁶⁵ ». Il nous semble qu'elle s'oriente plutôt vers la géopoétique, bien que l'œuvre de Proust ne s'inscrive pas dans les genres littéraires privilégiés des géopoètes.

Outre les travaux que nous venons de mentionner, qui traitent de l'espace proustien et de ses sujets voisins de manière générale, il existe de nombreux autres articles, ouvrages et chapitres qui mènent une réflexion sur un thème particulier : les lieux spécifiques – villes, églises, jardins et chambres, ou encore les végétaux et les « marines ». Nous évoquerons ces travaux au fur et à mesure des développements de nos analyses. Néanmoins, nous ne disposons pas d'études qui abordent la question de l'espace dans l'ensemble des œuvres de Proust, notamment dans ses écrits antérieurs à

⁶⁰ Voir aussi l'article de Dupuy, « Une lecture géographique de Marcel Proust », les idées étant tirées de la deuxième partie de son ouvrage de 2018. *Id.*, « Une lecture géographique de Marcel Proust », in *Mondes sociaux*, Labex Structurations des mondes sociaux, 2019, URL : <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fsmhs.hypotheses.org%2F19303>, page consultée le 5 avril 2021.

⁶¹ *Id.*, *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 142. Voir aussi David Bédouret, « L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire », in *Sud-Ouest européen*, 49 | 2020, p. 82-83.

⁶² Lionel Dupuy, *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 142.

⁶³ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁵ David Bédouret, « L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire », *art. cit.*

la *Recherche*, ou en combinant les deux approches distinctes évoquées précédemment : la géographie de la littérature et la géocritique.

Problématique et organisation de l'étude

En ce qui concerne le présent travail portant sur l'espace chez Proust, du point de vue théorique et méthodologique, nous adopterons les approches géographique et géocritique dans leur complémentarité. Comme nous l'avons observé, l'espace fictif n'est jamais une construction simple ; il s'inspire des données géographiques du monde réel mais ne le reproduit pas strictement. Nous analyserons notamment l'ancrage des lieux proustiens dans la réalité, ainsi que leurs représentations et leurs significations dans les œuvres. Tout lieu de fiction est avant tout décrit, il incarne donc la sensibilité et l'imagination, ou plus généralement, la subjectivité de l'écrivain. Nous tenterons de comprendre comment Proust écrit les lieux et conçoit l'espace. Dans quelle mesure ces lieux participent-ils de la construction de l'espace ? Et quelle profondeur de sens leur donner ? Il ne suffira pas d'examiner tel ou tel lieu, mais un réseau de lieux, à partir de petites unités spatiales jusqu'à de vastes régions. Ainsi, nous interrogerons divers lieux qui se côtoient dans l'univers proustien afin de mettre en lumière d'un côté, le rôle de l'imagination de l'écrivain dans sa création de l'espace, de l'autre, les particularités et les singularités de ce monde irréel, étant *a priori* synthétique et complexe, oscillant entre l'observable et l'imaginaire.

Du reste, Proust écrit, décrit et réécrit certains lieux emblématiques. Il sera nécessaire d'observer l'évolution d'un même lieu, c'est-à-dire, d'étudier ses diverses représentations dans les différents écrits de l'auteur, dans le but de mieux comprendre le cheminement de sa pensée dans la construction de ses lieux et de son espace. C'est la raison pour laquelle nous procéderons à l'examen de lieux dans la *Recherche*, ainsi que dans *Jean Santeuil*, *Les Plaisirs et les Jours* et les premiers écrits de Proust.

Notre étude s'organise en trois parties. La première s'attachera à clarifier la

spatialité proustienne par le biais d'une réflexion globale sur cette question. Nous nous interrogerons notamment sur la logique spatiale de l'écrivain et sur la perception de l'espace de ses héros. Partant de la chambre obscure où se réveille le héros-narrateur de la *Recherche* au début du récit, nous analyserons les principes de composition des images du monde, ainsi que les structures élémentaires de l'espace. De même, pour le narrateur, les lieux ne sont pas stables ou immobiles, ils évoluent en fonction de sa vision. Il conviendra alors de les examiner dans leur totalité et leur continuité.

La deuxième partie s'articulera autour des quatre principales « zones territoriales⁶⁶ » de la *Recherche* : Combray, Balbec, Paris et Venise. Nous aborderons ces pays proustiens en lien avec leurs versions primitives dans *Jean Santeuil*, à travers non seulement la topographie, mais également les espaces intérieurs, tels que les chambres, cabinets, maisons et hôtels. Dans cette partie centrale, nous chercherons à montrer comment l'écrivain transforme les lieux réels en espaces imaginaires, ces derniers pouvant varier d'une œuvre à l'œuvre, précisément de *Jean Santeuil* à la *Recherche*. Nous tenterons de repérer à la fois les similitudes et les différences de leurs représentations dans ces deux romans, pour mettre en évidence le processus de leur transformation par l'écriture de Proust.

La troisième partie examinera la question de l'origine et les sources de l'univers proustien. D'une part, nous tâcherons d'introduire la notion de « vide » par l'analyse de plusieurs lieux susceptibles d'être associés à ce concept, et les phénomènes atmosphériques qui participent, eux aussi, à la construction du monde. D'autre part, nous nous focaliserons sur la description de la mer dans les écrits de Proust, en particulier dans *Les Plaisirs et les Jours*. Passant de grands territoires aux éléments naturels, de son œuvre principale à son premier recueil de 1896, nous aspirerons ainsi à percevoir le génie de Proust dans l'invention de son espace imaginaire.

⁶⁶ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 85.

PREMIÈRE PARTIE

La spatialité proustienne

Chapitre I

La conception de l'espace et ses structures fondamentales

En vue de procéder à l'étude de la représentation de l'espace dans les écrits de Proust, il convient, avant tout, de se focaliser sur sa conception de l'espace et sur les structures de ce dernier. Notre objectif est de mettre en lumière la logique de l'écrivain dans son élaboration des lieux et de l'espace. Tout d'abord, nous tenterons d'examiner certaines de ses études sur John Ruskin et son entretien avec Élie-Joseph Bois du 13 novembre 1913¹, dans lesquels il démontre son esthétique et sa conception de l'œuvre. Puis, nous analyserons les traits élémentaires de la chambre obscure qui inaugure la *Recherche* et qui semble être l'origine de toute création des lieux dans ce roman. Ensuite, l'épisode de la lanterne magique nous fournit un modèle exemplaire afin de comprendre la méthode de composition des images du pays. Il en va de même pour les paysages aperçus lors du voyage du narrateur en train vers Balbec, pour les marines réfléchies dans les vitrines des bibliothèques de sa chambre du Grand-Hôtel, ainsi que pour la façade des maisons vue du haut de l'hôtel de Guermantes. Nous verrons comment les images et les scènes dispersées se déploient et forment un espace continu. D'ailleurs, nous prendrons en compte la démarcation existante entre les lieux, plus particulièrement dans *Jean Santeuil* et au début de la *Recherche*. L'auteur trace des lignes de séparation, réelles ou abstraites, soit à l'intérieur d'une pièce ou d'une maison, soit entre deux régions antithétiques. Enfin, nous aborderons la perspective à partir d'un lieu d'altitude et les points de vue dynamiques à partir de divers modes de transport, car ces deux types de vision, étant complémentaires, permettent de donner accès à une communication des lieux, en tenant compte de leurs aspects instable et amovible.

¹ « À la recherche du temps perdu », *Le Temps*, 13 novembre 1913, rubrique « Variétés littéraires », p. 4.

I. Une géométrie dans l'espace

Afin de dégager la logique spatiale de Proust, il importe d'examiner, tout d'abord, ses commentaires sur la gravure intitulée *Amiens, le jour des Trépassés* de John Ruskin². Proust connaît les ouvrages de l'esthète anglais par des extraits traduits et publiés, de 1893 à 1903, dans le *Bulletin de l'Union pour l'Action morale*, revue dirigée par Paul Desjardins. Vers novembre 1899, après l'abandon, presque définitif³, de la rédaction du roman *Jean Santeuil*, Proust commence à travailler sur les œuvres de Ruskin⁴. En 1900, après le décès subit de l'esthète⁵, il publie une suite d'articles et d'études dans des journaux et des revues : « Nécrologie : John Ruskin⁶ », « Notes et souvenirs : Pèlerinages ruskiniens en France⁷ », « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens⁸ », « John Ruskin⁹ (premier article) » et « John Ruskin¹⁰ (deuxième et dernier article) ». Avec l'aide de sa mère et de Marie Nordlinger, Proust achève la traduction de deux ouvrages du maître anglais après une longue entreprise : *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les Lys* (1906).

Ruskin accorde, dans ses œuvres, une importance primordiale à la sensation, à la sensibilité et au sentiment esthétique¹¹, qui composeront les caractéristiques essentielles du futur récit de Proust. Ce dernier introduit deux termes fondamentaux pour clarifier son appréhension de l'espace, « la géométrie plane » et « la géométrie dans l'espace », dans la Préface de *La Bible d'Amiens* :

² Pour l'influence de Ruskin sur Proust, voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 167-237.

³ Mireille Naturel affirme le retour de Proust à *Jean Santeuil* après 1900. Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérarité », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 70, 2020, p. 53.

⁴ Dans une lettre datée du 5 décembre 1899, Proust écrit à Marie Nordlinger : « Depuis une quinzaine de jours je m'occupe à un petit travail absolument différent de ce que je fais généralement, à propos de Ruskin et de certaines cathédrales ». *Corr.*, t. II, p. 377.

⁵ *Corr.*, t. II, p. 28.

⁶ *Chronique des arts et de la curiosité*, vol. 5, n° 4, 27 janvier 1900, p. 35-36.

⁷ *Le Figaro*, 13 février 1900, p. 5 ; Marcel Proust, *Chroniques* (1927), Paris, Gallimard, 2015, p. 158-162.

⁸ *Mercure de France*, t. 34, n° 124, série moderne, avril 1900, p. 56-88.

⁹ *La Gazette des Beaux-Arts*, n° 514, 1^{er} avril 1900, p. 310-318.

¹⁰ *La Gazette des Beaux-Arts*, n° 518, 1^{er} août 1900, p. 135-146.

¹¹ *PM*, Notes, p. 718.

Si, étant à Amiens, vous allez dans la direction de l'abattoir, vous aurez une vue qui n'est pas différente de celle de la gravure. Vous verrez l'éloignement disposer, à la façon mensongère et heureuse d'un artiste, des monuments, qui reprendront, si ensuite vous vous rapprochez, leur position primitive, toute différente ; vous le verrez, par exemple, inscrire dans la façade de la cathédrale la figure d'une des machines à eau de la ville et faire de la géométrie plane avec de la géométrie dans l'espace¹².

Dans son article « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », Proust conseille au lecteur de « chercher près des abattoirs le point de vue d'où est prise la gravure : *Amiens, le jour des Trépassés*¹³ ». Il s'agit d'une vue générale de la cathédrale suggérée par Ruskin. Cependant, dans ce passage, en suivant les pas de l'esthète pour contempler cet édifice, l'auteur remarque que la vue représentée par le dessin de Ruskin peut être différente de la topographie réelle. Il nous semble utile ici de rappeler que la subjectivité figure au cœur de toute conception de l'espace, caractérisant toute « image du monde » produite par la littérature ou l'art¹⁴. La topographie déformée qu'illustre la gravure met en évidence le fait que toute représentation des lieux est intimement liée à la sensibilité d'un sujet. Proust souligne l'importance de « faire de la géométrie plane avec de la géométrie dans l'espace », le rôle de l'écrivain ou de l'artiste étant de transformer les images du monde par « la façon mensongère et heureuse », c'est-à-dire, par l'imagination, afin de créer « la véritable géométrie, la belle “mesure de la terre¹⁵” ».

En outre, Proust reconnaît, chez Charles Péguy, la même conception de l'espace que la sienne. À propos de cet écrivain, il déclare, dans une lettre datée de janvier 1908,

¹² « John Ruskin », *PM*, p. 121-122 ; John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1904, p. 67.

¹³ Marcel Proust, « Ruskin à Notre-Dame d'Amiens », in *Mercure de France*, t. 34, n° 124, série moderne, avril 1900, p. 60 ; John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, *op. cit.*, p. 20, note 1.

¹⁴ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, p. 93.

¹⁵ *SG*, III, p. 394.

adressée à Daniel Halévy : « J'ai en commun avec lui [...] un certain sentiment de la géométrie de la terre, des villages. [...] C'est très joli ce qu'il dit sur les villages¹⁶ ».

Dans un entretien avec Élie-Joseph Bois¹⁷, paru le 13 novembre 1913, veille de la publication de *Du côté de chez Swann*, Proust démontre sa « conception du roman¹⁸ » et son esthétique en disant : « Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace¹⁹ ». Son intention consiste, selon Antoine Compagnon, à substituer la géométrie dans l'espace à la géométrie plane des romans traditionnels²⁰ :

[...] 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, [...]. (*EA*, 557)

Il s'agit, pour Proust, de changer constamment les points de vue, de découvrir la topographie d'une ville de tous les côtés. De même, l'auteur insiste sur l'abandon de la notion d'intelligence face aux « impressions profondes, presque inconscientes²¹ ». Il note d'ailleurs :

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne

¹⁶ *Corr.*, t. XXI, p. 629 ; Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, 1996, p. 193. Concernant la géométrie chez Proust au sens large, voir *ibid.*, p. 192-205 ; Pascale McGarry, « Pour une nouvelle géométrie du roman. Le côté Thomas Hardy de Proust », in *Poétique*, 2008/4, n° 156, p. 435-451.

¹⁷ « À la recherche du temps perdu », *Le Temps*, 13 novembre 1913, rubrique « Variétés littéraires », p. 4.

¹⁸ *EA*, p. 557.

¹⁹ *Ibid.* Par ailleurs, d'après Luc Fraisse, Proust applique également le principe de la « superposition de plans » dans la composition de ses personnages. Dans une lettre datée d'avril 1919, adressée à Jacques Rivière, l'écrivain explique : « Une des choses que je cherche en écrivant (et non à vrai dire la plus importante), c'est de travailler sur plusieurs plans, de manière à éviter la psychologie plane. Les Cottard etc. ne sont donc pas rappelés ici pour insérer de la variété dans l'étendue, mais pour donner (bien imparfaitement dans un tel fragment) un aperçu des substructions et des étagements divers. » *Corr.*, t. XVIII, p. 193-194 ; Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, op. cit., p. 131-132.

²⁰ Voir Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », in *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 9-45.

²¹ *EA*, p. 558.

un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus. (EA, 559)

Selon Nathalie Mauriac Dyer, cet entretien présenté sous forme d'une conversation, en vue de « lancer » *Du côté de chez Swann*, a été soigneusement préparé et rédigé par l'écrivain²². Dans *Souvenirs d'un temps disparu*, Marie Scheikévitch rappelle que « Céleste lui [au journaliste] rapporta le texte avec une lettre qui contenait d'abondantes annotations²³ ». Or, ce n'est qu'un siècle plus tard que deux feuillets de cette lettre ont été retrouvés, l'un dans un reliquat du fonds Proust de la Bibliothèque nationale de France, l'autre dans la Frederick R. Koch Collection de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, à Yale University.

Cependant, ces brouillons ne contiennent pas le contenu concernant le terme de « géométrie », ni le passage sur le train qui fait des détours²⁴, mais nous trouvons une mention importante quant au style : « Le style n'est nullement un enjolivement, ce n'est même pas une question de technique mais comme la couleur pour le peintre la révélation de l'univers particulier que nous voyons et qui n'est pas le même pour chacun²⁵ ».

Dans une lettre de 1922, à Camille Vettard, Proust écrit encore : « Quant au style, je me suis efforcé de rejeter tout ce que dicte l'intelligence pure, tout ce qui est rhétorique, enjolivement et à peu près, images voulues et cherchées [...] pour exprimer mes impressions profondes et authentiques et respecter la marche naturelle de ma pensée²⁶ ». Également, dans *Le Temps retrouvé*, nous pouvons lire :

[...] le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une

²² Nathalie Mauriac Dyer, « Le lancement de *Du côté de chez Swann* : Brouillon de l'entretien de novembre 1913 avec Élie-Joseph Bois », in *Bulletin d'informations proustiennes*, 2013, n° 43, p. 9-22.

²³ Marie Scheikévitch, *Souvenirs d'un temps disparu*, Paris, Plon, 1935, p. 141.

²⁴ Nathalie Mauriac Dyer constate qu'une page précédente a été perdue. Nathalie Mauriac Dyer, « Le lancement de *Du côté de chez Swann* : Brouillon de l'entretien de novembre 1913 avec Élie-Joseph Bois », art. cit., p. 12.

²⁵ La transcription est de Nathalie Mauriac Dyer. *Ibid.*, p. 14.

²⁶ *Corr.*, t. XXI, p. 77.

question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence [...] qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. [...] Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier [...]. (TR, IV, 474)

Indubitablement, Proust reprend et développe maintes fois son interprétation à l'égard de la vision et du style dans ses écrits, et il révèle les éléments principaux de son esthétique et de sa conception du roman dans cet entretien significatif de novembre 1913. En se mettant dans la position du voyageur en chemin de fer, l'auteur est un peu désorienté ; pourtant, cette expérience de perte de repères lui permet de découvrir les différents aspects d'une même ville, d'un même personnage, depuis de nombreux points de vue. Ainsi, les images du monde se multiplient, la métaphore du train réalisant la découverte d'un lieu. Dans la *Recherche*, le héros-narrateur reste au centre de l'observation. L'écrivain traite plus particulièrement les rapports du narrateur avec le monde extérieur. D'après Jean-Yves Tadié, Proust est sensible à la manière de Henry James, à celle du roman *vu*²⁷. La vue prédomine sa perception sensorielle de l'espace. Nous pouvons constater que la conception d'une géographie fictionnelle possède un lien étroit avec la vision, les points de vue, la logique spatiale et le style uniques de l'écrivain.

²⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu* (1971), Paris, Gallimard, 2000, p. 35.

II. La chambre-nid¹

À la recherche du temps perdu s'ouvre sur une scène du réveil nocturne². Le héros-narrateur, réveillé en pleine nuit, ignore quand et où il vit. Il commence par s'interroger sur le lieu où il se trouve : « quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années³ ». Les autres lieux et moments de sa vie passée tournent et vacillent autour du dormeur éveillé⁴, situé au beau milieu de cet espace obscur. Par la suite, il déclare : « ma chambre à coucher redevenait le point fixe [...] de mes préoccupations⁵ ». Dès les premières pages du récit, l'écrivain dévoile son intention de construire un monde qui s'élargit à partir d'un « point fixe », soit l'état d'esprit du narrateur lui-même parti à la recherche de l'espace, soit la chambre-nid représentant l'origine de tout univers proustien.

Il importe de noter que le motif de la chambre est particulièrement présent dans les premiers écrits de Proust. Afin de mettre en lumière l'évolution des caractéristiques de cet espace fondamental, nous commençons par analyser l'extrait d'un court essai que l'auteur a rédigé en octobre 1888, durant ses années au Lycée Condorcet, pour *La Revue Lilas* fondée par Daniel Halévy :

La lampe illumine faiblement les recoins sombres de ma chambre [...]. Tout le

¹ Mireille Naturel, « Proust : une poétique des lieux », in *Mélanges offerts à Odile Halmoy*, Norvège, University of Bergen, 2013, vol. 13, p. 262-275. Voir Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 92-104.

² À propos de la chambre chez Proust, voir les études suivantes : Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », art. cit. ; Ayano Hiramitsu, *Les Chambres de la création dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2019 ; Jean Milly, « Étude génétique de la rêverie des chambres dans l'« Ouverture » de la Recherche », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 10, automne 1979, p. 9-22 ; Mireille Naturel, « Proust : une poétique des lieux », art. cit. ; Georges Poulet, *L'Espace proustien* (1963), Paris, Gallimard, 1982, p. 11-20 ; Olivier Wickers, *Chambres de Proust*, Paris, Flammarion, 2013.

³ *DCS*, I, p. 6.

⁴ Concernant l'expression « les dormeurs éveillés » (*JS*, p. 289), Mireille Naturel indique que dans *Jean Santeuil*, elle désigne simplement des dormeurs qui sont dérangés dans leur sieste par l'arrivée de visiteurs. L'expression est reprise dans « Combray » et mise en rapport avec le conte des *Mille et une nuits*, « Le Dormeur éveillé ». Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérarité », art. cit., p. 56.

⁵ *DCS*, I, p. 9.

monde est couché dans le grand appartement silencieux [...]. J'ai refermé la fenêtre. Je suis couché. Ma lampe [...] éclaire vaguement dans le fond ma bibliothèque. L'heure divine ! Les choses usuelles, comme la nature, je les ai sacrées, ne pouvant les vaincre. Je les ai vêtues de mon âme et d'images intimes ou splendides. Je vis dans un sanctuaire, au milieu d'un spectacle. Je suis le centre des choses et chacune me procure des sensations et des sentiments magnifiques ou mélancoliques, dont je jouis. J'ai devant les yeux des visions splendides. Il fait doux dans ce lit... Je m'endors. (EA, 333-334)

Dans cette scène nocturne, le narrateur se trouve dans une chambre « sombre ». L'atmosphère de la pièce, située dans un appartement « grand » et « silencieux », explique son caractère d'isolement et de claustration. Comme le dormeur éveillé, ce narrateur est au centre de l'observatoire. Le lieu intime l'incite à stimuler son imagination et à transformer les éléments de la nature, c'est-à-dire, les référents du pays réel ancrés dans sa mémoire, pour qu'ils deviennent des images « splendides » ou « magnifiques ». Il se réjouit de voir le monde se multiplier, sa vision étant dotée d'une dimension imaginaire. Rappelons que le lieu proustien est, sans aucun doute, impressionniste et subjectif⁶, et la transformation que l'auteur y apporte est une action créatrice.

Proust nous fournit d'autres exemples illustrant l'aspect isolant de la chambre dans *Jean Santeuil*. En octobre 1896, le jeune écrivain s'installe à l'hôtel de France et d'Angleterre de Fontainebleau, actuel hôtel de Londres, où Léon Daudet lui propose de venir le rejoindre pour qu'ils travaillent ensemble leurs romans⁷. Il s'inspire de cette expérience pour décrire un hôtel dans le fragment intitulé « [Petite ville de garnison] » :

Pendant une quinzaine où Henri dut venir tous les jours, [...] suivre les exercices à Versailles, Jean prit une chambre à l'hôtel d'Angleterre. Le nom

⁶ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 45.

⁷ *Corr.*, t. II, p. 13 ; Léon Daudet, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905, 4^{ème} série, Salons et journaux*, Paris, France, Nouvelle librairie nationale, 1917, p. 640.

n'y faisait rien. C'était une belle demeure française du XVIII^e siècle, l'ancien l'hôtel des Chevreuse, sur la place d'Armes, en face le château. (*JS*, 549-550)

Dans ce fragment, l'intitulé et l'emplacement de l'hôtel d'Angleterre sont empruntés à celui de Fontainebleau. Pourtant, l'écrivain localise cet hôtel fictif à Versailles⁸, en se référant probablement aussi à l'hôtel des Réservoirs⁹. De même, l'« hôtel des Chevreuse » évoqué se situe en réalité rue de la Surintendance, actuels numéros 12-14 rue des Réservoirs¹⁰. En effet, l'hôtel d'Angleterre dans l'œuvre de Proust¹¹, à l'instar des autres lieux, est une synthèse des références au monde réel, qui puise dans de multiples sources géographiques. Un peu plus loin, nous découvrons la description d'une pièce de la chambre, ou plutôt de la suite, occupée par le héros dans cet hôtel¹² :

Ainsi close, cette petite pièce ressemblait à une petite cellule où il serait venu se livrer à quelque exercice solitaire. Et aussi il y avait un sentiment exalté, presque désordonné, de sa puissance et de son isolement, tantôt, tout étant fermé, du sentiment qu'à cause de cela personne n'y pourrait entrer, tantôt, tout étant ouvert, du sentiment que malgré cela personne n'y pourrait entrer. (*JS*, 552-553)

Proust souligne encore le caractère isolant de la chambre à travers des expressions telles que « cellule » ou « personne n'y pourrait entrer ». Cette petite pièce est associée à « quelque exercice solitaire », à savoir, au plaisir solitaire du héros¹³. Par ailleurs, la chambre isolé et close permet à un autre personnage, qui est distinct de Jean

⁸ Proust a hésité entre « Fontainebleau » et « Saint-Cloud » sans pour autant choisir. *JS*, Notes, p. 1050.

⁹ Ce n'est qu'en 1906 que Proust a fait son premier séjour à l'hôtel des Réservoirs, à Versailles, le second en 1908. Voir Luc Fraisse, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », in *Proust et Versailles*, Paris, Hermann, 2018, p. 13-45.

¹⁰ Alix de Bouvier, *Les hôtels particuliers à Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques exemples pour une typologie*, mémoire en Histoire de l'art, sous la direction de Mathieu Da Vinha, Paris, École du Louvre, 2016, p. 10.

¹¹ L'hôtel d'Angleterre, renommé dans la *Recherche* « l'hôtel de Flandre » est transposé à Doncières, ville de garnison fictive. *CG*, II, p. 371.

¹² Voir aussi *JS*, p. 554-556.

¹³ Cette pièce peut être rapprochée avec le petit cabinet sentant l'iris de la maison de Combray. Nous en parlerons dans la deuxième partie de cette étude.

et qui a une vocation d'écrivain¹⁴, de s'adonner à l'écriture, autrement dit, à la création littéraire :

[...] assis dans une chambre où personne ne pouvait le déranger, il fallait alors découvrir cette pensée qui lui était seulement apparue voilée par une vague image, [...] ces jours-là il aimait être seul, avoir du temps devant soi, du papier et de l'encre. Ces diverses pensées qu'il aimait alors à transcrire lui parurent de plus en plus quelque chose de plus important que lui-même, [au point] qu'il y rêvait sans cesse, [...]. (*JS*, 702)

La vocation de devenir écrivain n'est pas aussi explicite dans la *Recherche*. Certes, il existe un lien de parenté étroit entre le sédentarisme et l'élaboration des œuvres chez Proust. Ses protagonistes éprouvent, la plupart du temps, le besoin de s'isoler et le plaisir à créer.

Par ailleurs, nous avons vu l'ouverture de la *Recherche* où le héros-narrateur se réveille dans une chambre obscure. À cet égard, Luc Fraisse note une expérience similaire de Proust évoquée dans ses lettres de 1906¹⁵. L'écrivain, endeuillé par le décès de sa mère, séjourne à l'hôtel des Réservoirs, à Versailles :

Je n'ai pas pu, une seule fois, aller au Château, ni à Trianon, ni nulle part, j'ouvre les yeux à la nuit close et je me demande souvent si le lieu herméneutiquement clos et éclairé à l'électricité où je vis est plutôt situé qu'ailleurs à Versailles dont je n'ai pas vu une seule feuille tourbillonner au-dessus d'aucune de ses pièces d'eau¹⁶.

À ce moment difficile de la vie de Proust, le séjour à Versailles est placé sous le signe de la réclusion et de la mélancolie. L'écrivain subit des chagrins qui l'empêchent

¹⁴ *JS*, p. 704.

¹⁵ Luc Fraisse, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », art. cit., p. 19-20 et p. 34.

¹⁶ *Corr.*, t. VI, p. 311. Nous lisons encore : « Je suis depuis quatre mois à Versailles, si tant est que ce soit plutôt à Versailles qu'ailleurs, que je reste couché dans une chambre close qui ne s'éclaire que de la lumière des becs électriques et d'où je n'ai vu l'automne doré et rougir les feuillages qui de fort loin, autrefois, m'attiraient à venir en pèlerinage auprès d'eux. » *Ibid.*, p. 309.

de sortir de la chambre d'hôtel, étant obscure et close, donnant l'impression qu'il vit ailleurs qu'à Versailles. Dans les chapitres suivants de cette étude, nous poursuivrons notre analyse sur les rôles essentiels de la chambre dans les écrits de Proust, ou de l'espace intérieur en général. Ici, il importe de souligner que le caractère primordial de la chambre, « unité élémentaire et fondamentale de l'espace proustien¹⁷ », est celui d'isolement et d'« exclusion¹⁸ ». Pour l'auteur de la *Recherche*, chaque lieu « isolé, enclos, immobile, arrêté et perdu, loin de tout le reste¹⁹ » permet de donner libre cours à l'imagination et de se livrer à la création.

¹⁷ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », in *Géographie et cultures*, 1993, n° 6, p. 35-50, URL : http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html, page consultée le 8 juin 2018.

¹⁸ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁹ *CG*, II, p. 692.

III. La composition des images du pays

Revenons à la chambre d'enfance des premières pages de la *Recherche*. À cette époque, le héros-narrateur n'est pas encore capable d'associer les divers lieux, qui restent en général individuels et dissociés. Pourtant, l'épisode de la lanterne magique apparaît comme une ébauche de la composition des images du monde proustien. Deux remarques s'imposent. D'un côté, les différentes plaques de verre sont rangées les unes à côté des autres, horizontalement et simultanément, à l'instar des vitraux de l'église de Combray. De l'autre, les images projetées sur le mur peuvent être substituées les unes aux autres, mais elles recouvrent à chaque fois la surface du mur sans la voiler entièrement. Georges Poulet souligne que ce phénomène de la lanterne magique est l'exemple révélateur d'une « superposition juxtaposante²⁰ ». Premièrement, en ce qui concerne la superposition, Proust la conçoit souvent en termes d'hydrologie ou de géologie. Nous pouvons, à ce sujet, citer deux passages similaires :

[...] aujourd'hui encore, quand ils [les noms] remontent comme une bulle gazeuse du fond de ma mémoire, conservent leur vertu spécifique à travers les couches superposées de milieux différents qu'ils ont à franchir avant d'atteindre jusqu'à la surface. (*JFF*, II, 22)

Notre moi est fait de la superposition de nos état successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes. (*AD*, IV, 125)

Le procédé de superposition, chez Proust, ne ressemble pas aux couches ou aux strates immuables, il nécessite un mouvement de résurgence ou de soulèvement, s'agissant d'une « stratification instable²¹ ». Cette métaphore du recouvrement est étroitement associée à la mémoire, à la dimension temporelle du récit. L'écrivain ne fait

²⁰ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, *op. cit.*, p. 116.

²¹ *Ibid.*, p. 115.

pas disparaître les images du passé, celles-ci resurgissent et s'offrent en même temps avec celles du présent.

Deuxièmement, nous mettons en lumière la disposition des images et des scènes sur un plan horizontal, méthode qui s'avère fondamentale afin de clarifier la logique spatiale de Proust. Dans quelle mesure les images du pays, si distinctes et isolées, finissent par former un continuum ? Pour répondre à cette question, nous nous proposons d'abord de suivre le trajet en train du héros-narrateur vers Balbec :

Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, [...]. À un moment où je dénombrerais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir [...], dans le carreau de la fenêtre, [...] je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme [...] le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. [...] Elle [la couleur] s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir car je le sentais en rapport avec l'existence profonde de la nature, mais la ligne du chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles, [...].
(*JFF*, II, 15-16)

Étant donné que Balbec, station balnéaire fictive, résulte de la synthèse de la topographie de pays réels²², dans cet extrait, le trajet ferroviaire de Paris à Balbec ne coïncide pas simplement avec l'itinéraire de Paris vers la Normandie ou vers la Bretagne²³. Proust s'inspire en particulier de son voyage en 1903 à destination d'Évian, petite ville où ses parents logeaient au Splendide Hôtel. Il parle d'une expérience où il a vu, au même moment, une scène nocturne et le lever de soleil, dans une lettre à Georges de Lauris, datée de septembre 1903 :

²² Voir André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 102-119.

²³ Legrandin déclare que Balbec se situe « entre Normandie et Bretagne ». *DCS*, I, p. 138.

Je n'ai pas songé à dormir dans le train. J'ai vu se lever le soleil ce qui ne m'était pas arrivé depuis longtemps et est une belle chose, une inversion plus charmante à mon gré du coucher. Au matin un désir fou de violer des petites villes endormies [...] celles qui étaient à l'occident dans un reste mourant de clair de lune, celle qui étaient à l'orient en plein soleil levant, mais je me suis retenu, je suis resté dans le train²⁴.

Dans l'épisode du voyage en chemin de fer au début de la seconde partie des *Jeunes filles*, le héros-narrateur revit l'expérience de demi-réveils, non pas dans l'obscurité d'une chambre, mais dans le wagon²⁵. Il s'agit d'un espace « demi-clos », car les voyageurs ne peuvent que descendre lors des arrêts en gare. Le narrateur profite de l'occasion pour admirer le paysage depuis la fenêtre, ne cherchant pas forcément à connaître l'endroit où il se trouve ; d'ailleurs, nous n'avons pas d'indications géographiques sur de tels détails. D'une part, la fenêtre, ayant pour fonction de cadrer la vue, demeure paradoxalement un motif-clé qui vise à « mieux voir ». D'autre part, la diversité de la lumière du soleil levant et du clair de lune déclenche tout un défilé de couleurs nuancées. En un mot, la description du paysage, chez Proust, devient très visuelle et picturale. Comme le constate André Ferré, « l'auteur de *À la recherche du Temps perdu* se fait des paysages une conception plus esthétique que géographique²⁶ ».

[...] et je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face qu'elle abandonna à un deuxième coude de la voie ferrée ; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposés de mon beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu. (*JFF*, II, 16)

Nous avons déjà observé que le train permettait de découvrir la topographie d'un lieu dans nos analyses de l'entretien de l'écrivain de novembre 1913. Ici, comme

²⁴ *Corr.*, t. III, p. 418 ; *JFF*, II, Notes, p. 1347.

²⁵ « La vue [...] me donnait cette même impression que j'avais eue en wagon, d'être affranchi des nécessités du sommeil et de la claustration dans une chambre. » *JFF*, II, p. 161.

²⁶ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 64.

le train circule sur la ligne de chemin de fer qui fait des détours, et que la lumière du soleil levant varie à tout moment, les paysages aperçus dans les cadres des fenêtres sont en changement constant. Le narrateur voit défiler devant ses yeux des scènes matinales et nocturnes, ainsi que des paysages multicolores. Ce phénomène n'est-il pas semblable aux images projetées sur le mur dans l'épisode de la lanterne magique ?

Dans cet extrait, le voyageur en chemin de fer court d'une fenêtre à l'autre afin de relier les scènes morcelées du site, selon l'expression de l'écrivain, de « rentoiler les fragments intermittents et opposites de [son] beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu²⁷ ». Tout d'abord, l'emploi de termes comme « rentoiler », « vue » et « tableau » confirme que dans les écrits de Proust, la représentation d'un lieu possède le plus souvent une dimension picturale. De plus, le narrateur ne reste plus immobile comme lorsqu'il est dans sa chambre, il passe à un état actif et tente de nouer un rapport entre « les fragments intermittents et opposites ». Nous trouvons également deux adjectifs fondamentaux sur les thèmes de la mémoire et de l'espace chez l'écrivain. Rappelons que les lieux sont, en général, opposés de façon binaire, notamment au début de la *Recherche*. Enfin, pour « avoir une vue totale et un tableau continu », la vue panoramique depuis un point fixe, comme le suggère Ruskin, ne suffit pas. Il est important de découvrir un lieu à partir de différents points de vue et d'une manière non statique, comme le voyageur qui admire le paysage depuis les fenêtres opposées dans le train en mouvement. Ainsi, l'intention de l'auteur consiste à dévoiler l'importance d'un « dynamisme du point de vue²⁸ » dans la perception de l'espace du narrateur, celle-ci vacillant entre la continuité et la discontinuité. Nous pouvons constater que cet épisode du voyage en train du héros-narrateur vers Balbec est un symbole afin d'éclairer la logique spatiale de Proust.

Examinons ensuite la chambre du narrateur au Grand-Hôtel de Balbec, dont les

²⁷ Voir aussi Young-Hae Kim, « Rentoiler les fragments intermittents et opposites : perception et recomposition dans *les Jeunes filles en fleurs* », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, 2019, p. 41-50.

²⁸ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage, op. cit.*, p. 337.

murs sont couverts par des bibliothèques basses à vitrines, dans les glaces desquelles se réfléchissent les rayons du soleil couchant :

Bientôt les jours diminuèrent et au moment où j'entrais dans la chambre, le ciel violet, [...] s'inclinait vers la mer sur la charnière de l'horizon comme un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que les parties différentes du couchant, exposées dans les glaces des bibliothèques basses en acajou qui couraient le long des murs et que je rapportais par la pensée à la merveilleuse peinture dont elles étaient détachées, semblaient comme ces scènes différentes que quelque maître ancien exécuta jadis pour une confrérie sur une châsse et dont on exhibe à côté les uns des autres dans une salle de musée les volets séparés que l'imagination seule du visiteur remet à leur place sur les prédelles du retable. (*JFF*, II, 160-161)

Dans cette chambre à coucher de l'hôtel de Balbec, le ciel violet depuis la fenêtre et des marines reflétées dans les glaces des bibliothèques basses s'offrent simultanément au regard du narrateur. En outre, la première scène est comparée à un tableau religieux au-dessus du maître-autel, tandis que la seconde ressemble à une série de prédelles, composée de volets détachés ou juxtaposés, formant un retable.

Proust nous montre également à quel point l'imagination peut être importante dans l'appréhension de l'espace. En effet, seule l'imagination du visiteur est capable de remettre les volets déplacés et exposés au musée à leur place originelle, c'est-à-dire sur le retable, la totalité des prédelles étant ainsi reconstituée²⁹. Nous pouvons en déduire que l'imagination de l'écrivain trouve la manière la plus adéquate pour créer des paysages, des images du monde. Qu'elles soient réelles ou imaginaires, ces images composent l'univers du roman, formant avec d'autres éléments topographiques une totalité de l'espace solide et cohérente.

²⁹ Proust reprend le thème de la prédelle et du retable dans *Le Temps retrouvé* : « Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable se rappelle dans quelle église, dans quels musées, dans quelle collection particulière les autres sont dispersés [...] ; il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier ». *TR*, IV, p. 551.

Il nous paraît nécessaire de rappeler que Georges Poulet voit dans cette série de marines la métaphore parfaite de l'ensemble de la *Recherche* : « les vitres de la bibliothèque basse de Balbec ne reflètent pas seulement les “parties différentes” du couchant ; elles reproduisent encore et encadrent figurativement les diverses parties du roman entier³⁰ ». La bibliothèque³¹ est, selon l'expression de Gérard Genette, « le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature³² ».

Vers la fin du *Côté de Guermantes*, le héros-narrateur surveille l'arrivée du duc et de la duchesse dans une petite pièce située en haut de l'hôtel de Guermantes. Cette attente déclenche la rêverie de Venise chez l'observateur, et transforme les cours intérieures en une exposition de « tableaux hollandais » :

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

Notons d'abord que les scènes de vie qui se déroulent derrière les fenêtres – le paysage urbain et les « cent tableaux » – se superposent. Puis, les cadres des fenêtres, comparés à ceux de tableaux, sont juxtaposés sur la façade des maisons. La formule de l'« exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés » renvoie à la méthode par excellence quant à la composition des images chez Proust. Luc Fraisse avance que cette juxtaposition de cadres favorise une « géométrisation de la vision³³ ». Dans *Le Temps*

³⁰ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p. 126.

³¹ Citons une métaphore de la bibliothèque dans *Albertine disparue* : « Les jours anciens recouvrent peu à peu ceux qui les ont précédés, et sont eux-mêmes ensevelis sous ceux qui les suivent. Mais chaque jour ancien est resté déposé en nous comme dans une bibliothèque immense où il y a des plus vieux livres un exemplaire que sans doute personne n'ira jamais demander. » AD, IV, p. 124-125.

³² Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 48.

³³ Luc Fraisse, « L'«exposition de cent tableaux hollandais» : sources et enjeux esthétiques », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 8, 2011, p. 95.

retrouvé, le narrateur se voit comme « un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, [...] ». Comme un géomètre qui dépouillant les choses de leurs qualités sensibles ne voit que leur substratum linéaire³⁴ ».

En définitive, l'espace proustien peut être considéré, *a priori*, comme une spatialité de sa propre vision du monde. Il est illustré, le plus souvent, par une série d'images et de scènes isolées et juxtaposées. Dans son entretien du 13 novembre 1913, Proust compare son œuvre à « une tapisserie [si] grande » qu'il est « obligé de la couper³⁵ ». De même, dans le roman, le narrateur assimile son livre au bœuf à la gelée préparé par Françoise³⁶. L'aspect morcelé de l'univers fictif de la *Recherche* se reflète également dans sa forme romanesque, dans celle d'un récit poétique³⁷, celui-ci étant composé d'épisodes ou de fragments épars et discontinus. D'après Roland Barthes, Proust exerce une « double activité de fragmentation et de recomposition³⁸ » dans l'élaboration des lieux et de son roman.

³⁴ *TR*, IV, p. 296.

³⁵ *EA*, p. 557.

³⁶ D'ailleurs, comme les individualités (humaines ou non) seraient dans ce livre faites d'impressions nombreuses, qui prises de bien des jeunes filles, de bien des églises, de bien des sonates, serviraient à faire une seule sonate, une seule église, une seule jeune fille, ne ferais-je pas mon livre de la façon que Françoise faisait ce bœuf mode, apprécié par M. de Norpois et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée ? *TR*, IV, p. 612. Voir Thanh-Vân Ton That, « Nourritures exquis pour ambassadeur ou le bœuf dans tous ses états », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, 2019, p. 93-102.

³⁷ Voir Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* (1978), Paris, Gallimard, 1993, p. 7.

³⁸ Claude Coste, « Le Proust radiophonique de Roland Barthes », in *Revue des Sciences Humaines*, octobre 2002, n° 268, p. 61.

IV. La démarcation entre les lieux

Si l'espace fictionnel chez Proust est un espace fragmenté, c'est qu'il existe une « démarcation nette¹ » entre les lieux. Reprenons l'exemple de la chambre. Cet espace primordial reste clos et détaché du monde extérieur. De plus, à l'intérieur d'une même pièce, des lignes de séparation sont tracées par l'auteur lui-même pour en accentuer le caractère isolant. Au Grand-Hôtel de Balbec, la chambre du héros-narrateur et celle de sa grand-mère sont séparées par une cloison, qui leur sert, en quelque sorte, de messenger. La grand-mère déclare : « Et surtout ne manque pas de frapper au mur si tu as besoin de quelque chose cette nuit, mon lit est adossé au tien, la cloison est très mince² ».

À Doncières, le narrateur s'installe à l'hôtel de Flandre suivant le conseil de son ami Saint-Loup. La description de sa chambre est, de manière exemplaire, une démarcation de son espace. D'ailleurs, elle partage de nombreux traits communs avec la chambre de l'hôtel d'Angleterre. Citons les deux extraits, celui dans *Jean Santeuil* et celui dans la *Recherche* :

Pour la première fois de sa vie dans une chambre nouvelle il [Jean] ne fut pas angoissé, pas triste. [...] Les murs qui semblaient contenir tendre la chambre, l'isoler du reste du monde, [...]. Toutes ces portes comme des compartiments se tiraient vivement, et il changeait ainsi d'un seul mouvement les proportions de sa petite pièce qui était doublée, triplée ou réduite à moitié, au tiers, tout en restant parfaitement commode et jolie, et en même temps l'étendue de son regard et le sentiment de son isolement, étendu dans le vide, ou resserré dans la concentration. [...] Et les murs pas trop espacés, les plafonds pas trop hauts se tenaient toujours près de lui, [...] le protégeant, faisant le silence et l'isolement autour de lui, en silence. (*JS*, 551-553)

¹ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », in *Géographie et cultures*, 1993, n° 6, p. 35-50, URL : http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html, page consultée le 8 juin 2018.

² *JFF*, II, p. 29.

[...] il me fallut aller coucher à l'hôtel. Et je savais d'avance que fatalement j'allais y trouver la tristesse. [...] Or, je m'étais trompé. Je n'eus pas le temps d'être triste, car je ne fus pas un instant seul. [...] Les murs étreignaient la chambre, la séparant du reste du monde [...]. Et la chambre était plongée dans le sens de la profondeur par deux cabinets aussi larges qu'elle, [...] ; les portes, si je les laissais ouvertes pendant que je me retirais dans ce dernier retraits, ne se contentaient pas de le tripler, sans qu'il cessât d'être harmonieux, et ne faisaient pas seulement goûter à mon regard le plaisir de l'étendue après celui de la concentration, mais encore ajoutaient au plaisir de ma solitude, qui restait inviolable et cessait d'être enclose, le sentiment de la liberté. (CG, II, 381-383)

Dans ces deux fragments, les chambres ne semblent plus ni angoissantes ni tristes³. Elles sont d'abord séparées « du reste du monde » par les murs, puis divisées en petites pièces par les portes, qui ont pour fonction de délimiter l'espace, de la même façon que les murs et les plafonds. Les protagonistes se réjouissent de changer les dimensions de leur chambre par la fermeture ou l'ouverture de petites portes.

Pourtant, dans le premier passage, Jean souhaite que la pièce soit plus étroite, qu'elle soit même minuscule, afin qu'il se sente encore plus protégé à l'intérieur, alors que dans le second extrait, nous observons une évolution de l'état d'esprit du narrateur. Du dernier retraits, avec les portes ouvertes, son regard peut embrasser la chambre dans son intégralité, il y éprouve « le plaisir de l'étendue après celui de la concentration ». Sa solitude ne demeure plus enclose, le narrateur éprouve finalement un sentiment de liberté. Comme l'affirme Roland Barthes, l'aspect miraculeux de la chambre chez Proust est de figurer en même temps deux valeurs logiquement contradictoire : la clôture et la liberté absolue⁴.

³ Concernant les différents stades de cette chambre d'hôtel dans la genèse, au départ, elle contenait des meubles tristes et encombrants ; à un stade intermédiaire, le héros ne s'y sent « pas trop malheureux » ; enfin, l'expérience prend sa forme définitive : « je ne m'y sentis pas triste, parce que je ne m'y sentis pas seul ». Marie Miguet-Ollagnier, « Le séjour à Doncières dans *Le Côté de Guermantes* : avant-textes et texte », in *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 10 novembre 1999, n° 11, URL : <http://journals.openedition.org/semen/2855>, page consultée le 20 mars 2020.

⁴ Roland Barthes, *La Préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 432. L'analogie entre la petite pièce de l'hôtel d'Angleterre, le retraits de l'hôtel de Flandre et le petit cabinet sentant l'iris de la maison de Combray sera examinée dans la partie suivante de cette thèse.

À Paris, le héros-narrateur et ses parents emménagent dans un appartement dépendant du noble hôtel de Guermantes. Celui-ci s'interroge :

Mais la ligne de démarcation qui me séparait du faubourg Saint-Germain, pour être seulement idéale, ne m'en semblait que plus réelle ; je sentais bien que c'était déjà le Faubourg, le paillason des Guermantes étendu de l'autre côté de cet Équateur [...]. Au reste, comment leur salle à manger, leur galerie obscure, [...] que je pouvais apercevoir quelquefois par la fenêtre de notre cuisine, ne m'auraient-ils pas semblé posséder le charme mystérieux du faubourg Saint-Germain, [...] ? (CG, II, 330)

Cette « ligne de démarcation », cet « Équateur » peuvent être à la fois concrets et abstraits : d'une part, l'appartement de la famille du narrateur, se trouvant dans une aile du bâtiment, est séparé de l'hôtel de Guermantes par des portes, des fenêtres, des couloirs et des murs. D'autre part, l'hôtel de Guermantes, situé géographiquement dans le faubourg Saint-Germain, représente de même la haute société parisienne. Aux yeux du narrateur, les Guermantes et les personnes élégantes, reçues dans leur salle à manger ou leur galerie, proviennent tous du Faubourg⁵, c'est-à-dire, de l'aristocratie, à laquelle le narrateur et ses parents n'appartiennent pas.

De ce point de vue, il est clair que l'auteur trace des lignes de démarcation non seulement dans la disposition des pièces, mais également dans une « dichotomie⁶ » des pays. À Combray, le côté de chez Swann et le côté de Guermantes sont éloignés l'un de l'autre :

Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avons de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de

⁵ CG, II, p. 330.

⁶ Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, Tokyo, France-Tosho, 1979, p. 119 ; Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 326.

Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaisables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux, d'après-midi différents. (*DCS*, I, 133)

Le côté de chez Swann et le côté de Guermantes, la « plus belle vue de la plaine » et le « type de paysage de rivière⁷ » semblent distants et inconciliables, ils sont clôturés sur eux-mêmes comme « dans les vases clos ». De nombreuses données topographiques sur les promenades vers ces deux « côtés » sont mises en opposition⁸, et la frontière entre eux paraît infranchissable aux yeux du jeune narrateur. Selon Claudine Quémard, Proust s'inspire de ses souvenirs de promenades à Illiers et transpose dans son œuvre les éléments de la topographie réelle. Puis il les développe et les transforme en permanence au cours de la rédaction en suivant le « principe de la combinaison binaire⁹ », dans le but de créer deux « espaces archétypes¹⁰ ».

De même, Proust distingue les « terres immenses du Nord » et les « cités puissantes du Midi » qui composaient le côté de Guermantes dans les temps anciens¹¹. Cette dichotomie est également illustrée par les images d'une autre ville – celle de Florence. L'article de Proust, intitulé « Vacances de Pâques », paru le 25 mars 1913 dans *Le Figaro*, est une variante de *Du côté de chez Swann*¹². Examinons ci-dessous les deux passages concernant le nom de Florence, dans la prépublication du *Figaro* et dans la *Recherche* :

⁷ *DCS*, I, p. 133.

⁸ Rappelons que lors du premier voyage du héros-narrateur à Balbec en train, il avait assisté à une scène du soleil levant et une autre, nocturne, à travers les fenêtres opposées du wagon. *JFF*, II, p. 16.

⁹ Claudine Quémard, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », in *Cahiers Marcel Proust* 7. *Études proustiennes II*, Paris, Gallimard, 1975, p. 282.

¹⁰ *Ibid.* Concernant les deux « côtés » de Combray, nous nous référons aux études suivantes : Claudine Quémard, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray » art. cit., p. 159-282 ; Maurren A. Ramsden, « The “deux côtés” of Combray in their genetic context », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 5, 2007, p. 53-69 ; Akio Ushiba, « À propos des deux côtés d'*À la recherche du temps perdu* », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 32, 1978, p. 78-98.

¹¹ *CG*, II, p. 314.

¹² Voir Nathalie Mauriac Dyer, « “Vacances de Pâques”, ou la résurrection d'une variante du premier Swann », in Antoine Compagnon et Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 2013, p. 73-86.

[...] tout au plus, mon image de Florence était-elle divisée en deux compartiments, comme ces tableaux de Ghirlandajo qui représentent le même personnage à deux moments de l'action ; dans l'un, sous un dais architectural, je regardais à travers un rideau de soleil oblique, progressif et superposé, les peintures de Sainte-Marie-des-Fleurs ; dans l'autre je traversais, pour rentrer déjeuner, le Ponte Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones¹³.

Tout au plus [...] comme certains tableaux de Giotto eux-mêmes qui montrent à deux moments différents de l'action un même personnage, [...] le nom de Florence était-il divisé en deux compartiments. Dans l'un, sous un dais architectural, je contemplais une fresque à laquelle était partiellement superposé un rideau de soleil matinal, poudreux, oblique et progressif ; dans l'autre [...] je traversais rapidement [...] le Ponte Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones. (*DCS*, I, 382-383)

Les deux extraits partagent des points communs. Dans la rêverie du jeune narrateur provoquée par le nom de Florence, la ville italienne est fragmentée en deux « compartiments », enfermés et dissociés. Il s'imagine deux scènes différentes : dans la première, il contemple « les peintures » (premier extrait) ou « une fresque » (deuxième extrait) d'un monument religieux ; dans la seconde, il traverse le Ponte Vecchio regorgeant de fleurs. Dans ce diptyque de Florence, se manifestent aussi les phénomènes de superposition et de juxtaposition : tout d'abord, « un rideau de soleil » recouvre les peintures murales ; ensuite, les deux scènes imaginées se juxtaposent, comme si elles étaient les volets d'une prédelle, car le narrateur s'identifie au « même personnage à deux moments de l'action » à l'image de certains tableaux. Il cherche l'essence individuelle des lieux, s'agissant ici de l'aspect artistique et de l'aspect floral de la même ville.

Intéressons-nous à présent aux différences entre ces deux passages. Dans le roman publié, nous trouvons le nom de Giotto, au lieu de celui de Ghirlandajo ; « les

¹³ *Le Figaro*, mardi 25 mars 1913, 59/3, n° 84, p. 1-2 ; Marcel Proust, *Chroniques* (1927), Paris, Gallimard, 2015, p. 117.

peintures de Sainte-Marie-des-Fleurs » sont remplacées par « une fresque » sans désignation de lieu ; de plus, l'auteur ajoute l'adjectif « matinal » au « rideau de soleil ». Néanmoins, il n'efface pas le nom de « Florence » ni « le Ponte Vecchio ». La suppression des noms propres et les modifications peuvent être interprétées comme un hommage implicite à John Ruskin¹⁴, parce que ce dernier établit une association entre Florence et Giotto dès la première phrase de *Mornings in Florence*¹⁵ (*Matinées de Florence*). En outre, l'esthète anglais mentionne un tableau attribué à Giotto, *L'Agonie au jardin des Oliviers*, en commentant le lien entre la scène principale et celle des deux panneaux de la prédelle¹⁶.

La dichotomie des contrées est encore soulignée par la topographie de Balbec et de Rivebelle¹⁷. Si ces deux lieux fictifs sont divisés par une baie, la distance entre eux est mise en évidence : Rivebelle se trouve « à l'autre extrémité¹⁸ » de Balbec, et sa côte est « habituellement invisible¹⁹ ». Ils s'opposent également par le climat, par l'incompatibilité entre le temps ensoleillé et l'atmosphère froide et pluvieuse. Nous pouvons lire :

[...] les jours où on apercevait Rivebelle, ce qui était signe d'orage, on y distinguait du soleil sur les maisons pendant qu'il faisait noir à Balbec, mais encore que quand les froids avaient gagné Balbec, on était certain de trouver sur cette autre rive deux ou trois mois supplémentaires de chaleur [...]. (*JFF*, II, 36)

Nous avons, jusque-là, mis en lumière quelques traits essentiels pour comprendre la spatialité proustienne : la superposition et la juxtaposition, l'isolement et la délimitation dans l'espace de la chambre, ainsi que la dichotomie des deux

¹⁴ Alberto Beretta Anguissola, « Florence », in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 388.

¹⁵ John Ruskin, *Works*, t. XXIII, London, George Allen, 1903-1912, p. 295.

¹⁶ *DCS*, I, Notes, p. 1266.

¹⁷ Voir Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, *op. cit.*, p. 111-119.

¹⁸ *JFF*, II, p. 64.

¹⁹ *SG*, III, p. 217.

« côtés » de Combray, des images de Florence, des régions de Balbec et de Rivebelle. En conclusion, l'écrivain montre que, en particulier dans ses écrits de jeunesse et au début de la *Recherche*, il s'attache à créer des lieux clos, immobiles et dissociés les uns des autres, le plus souvent antithétiques et symétriques, ayant entre eux une démarcation nette. Plus tard, ce « minimum de pluralité » se développera, l'œuvre se transformera en « un édifice couvert de fresques » ou en « une galerie pleine de tableaux²⁰ ».

Or, l'objectif de Proust est non seulement de faire de « la géométrie plane », mais également de faire de « la géométrie dans l'espace²¹ », comme il le note dans la Préface de *La Bible d'Amiens*. C'est la raison pour laquelle il faudrait aller au-delà de l'étude de la représentation de l'espace sur une surface ou sur un plan horizontal, en accordant une plus grande attention au problème de la perspective et du déplacement chez l'écrivain, dans le but de découvrir le caractère instable des lieux qu'il décrit.

²⁰ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, *op. cit.*, p. 123.

²¹ *PM*, p. 122.

Chapitre II

La totalité et la continuité de l'étendue

I. La vue panoramique

Nous ne pouvons négliger le fait que l'écrivain introduit de nombreux passages sur la perspective depuis un lieu élevé dans ses études sur Ruskin, dans ses écrits de jeunesse, ainsi que dans la *Recherche*. Il est nécessaire d'examiner de plus près le thème de la vue panoramique¹ et son évolution dans le roman pour approfondir nos analyses sur la perception de l'espace chez Proust. Selon Littré, le « panorama » désigne un « tableau cylindrique disposé de manière que le spectateur placé au centre voit les objets représentés, comme si, placé sur une hauteur, il découvrirait tout l'horizon dont il serait environné² ». Ce dispositif a été inventé par Robert Barker à la fin du XVIII^e siècle et a atteint son apogée au siècle suivant. Dans le domaine littéraire, la vue panoramique est considérée comme « une manifestation de l'euphorie », le panorama étant « un *topos* représentatif des Romantiques³ ». Pourtant, à l'époque où Proust écrit son œuvre, le dispositif du panorama s'est progressivement démodé. Malgré cela, les vues panoramiques adoptées dans les œuvres littéraires ont exercé une certaine influence sur l'écriture de Proust.

Comme nous l'avons évoqué, au début du récit, le côté de chez Swann et le côté de Guermantes sont deux contrées éloignées et antithétiques. Vers la fin d'*Albertine disparue*, le narrateur découvre, par les propos de Gilberte, qu'il est possible d'« aller à Guermantes, en prenant par Méséglise⁴ » en une seule journée. Autrement dit, ces deux pays, « si dépourvus de moyens de communication entre eux⁵ », peuvent en réalité

¹ Pour ce qui concerne la vue panoramique, nous nous référons aux études de Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, *op. cit.*, p. 117-121 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 307-312.

² Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française. Tome 3*, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874, p. 922.

³ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 308. Voir aussi Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 9.

⁴ *AD*, IV, p. 268.

⁵ *DCS*, I, p. 181.

être rattachés et, de cette manière, ne sont plus tout à fait inconciliables. D'ailleurs, l'union de Gilberte Swann et de Robert de Saint-Loup symbolise la conjonction de ces deux « côtés » sur le plan social. Ainsi, l'auteur effectue un double travail de construction de l'espace et de structuration de l'œuvre. Toutefois, dans *Du côté de chez Swann*, nous retrouvons une esquisse de cette conjonction dans le discours du curé de Combray prononcé lors de sa visite chez la tante Léonie, sur une vue du haut de l'église Saint-Hilaire⁶ :

Mais ce qui est incontestablement le plus curieux dans notre église, c'est le point de vue qu'on a du clocher et qui est grandiose. [...] Surtout on embrasse à la fois des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre, comme le cours de la Vivonne et les fossés de Saint-Assise-lès-Combray, dont elle est séparée par un rideau de grands arbres, ou encore comme les différents canaux de Jouy-le-Vicomte [...]. Chaque fois que je suis allé à Jouy-le-Vicomte, j'ai bien vu un bout du canal, puis quand j'avais tourné une rue j'en voyais un autre, mais alors je ne voyais plus le précédent. [...] Du clocher de Saint-Hilaire c'est autre chose, c'est tout un réseau où la localité est prise. Seulement on ne distingue pas d'eau, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en quartiers, [...]. Il faudrait pour bien faire être à la fois dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte. (*DCS*, I, 105)

Proust dévoile sa prédilection pour la vue panoramique à travers le discours du curé, qui profite de la position dominante du clocher de l'église pour « embrasser » simultanément l'état fragmenté de multiples paysages, « des choses qu'on ne peut voir habituellement que l'une sans l'autre » : « le cours de la Vivonne », « les fossés de Saint-Assise-lès-Combray » et « les différents canaux de Jouy-le-Vicomte ». Ces éléments, si éloignés et distincts auparavant, se relient grâce à l'élargissement de la perspective, formant ainsi un vaste réseau topographique. Il convient encore de préciser que dans ses propos, le curé suggère d'« être à la fois dans le clocher de Saint-Hilaire et à Jouy-le-Vicomte », c'est-à-dire, d'avoir en même temps une vue d'ensemble, de

⁶ Voir Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 119-120 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 310-311.

toute la localité, et une vue détaillée, de divers canaux. Cette « simultanée de points de vue⁷ » semble peu probable. Pourtant, comme l'écrivain l'indique à maintes reprises dans ses œuvres, l'observateur a besoin d'une multitude de points de vue dans le but d'unifier les fragments de paysage et de mieux connaître le pays.

De même, du clocher, les canaux de Jouy-le-Vicomte constituent des lignes de séparation qui divisent la ville en quartiers. L'eau possède souvent une fonction de démarcation chez Proust⁸. Toutefois, nous pouvons lire dans ce passage : « on ne distingue pas d'eau », plus précisément, les canaux contenant de l'eau, observés de loin, sont asséchés et transformés en « grandes fentes ». L'eau s'évapore, le bornage se dissipe, les choses commencent à se métamorphoser. Gérard Genette écrit : « [...] ce sont encore des distances qui s'annulent, des cloisons qui s'abattent, des essences crues incompatibles qui se confondent et par là même s'évanouissent⁹ ».

Bien que le discours du curé de l'église de Saint-Hilaire mette en évidence une composition de différents paysages ainsi qu'une suppression de délimitation à propos du pays de Combray et ses environs, à cette même époque, le jeune narrateur est privé d'une perspective de hauteur. Sa perception de l'espace s'avère « découpée¹⁰ ». Par conséquent, il considère que la vue de la plaine et le paysage fluvial des deux « côtés » sont distants, incompatibles, et voire immuables.

Lors du premier séjour au Grand-Hôtel de Balbec, le héros et sa grand-mère sont installés dans deux chambres voisines, situées « au sommet de l'hôtel¹¹ ». La chambre de la grand-mère ne donne pas sur la mer comme celle de son petit-fils, elle est décrite ainsi :

⁷ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 258.

⁸ Voir Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, *op. cit.*, p. 138.

⁹ Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 243.

¹⁰ Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, *op. cit.*, p. 115.

¹¹ *JFF*, II, p. 27.

J'allais et je venais, jusqu'à l'heure du déjeuner, de ma chambre à celle de ma grand-mère. Elle ne donnait pas directement sur la mer comme la mienne mais prenait jour de trois côtés différents : sur un coin de la digue, sur une cour et sur la campagne, [...]. Et à cette heure où des rayons venus d'expositions et comme d'heures différentes, brisaient les angles du mur, à côté d'un reflet de la plage mettaient sur la commode un reposoir diapré comme les fleurs du sentier, [...]. (*JFF*, II, 64-65)

Cette pièce domine tout le paysage et sa triangulation particulière mène à l'« unification¹² » de « trois côtés » – trois types de vue distincts. De plus, « des rayons venus d'expositions et comme d'heures différentes » s'y rejoignent. En conséquence, « un reflet de la plage » et « un reposoir diapré comme les fleurs du sentier » sont juxtaposés dans une ambiance euphorique. Selon Jean-Pierre Richard, la plage réfléchie et les fleurs colorées sont réunies par leur diaprure¹³. Et la chambre de la grand-mère du héros assure la fonction de rassemblement et d'unification.

Par ailleurs, il importe de souligner que, pour le narrateur, les fleurs du mois de Marie ornant l'autel de l'église de Combray sont associées à des jeunes filles¹⁴. Ces fleurs symbolisent la « fusion du sensuel et du sacré¹⁵ ». Dans le passage ci-dessus, le rapprochement de la plage et des fleurs sous-entend le désir du narrateur pour les jeunes filles de Balbec, qui feront leur apparition et leur promenade sur la plage. Par la suite, nous proposons d'étudier un extrait illustrant à la fois l'assimilation des jeunes filles à des fleurs, ainsi que la question de la perspective :

[...] il n'était pas possible de trouver réunies des espèces plus rares que celle de ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan

¹² Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 117.

¹³ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 256.

¹⁴ *DCS*, I, p. 138.

¹⁵ Mireille Naturel, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture* (1999), Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 356.

parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. (*JFF*, II, 156)

La mer est entrevue de loin à travers les fleurs. En réalité, ce sont les jeunes filles qui sont dépersonnalisées, devenues des fleurs. La métaphore va jusqu'à la métamorphose, suscitant toute une série de métaphores filées. Ce qui nous intéresse davantage dans cet extrait, c'est la présence de trois plans¹⁶ du lointain au proche : un steamer naviguant sur la mer ; une haie de fleurs représentant un groupe de jeunes filles sur la digue ; et « un jardin sur la falaise » – un lieu dominant. D'un côté, le steamer et les jeunes filles sont distants, le héros-narrateur indiquait, quelques pages précédentes, que la promenade de la petite bande ressemblait à « un mouvement tellement lent qu'il se rapprochait de l'immobilité¹⁷ ». De l'autre, le papillon figure au premier plan, c'est pour cela qu'il est sûr de pouvoir s'envoler d'une tige à l'autre et arriver avant le vaisseau. Cette course entre le steamer et le papillon résulte de la suppression de la distance entre le lointain et ce qui est proche. Les trois plans de la mer, de la plage et de la falaise se réunissent en un seul. Nous avons l'impression de nous trouver dans un espace ouvert, afin de contempler l'horizon lointain de l'océan. Il s'agit d'une vue panoramique de la mer. Plus tard, le narrateur découvre, dans les marines d'Elstir, l'effacement de toute démarcation entre le ciel, la mer et la terre, ainsi que la « métamorphose des choses représentées¹⁸ » : la mer et la terre se rapprochent et se transforment. En un mot, la perspective est l'un des principes essentiels pour la création littéraire et artistique dans la *Recherche*.

L'écrivain développe sa description de la vue panoramique dans *Sodome et Gomorrhe*, notamment par la topographie de La Raspelière et ses lieux voisins, celle-

¹⁶ Michel Charles, *Composition*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 381-383.

¹⁷ *JFF*, II, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

ci est une propriété de la famille Cambremer louée aux Verdurin¹⁹. Le héros-narrateur rêve de visiter ce site ; il s'adresse ainsi à Mme de Cambremer :

[...] j'avais toujours entendu célébrer le coup d'œil unique de La Raspelière, située au faîte de la colline et où, dans un grand salon à deux cheminées, toute une rangée de fenêtres regarde au bout des jardins, entre les feuillages, la mer jusqu'au-delà de Balbec, et l'autre rangée, la vallée. (SG, III, 204)

Le château de La Raspelière se situe « au faîte » d'une colline qui domine la mer, permettant ainsi de la voir « d'en haut et comme dans un panorama²⁰ ». Dans ce passage, la mer est aperçue « entre les feuillages ». Elle est divisée par les végétaux, puis encadrée par les fenêtres. L'auteur nous fournit une vue de la mer moins étendue mais en profondeur. En outre, deux types de vue se présentent : celle de la mer et celle de la vallée. Cette perspective combinée réapparaît lorsque le héros rend visite à La Raspelière avec Albertine :

[...] D'abord à cause de sa position dominante [le jardin de La Raspelière], regardant d'un côté la vallée, de l'autre la mer, [...]. De ces derniers [les points de vue], on avait un premier plan de verdure et un horizon qui semblait déjà le plus vaste possible, mais qui s'agrandissait infiniment si, continuant par un petit sentier, on allait jusqu'à un banc suivant d'où l'on embrassait tout le cirque de la mer. [...] Ces lieux de repos portaient à La Raspelière, pour les maîtres de maison, le nom de « vues ». Et en effet ils réunissaient autour du château les plus belles « vues » des pays avoisinants, des plages ou des forêts, aperçus fort diminués par l'éloignement, [...]. De même qu'on prenait un ouvrage dans la bibliothèque de M. Verdurin pour aller lire une heure à la « vue de Balbec », de même, si le temps était clair, on allait prendre des liqueurs à la « vue de Rivebelle » [...]. (SG, III, 387-388)

La Raspelière, par sa position dominante et ses particularités topographiques, rassemble « les plus belles “vues” » des lieux environnants. Du jardin, comme du haut

¹⁹ La Raspelière est principalement inspirée par la ville des « Frémonts », située à Trouville-sur-Mer et propriété des Baignères. Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 318.

²⁰ SG, III, p. 205.

de l'église Saint-Hilaire, des éléments disparates, tels que la mer et la vallée, « des plages [et] des forêts », se rapprochent. Il en est de même pour la « vue de Balbec » et la « vue de Rivebelle », alors que ces deux villes sont éloignées et sans similitude dans les *Jeunes filles*. De plus, les bancs installés dans le jardin de La Raspelière proposent une variété de points de vue : depuis certains, l'horizon est restreint et même divisé ; à partir d'un autre, « l'on embrassait tout le cirque de la mer²¹ ». Mme Verdurin le nomme « Vue de la baie » : « [...] il faudrait aller au bout du parc, à la “Vue de la baie”. Du banc qui est là-bas vous embrassez tout le panorama²² ». Afin de construire l'horizon de la mer le plus vaste possible, il est nécessaire de se déplacer d'un banc à l'autre, de multiplier les prises de vue, la profondeur et l'étendue des images sont indispensables. En somme, la topographie de La Raspelière illustre, de manière exemplaire, la synthèse de divers paysages, elle est décrite depuis de divers points de vue tout en respectant les lois de la perspective.

Doncières est une ville de garnison située non loin de Balbec²³. Le héros-narrateur s'y rend pour rejoindre Saint-Loup, militaire de carrière. Au début, son séjour à l'hôtel de Flandre et ses visites au quartier constitue une expérience heureuse :

Les jours où il y avait repos et où Saint-Loup ne pouvait cependant pas sortir, j'allais souvent le voir au quartier. C'était loin ; il fallait sortir de la ville, franchir le viaduc, des deux côtés duquel j'avais une immense vue. Une forte brise soufflait presque toujours sur ces hauts lieux et emplissait les bâtiments construits sur trois côtés de la cour, [...] pendant qu'il était occupé à quelque service, j'attendais Robert, devant la porte de sa chambre ou au réfectoire, [...] voyant par la fenêtre, à cent mètres au-dessous de moi, la campagne dépouillée mais où çà et là des semis nouveaux, souvent encore mouillés de pluie et éclairés par le soleil, mettaient quelques bandes vertes d'un brillant et d'une limpidité translucide d'émail, [...]. (CG, II, 391)

²¹ SG, III, p. 388. Le lendemain matin de son premier séjour au Grand-Hôtel, le narrateur compare la mer qu'il regarde depuis sa fenêtre à un « vaste cirque éblouissant et montagneux ». JFF, II, p. 33.

²² SG, III, p. 297.

²³ CG, II, p. 369.

Pour aller au quartier, « il fallait sortir de la ville, franchir le viaduc ». Nous remarquons que le motif du viaduc apparaît dans *Du côté de chez Swann* lors d'une promenade du narrateur avec sa famille. Le viaduc ferroviaire forme « l'extrême limite²⁴ » du pays de Combray, il assure la fonction de limite et de démarcation. De même, dans ce passage, le héros retrouve « une immense vue » des deux côtés du viaduc. Ces indices topographiques confirment la mise en rapport de ces deux pays éloignés. À Doncières comme à Combray, pour le narrateur, il faut franchir la frontière et sortir du territoire familial afin d'accéder à une vue plus vaste.

La répétition de termes tels que « ces hauts lieux » ou « ce haut observatoire²⁵ » affirme à nouveau que le quartier se situe dans un endroit en altitude. Depuis la fenêtre, le protagoniste contemple le paysage d'une « campagne dépouillée », où de nouveaux semis « mettaient quelques bandes vertes d'un brillant et d'une limpidité translucide d'émail » ou celui d'une « campagne sillonnée de canaux d'émail vert²⁶ ». En effet, il s'agit d'une vue de la plaine, à laquelle s'ajoutent les « bandes vertes » ou les « canaux d'émail vert ». Ce n'est pas par hasard que ces éléments se rapprochent. Nous avons vu que, depuis le clocher de l'église de Saint-Hilaire – lieu le plus élevé de Combray – le paysage de la plaine et les différents canaux de Jouy-le-Vicomte se présentaient simultanément.

Avant que l'illusion de l'amitié entre Saint-Loup et le héros soit détruite, Doncières apparaît comme un lieu de pur bonheur. En somme, grâce à la montée vers les lieux élevés, le narrateur peut embrasser l'étendue du paysage et se sentir libre :

Je pensais avec joie à ce quartier que je venais de quitter et duquel la girouette tournait à tous les vents. Comme un plongeur respirant dans un tube qui monte jusqu'au-dessus de la surface de l'eau, c'était pour moi comme être relié à la

²⁴ *DCS*, I, p. 113.

²⁵ *CG*, II, p. 395.

²⁶ *Ibid.*

vie salubre, à l'air libre, que de me sentir pour point d'attache ce quartier, [...].
(CG, II, 394-395)

Évoquons encore le passage dans *Le Côté de Guermantes*, où le héros-narrateur attend le retour du duc et de la duchesse dans une petite pièce située tout en haut et dans une aile de l'hôtel de Guermantes :

[...] je guettaï d'abord, d'une petite pièce que je croyais un bon poste de vigie, l'arrivée de la voiture. En réalité j'avais fort mal choisi mon observatoire, d'où je distinguai à peine notre cour, mais j'en aperçus plusieurs autres ce qui, [...] me divertit un moment. Ce n'est pas à Venise seulement qu'on a de ces points de vue sur plusieurs maisons à la fois qui ont tenté les peintres, mais à Paris tout aussi bien. Je ne dis pas Venise au hasard. C'est à ses quartiers pauvres que font penser certains quartiers pauvres de Paris, le matin, avec leurs hautes cheminées évasées, auxquelles le soleil donne les roses les plus vifs, les rouges les plus clairs ; c'est tout un jardin qui fleurit au-dessus des maisons, et qui fleurit en nuances si variées, qu'on dirait, planté sur la ville, le jardin d'un amateur de tulipes de Delft ou de Haarlem. (CG, II, 860)

Bien que cet observatoire « mal choisi » ne permette pas de surveiller l'arrivée de la voiture, il offre une vue sur plusieurs cours et divers toits de maisons. Ce passage évoquant les cheminées de Venise et les tulipes de Delft ou de Haarlem réapparaît presque textuellement dans *Albertine disparue*²⁷, au moment des promenades à Venise. Là, l'évocation de ces motifs, pendant que le narrateur se trouve au milieu de Paris, montre son « désir de voyage mêlé au souvenir²⁸ », ainsi que son sentiment esthétique. Par l'ascension et l'imagination, il assimile les cheminées à des tulipes, les toits à un jardin. Le paysage parisien se superpose aux images de Venise et de la Hollande. Luzius Keller indique que Proust fait allusion au tableau de Claude Monet intitulé *Un champ de tulipes près de Harlem* et à celui de Carpaccio, *Miracolo della reliquia della croce*

²⁷ AD, IV, p. 229.

²⁸ Luc Fraisse, « L'«exposition de cent tableaux hollandais» : sources et enjeux esthétiques », art. cit. p. 97.

(*Le Miracle de la relique de la Croix au pont du Rialto*). Dans ce dernier, les cheminées, ayant la forme et la couleur des tulipes, nous transportent vers la Hollande²⁹.

[...] Certes, de l'hôtel de Guermantes on n'avait pas le même genre de vues, mais de curieuses aussi, surtout de l'étrange point trigonométrique où je m'étais placé et où le regard n'était arrêté par rien jusqu'aux hauteurs lointaines que formait, les terrains relativement vagues qui précédaient étant fort en pente, l'hôtel de la princesse de Silistrie et de la marquise de Plassac, [...]. Tous ces points, vagues et divergents où se reposaient les yeux, faisaient paraître plus éloigné que s'il avait été séparé de nous par plusieurs rues ou de nombreux contreforts l'hôtel de Mme de Plassac, en réalité assez voisin mais chimériquement éloigné comme un paysage alpestre. (*CG*, II, 860-861)

Depuis la position élevée et l'étrange point trigonométrique où il est posté, le héros-narrateur contemple les pentes accidentées jusqu'à l'hôtel de la marquise de Plassac : il s'agit d'une vaste vue. Le paysage urbain est comparé à « un paysage alpestre ». Citons un autre passage où l'écrivain associe le motif de la pente avec les Alpes : « [...] dans les montagnes où le soleil s'étale çà et là comme un géant qui en descendrait gaiement, par bonds inégaux, les pentes³⁰ ». Dans l'extrait ci-dessus du *Côté de Guermantes*, c'est le regard du narrateur qui descend de la hauteur, le paysage alpestre provient de sa propre vision chimérique. Cependant, il se place plus tard sur l'escalier, de crainte de ne pas voir rentrer le duc et la duchesse. Il abandonne ainsi son observatoire et « les beautés alpestres³¹ » : « J'avais [...] délaissé le point de vue merveilleux, si confortablement aménagé au haut de la maison, [...]. Je regrettais un peu mon séjour d'altitude³² ».

Proust développe ses réflexions sur la question de l'altitude dans la Préface du recueil de Paul Morand intitulé *Tendres Stocks*, ainsi que dans un passage inédit portant le titre de « Notes sur Stendhal », en prenant comme référence les protagonistes du

²⁹ Luzius Keller, « Proust et les collectionneurs », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 1, 2003, p. 35-36.

³⁰ *JFF*, II, p. 33.

³¹ *CG*, II, p. 861.

³² *SG*, III, p. 3.

Rouge et le Noir et de *La Chartreuse de Parme*. Il indique que l'« élévation de l'âme » du héros est associée à l'« élévation en hauteur physique³³ ». De même, dans *La Prisonnière*, le narrateur dit à Albertine : « [...] mais vous verriez dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle, le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour au haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l'abbé Blanes s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil³⁴ ». Ce « sentiment de l'altitude » est attaché à « la vie spirituelle » des personnages, mais également, à la vocation du héros-narrateur de la *Recherche*.

Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur déclare : « J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux³⁵ ». Cette vue surplombante du lac est d'abord dissimulée derrière des rochers et des arbres. Le peintre découvre, grâce à une brèche, comme le point de vue au bout du jardin de La Raspelière, tout le panorama. Puis, l'artiste commence à créer sa propre œuvre. En définitive, l'ascension vers un lieu d'altitude permet à la fois d'accéder à une vue en profondeur et d'embrasser l'immense horizon depuis de nombreux points de vue. D'une part, elle déclenche la configuration d'éléments et de lieux incompatibles. D'autre part, elle dévoile l'état spirituel du narrateur, ainsi que sa vocation littéraire.

³³ EA, p. 654. Voir Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 121.

³⁴ LP, III, p. 879.

³⁵ TR, IV, p. 612.

II. Les déplacements dans l'espace¹

Les paysages d'une contrée aperçus à partir de points de vue statiques ne sont que des fragments, ils ne suffisent pas à constituer une topographie dans sa « totalité » et dans sa « continuité² ». C'est la raison pour laquelle nous abordons la question du point de vue dynamique, qui se réalise par le biais de l'expérience du déplacement³, afin d'établir un lien entre les lieux et les divers morceaux paysagers. Ces deux types de vision fonctionnent de manière complémentaire dans la perception de l'espace du héros-narrateur. Nous avons analysé la limite entre des lieux, fermés sur eux-mêmes, gardant ainsi leur aspect immuable. Dans *Jean Santeuil*, le héros admire une digitale violette au fond d'une vallée :

Et Jean pensait à ce que c'est [...] un endroit de la terre où l'on passe, mais qui reste là au pied de son rocher ou au bord de son torrent, qui n'a jamais rien vu du reste du monde. [...] Un lieu de terre est cela. [...] Après sont d'autres lieux, aussi séparés de tout, de tout ce que leurs arbres ne verront jamais au-delà de leur horizon, [...]. (*JS*, 470)

Chaque « lieu de terre », comme la « pauvre digitale⁴ » ou la vallée solitaire et silencieuse, demeure immobile « au pied de son rocher ou au bord de son torrent ». Il se détache des autres par la présence d'une frontière ou d'un « horizon », « comme l'arc de cercle, le moyen [...] de limiter toute circonférence⁵ ». Le déplacement et le voyage constituent la seule voie consistant à franchir les barrières et à supprimer les distances. Ils bouleversent l'apparence et l'emplacement des choses, et laissent apparaître la réalité cachée. D'après Pierre-Louis Rey, « [...] du déplacement naît la connaissance,

¹ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p. 91.

² *Ibid.*, p. 102.

³ Concernant le thème du déplacement et de la mobilité chez Proust, nous nous référons aux études suivantes : Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », art. cit. ; Marie-Agnès Barathieu, *Les Mobiles de Marcel Proust : une sémantique du déplacement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2002 ; Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », in *Géographie et cultures*, 1993, n° 6, p. 35-50 ; Georges Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p. 91-105 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 324-338.

⁴ *JS*, p. 471.

⁵ *SG*, III, p. 316.

ou du moins le désir de connaître⁶ ». Par ailleurs, le héros-narrateur de la *Recherche* mène souvent une vie sédentaire :

Un jour, comme je m'ennuyais à notre place familière, à côté des chevaux de bois, Françoise m'avait emmené en excursion – au-delà de la frontière que gardent à intervalles égaux les petits bastions des marchandes de sucre d'orge – dans ces régions voisines mais étrangères où les visages sont inconnus, où passe la voiture aux chèvres ; [...]. (*DCS*, I, 387)

Des promenades exceptionnelles incitent le jeune narrateur à sortir de son environnement « familier », ainsi qu'à découvrir de nouveaux sites « étrang[ers] » et « inconnus », qui lui semblent donc « dangereux⁷ ». Bien qu'il dépasse « les petits bastions » et qu'il se dirige « au-delà de la frontière », ce monde de l'enfance reste relativement clos. Les différents lieux de Combray paraissent en général inaccessibles et le narrateur n'est pas en mesure de les relier⁸. Les promenades l'emmènent le plus loin possible jusqu'au viaduc :

Parfois nous allions jusqu'au viaduc, dont les enjambées de pierre commençaient à la gare et me représentaient l'exil et la détresse hors du monde civilisé [...]. Nous revenions par le boulevard de la gare, [...]. Tout d'un coup mon père nous arrêtait et demandait à ma mère : « Où sommes-nous ? » Épuisée par la marche, mais fière de lui, elle lui avouait tendrement qu'elle n'en savait absolument rien. [...] il nous montrait debout devant nous la petite porte de derrière de notre jardin qui était venue avec le coin de la rue du Saint-Esprit nous attendre au bout de ces chemins inconnus. (*DCS*, I, 113-114)

Pour le narrateur, le viaduc du chemin de fer représente la frontière entre le territoire de Combray et l'univers extérieur⁹. Cette excursion en famille suscite un

⁶ Pierre-Louis Rey, « Préface », in Marie-Agnès Barathieu, *Les Mobiles de Marcel Proust*, op. cit., p. 8.

⁷ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », art. cit.

⁸ Nous pouvons citer par exemple : « [...] la pharmacie de M. Rapin et la maison de Mme Loiseau, qu'elle [l'église de Saint-Hilaire] touchait sans aucune séparation ; [...] il y avait pourtant entre elle et tout ce qui n'était pas elle une démarcation que mon esprit n'a jamais pu arriver à franchir. » *DCS*, I, p. 62.

⁹ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », art. cit.

sentiment d'inquiétude et de désorientation, marqué par des expressions telles que « l'exil », « la détresse hors du monde civilisé ». En outre, sur leur chemin de retour, la mère, comme le narrateur, ne parviennent pas à savoir où ils se trouvent. Après un moment de suspense, le père leur montre la « petite porte de derrière » de leur jardin, se trouvant cependant toute proche d'eux. La mère et l'enfant reconnaissent leur univers familier : « la petite porte » et « le coin de la rue du Saint-Esprit » sont en fait venus les attendre « au bout de ces chemins inconnus ». Les objets et les lieux sont décrits comme s'ils étaient en action. Dans *Jean Santeuil*, Proust l'affirme : « Les lieux sont des personnes [ayant] une physionomie¹⁰ ». Nous reviendrons sur ce point plus loin.

Évoquons la première description de la topographie de cette petite ville : « Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville¹¹ [...]. » Combray, aperçu de loin depuis le train, est ceinturé par l'étendue plane et représenté par son église. En un mot, le viaduc ferroviaire joue un rôle majeur dans la démarcation, ainsi que dans la création de la relation, entre le pays de l'enfance et le reste du monde.

1. Les voyages en chemin de fer

Proust annonce son intention de procéder à « une géométrie dans l'espace¹² » par la métaphore du trajet en chemin de fer dans l'entretien de novembre 1913. Le train, la voiture à cheval, la gondole, puis l'automobile¹³, véhicule du bouleversement et du développement de la Belle Époque, permettent de découvrir les différents territoires d'une nouvelle perspective, plus précisément, de dessiner « une géométrie à plusieurs dimensions¹⁴ ». Ces modes de locomotion constituent une étape indispensable au déplacement et au voyage des héros proustiens, venant modifier leur perception du

¹⁰ *JS*, p. 534.

¹¹ *DCS*, I, p. 47.

¹² *EA*, p. 557.

¹³ Afin d'éviter la confusion des termes, dans notre étude, la « voiture » désigne la voiture à cheval, l'« automobile » désigne la voiture automobile.

¹⁴ Marie-Agnès Barathieu, *Les Mobiles de Marcel Proust, op. cit.*, p. 84.

temps et de l'espace. Nous commençons par examiner l'expérience du voyage en train :

L'électricité ne met pas moins de temps à conduire à notre oreille penchée sur un cornet téléphonique une voix pourtant bien éloignée, [...]. Mais au moment où cette voix aimée s'adresse à nous [...], il nous semble sentir comme cet éloignement que nous franchissons sans avoir le temps de sentir. Ainsi, quand nous nous réveillons après quelques heures de sommeil en chemin de fer, nous avons, en présence des lieux nouveaux qui nous entourent, sinon comme la fatigue, presque comme le vertige des distances que la machine à vapeur a parcourues pour nous. Peu d'instant ont passé, mais nous avons pourtant le sentiment de tout ce qui, avec une vitesse miraculeuse, s'est accompli, a changé à notre insu. (*JS*, 243)

Ce n'est pas un hasard si, dans cet extrait de *Jean Santeuil*, le train est comparé à l'électricité et à la lumière. Aux yeux de l'auteur, qui voyage très souvent en chemin de fer pour se rendre, entre autres, à Illiers, en Bretagne, en Normandie, à Évian ou en Italie, le train se caractérise tout d'abord par sa « vitesse miraculeuse ». Cette « machine à vapeur », qui peut parcourir de longs chemins en peu de temps, provoque chez le dormeur éveillé un sentiment de perte de direction, car il est entouré de lieux inconnus. Les distances s'abolissent, le monde au-delà de la fenêtre a complètement changé pendant son sommeil.

Dès les premières pages de « Combray », le narrateur évoque une expérience similaire au réveil en train : « [...] le petit chemin qu'il [le voyageur] suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux¹⁵ [...] ». Au début des *Jeunes filles*, le héros part pour Balbec en train avec sa grand-mère :

Mais enfin le plaisir spécifique du voyage [...] est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut, de la ressentir dans sa totalité, intacte, telle qu'elle était dans notre pensée quand notre imagination nous portait du lieu où nous vivions jusqu'au cœur d'un lieu désiré, en un bond qui nous semblait moins miraculeux parce qu'il

¹⁵ *DCS*, I, p. 4.

franchissait une distance que parce qu'il unissait deux individualités distinctes de la terre, qu'il nous menait d'un nom à un autre nom, et que schématise [...] l'opération mystérieuse qui s'accomplissait dans ces lieux spéciaux, les gares, lesquels ne font pas partie pour ainsi dire de la ville mais contiennent l'essence de sa personnalité de même que sur un écriteau signalétique elles portent son nom. (*JFF*, II, 5)

Le voyage en chemin de fer est à la fois fascinant et mystérieux, car le train raccorde deux points – le départ et l'arrivée, à savoir, deux lieux distincts de la terre. Du fait qu'il est interdit de descendre durant le trajet, la différence entre le départ et la destination paraît bien plus évidente et profonde pour les voyageurs. De même, pour le narrateur, grand lecteur de l'indicateur des chemins de fer, les noms de lieux constituent les supports de sa rêverie. Son « désir de jouissances artistiques » se multiplie par la consultation de « livres esthétiques » et de « guides », mais plus encore par la lecture de « l'indicateur des chemins de fer¹⁶ ». Il rêve sur les noms de gares ; ces « lieux merveilleux¹⁷ » contiennent l'essence d'une ville et de l'étendue parcourue :

[...] à l'arrivée dans cette grande demeure où n'habite personne et qui porte seulement le nom de la ville, la gare, a l'air d'en promettre enfin l'accessibilité comme elle en serait la matérialisation. (*SG*, III, 394)

À partir d'un train en mouvement, le héros-narrateur devient plus sensible à l'aspect fugitif des lieux, qui se mettent à bouger, à changer de place. Depuis le train qui le conduit à Combray, son père aperçoit le clocher de Saint-Hilaire filer « tour à tour sur tous les sillons du ciel, faisant courir en tous sens son petit coq de fer¹⁸ [...] ». Également, les villes italiennes se métamorphosent en êtres humains :

Puis le train partit et nous vîmes Padoue puis Vérone venir au-devant du train, nous dire adieu presque jusqu'à la gare, et – quand nous fûmes éloignés – regagner, elles qui ne partaient pas et allaient reprendre leur vie, l'une sa plaine,

¹⁶ *DCS*, I, p. 384. Swann est également un lecteur de l'indicateur : « [...] il se plongeait dans le plus enivrant des romans d'amour, l'indicateur des chemins de fer, [...] ». *Ibid.*, p. 288.

¹⁷ *JFF*, II, p. 6.

¹⁸ *DCS*, I, p. 62.

l'autre sa colline. (*AD*, IV, 234)

Nous pouvons conclure de ce qui précède que la personnification et la mobilité de ces sites résultent de l'imagination du narrateur et de la rapidité de ce mode de déplacement qu'est le train. Il unifie des fragments paysagers incompatibles – la « plaine » et la « colline », et des lieux distants et immuables – Padoue et Vérone. L'expérience du voyage en chemin de fer permet au héros de découvrir les images du monde depuis une variété de perspectives. En outre, vu que le train « mystérieux » rend plus sensible la différence entre le départ et l'arrivée, il incite le narrateur à regarder de plus près, à observer les changements progressifs du pays.

2. Les excursions en calèche

Les promenades en calèche font naître, chez le héros-narrateur de la *Recherche*, la transformation de sa perception de l'espace, ainsi que la révélation de sa vocation. À Combray, depuis la carriole du docteur Percepied, il aperçoit les clochers de Martinville et de Vieuxvicq qui changent de position en permanence¹⁹. À Balbec, dans la calèche à deux chevaux de la marquise de Villeparisis, il demeure dans l'impossibilité d'élucider toutes ses impressions devant les trois arbres d'Hudimesnil²⁰. À Paris, avant de se rendre à un dîner avec Saint-Loup, le narrateur plonge dans ses souvenirs de Combray, de Doncières et de Rivebelle dans la voiture de son ami²¹. De même, il évoque les réminiscences du passé lointain et récent dans la voiture qui le mène à l'hôtel de M. de Charlus²². Et dans *Le Temps retrouvé*, après une promenade dans les rues parisiennes²³, lorsque le héros descend de la voiture dans la cour de l'hôtel du prince de Guermantes²⁴, il trébuche sur les pavés inégaux, et c'est à ce moment-là que sa vocation est enfin révélée. Nous abordons à présent l'évolution de la perception de l'espace du narrateur

¹⁹ *DCS*, I, p. 177-180.

²⁰ *JFF*, II, p. 76-80.

²¹ *CG*, II, p. 690-692.

²² *Ibid.*, p. 836-837.

²³ *TR*, IV, p. 435-437.

²⁴ *Ibid.*, p. 445.

lors de ses excursions calèche. Il s'agit d'un nouveau mode de vision, celui d'une vue « graduelle et continue²⁵ ».

Le passage sur les clochers de Martinville²⁶, paru en 1913 dans *Du côté de chez Swann*, est une adaptation de l'article de Proust, intitulé « Impressions de route en automobile », publié dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907²⁷, même si le véhicule depuis lequel il aperçoit le paysage n'est pas le même. Dans la *Recherche*, le docteur Percepied invite le héros-narrateur et ses parents à rentrer à Combray avec sa carriole à cheval, depuis laquelle le jeune homme aperçoit les clochers de Martinville et de Vieuxvicq :

Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. (*DCS*, I, 179)

La voiture bouleverse le mode statique de contemplation du paysage sous l'effet du déplacement et de la vitesse. Aux yeux du narrateur, les trois clochers sont en mouvement constant et se meuvent autour de lui, cela rappelle l'expérience dans la

²⁵ John Ruskin, *La Nature du gothique*, chapitre extrait des *Pierres de Venise*, traduction de Mathilde P. Crémieux, introduction de Paul Vitry, Paris, Aillaud, 1907, p. 102.

²⁶ Pour ce qui concerne les clochers de Martinville, voir les études suivantes : Armelle Lacaille-Lefebvre, *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, l'Harmattan, 2011, p. 22-24 ; Georges Poulet, *L'Espace proustien*, *op. cit.*, p. 97-100 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 363-366.

²⁷ L'article est repris dans *Pastiches et Mélanges* en 1919, sous le titre de « Journées en automobile », dans lequel Proust ajoute une note concernant la reproduction d'anciennes pages : « [...] dans *Du côté de chez Swann* elle n'est que citée partiellement d'ailleurs, comme un exemple de ce que j'écrivis dans mon enfance. Et dans le IV^e volume (non encore paru) d'*À la recherche du temps perdu*, la publication dans *Le Figaro* de cette page remaniée est le sujet de presque tout un chapitre. » *PM*, p. 64 ; *AD*, IV, p. 147-171. Voir Jean Milly, « L'article dans *Le Figaro* », in *Fabula / Les colloques*, « À la recherche d'Albertine disparue », 2007, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document476.php>, page consultée le 13 février 2018.

chambre obscure au début du récit²⁸. Dans ce passage, la vue des clochers est marquée par leur rapport dynamique²⁹. Auparavant immobiles, ils se retrouvent alors dans un état actif, ce que prouvent tous les verbes d'action qui accentuent leur personnification. En outre, les clochers de Martinville sont assimilés à des êtres vivants pourvus de sentiments, le narrateur les voit « jouer et sourire ». Sur ce point, citons Gérard Genette, pour qui « une métaphore, c'est [...] un déplacement³⁰ ». Dans le même sens, Marie-Agnès Barathieu indique que « les mobiles sont des accélérateurs de métaphores³¹ ». Les excursions en voiture renversent les lois de perspective et multiplient les points de vue, contribuant à la richesse des sensations visuelles, de telle manière que les objets et les lieux commencent à se transformer et à se métamorphoser. De surcroît, la voiture permet au passager de se rapprocher au plus près de ces derniers, comme l'évoque le passage suivant :

Nous avons été si longs à nous rapprocher d'eux [les clochers de Martinville], que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné, elle nous déposa à leurs pieds ; et ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. (*DCS*, I, 179)

Au contraire du voyage en chemin de fer, où le héros reste dans l'espace clos du compartiment, dans l'impossibilité de se rapprocher du monde extérieur durant le trajet, depuis la carriole en marche, c'est-à-dire, d'un point de vue dynamique, l'observateur s'immerge dans le paysage changeant. Soudain, la voiture s'arrête brutalement devant les clochers, risquant même de « se heurter au porche ». Le narrateur parvient finalement à « atteindre » les objets dans ce lieu. En un mot, la particularité de la voiture à cheval réside essentiellement dans sa proximité avec « la surface de la terre³² ». Dans la même perspective, les promenades en calèche avec Mme

²⁸ *DCS*, I, p. 6.

²⁹ De même, quelques pages précédentes, nous lisons : « le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de changer de place, [...] ». » *Ibid.*, p. 177-178.

³⁰ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 45.

³¹ Marie-Agnès Barathieu, *Les Mobiles de Marcel Proust, op. cit.*, p. 230.

³² *JFF*, II, p. 5.

de Villeparisis dans les contrées environnantes de Balbec donnent l'occasion d'observer minutieusement le paysage, provoquant aussi la rêverie :

Parfois, comme la voiture gravissait une route montante entre des terres labourées, rendant les champs plus réels, leur ajoutant une marque d'authenticité, comme la précieuse fleurette dont certains maîtres anciens signaient leurs tableaux, quelques bleuets hésitants pareils à ceux de Combray suivaient notre voiture. Bientôt nos chevaux les distançaient, mais après quelques pas, nous en apercevions un autre qui en nous attendant avait piqué devant nous dans l'herbe son étoile bleue ; plusieurs s'enhardissaient jusqu'à venir se poser au bord de la route et c'était toute une nébuleuse qui se formait avec mes souvenirs lointains et les fleurs apprivoisées. (*JFF*, II, 71)

La voiture à cheval offre une vue graduelle du lieu grâce à son mouvement relativement lent, en particulier sur « une route montante ». Au milieu des terres labourées, le narrateur aperçoit « quelques bleuets » : certains suivent la voiture, un autre les attend devant, plusieurs autres, plus courageux, viennent et se posent jusqu'au bord de la route. Ces fleurs évoquent les souvenirs des promenades du côté de Méséglise :

Je poursuivais jusque sur le talus qui, derrière la haie, montait en pente raide vers les champs, quelque coquelicot perdu, quelques bluets restés paresseusement en arrière, qui le décoraient çà et là de leurs fleurs comme la bordure d'une tapisserie où apparaît clairsemé le motif agreste qui triomphera sur le panneau ; [...]. (*DCS*, I, 137)

Étant donné que l'observateur se rapproche, au fur et à mesure, du paysage depuis la voiture, il peut admirer les bleuets comme à Combray. Ces fleurs champêtres, auxquelles viennent s'ajouter les coquelicots et les boutons d'or, découvertes lors des promenades vers les deux « côtés », représentent, pour le héros, ses souvenirs d'enfance

et le plaisir de vivre à la campagne³³. De ce point de vue, « la précieuse fleurette dont certains maîtres anciens signaient leurs tableaux » est une claire allusion aux tableaux de Monet, ayant pour sujet, entre autres, les coquelicots³⁴, les meules, les pommiers et les nymphéas³⁵.

En définitive, le héros-narrateur transpose les images florales du réel dans l'espace imaginaire – que ce soit dans le monde de son enfance ou dans l'univers pictural. Il s'agit là d'une révélation de la mémoire involontaire. Ainsi, les « souvenirs lointains » et les « fleurs apprivoisées » se juxtaposent, formant « toute une nébuleuse³⁶ ». L'expérience de la promenade en calèche permet au narrateur de porter un nouveau regard sur le monde sensible et de pénétrer les mystères de l'espace.

Par la suite, nous proposons d'étudier une scène importante où la voiture monte une « route de la corniche³⁷ » dans *Sodome et Gomorrhe*. Le héros et d'autres invités d'une soirée organisée par les Verdurin descendent du train à la station de Douville-Féterne, puis partent pour La Raspelière en voiture :

De la hauteur où nous étions déjà, la mer n'apparaissait plus, ainsi que de Balbec, pareille aux ondulations de montagnes soulevées, mais au contraire, comme apparaît d'un pic, ou d'une route qui contourne la montagne, un glacier bleuâtre, ou une plaine éblouissante, situés à une moindre altitude. [...] Il ne me semblait pas qu'on pût découvrir de nulle part un tableau plus vaste. Mais à chaque tournant une partie nouvelle s'y ajoutait et quand nous arrivâmes à

³³ Nous pouvons citer en particulier : « Le côté de Méséglise avec ses lilas, ses aubépines, ses bluets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à têtards, ses nymphéas et ses boutons d'or, [...] » *DCS*, I, p. 182.

« Comme autrefois le côté de Méséglise et celui de Guermantes avaient établi les assises de mon goût pour la campagne et m'eussent empêché de trouver un charme profond dans un pays où il n'y aurait pas eu de vieille église, de bleuets, de boutons d'or, [...] » *AD*, IV, p. 133.

« [...] il rattachait ces femmes à mon passé, leur donnait quelque chose de plus réel, comme aux boutons d'or, aux aubépines le souvenir de Combray donnait plus de réalité qu'aux fleurs nouvelles. » *AD*, IV, p. 134.

³⁴ Sur le motif du coquelicot, voir Mireille Naturel, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture*, *op. cit.*, p. 183-195.

³⁵ Voir Hélène Beauregard, « Marcel Proust, Combray et le côté de Giverny », in *Littératures*, n° 14, septembre 1967, p. 77-86.

³⁶ *JFF*, II, p. 71.

³⁷ *SG*, III, p. 288. Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 324-327.

l'octroi de Douville, l'éperon de falaise qui nous avait caché jusque-là une moitié de la baie, rentra, et je vis tout à coup à ma gauche un golfe aussi profond que celui que j'avais eu jusque-là devant moi, mais dont il changeait les proportions et doublait la beauté. L'air à ce point si élevé devenait d'une vivacité et d'une pureté qui m'enivraient. (*SG*, III, 289-290)

Depuis cette route surplombante et tortueuse menant à la villa de La Raspelière, le narrateur se réjouit de la vue panoramique et de la découverte graduelle de ce site. D'une part, en raison de la position élevée de la pente, l'horizon de la mer paraît se situer « à une moindre altitude ». Depuis la fenêtre du Grand-Hôtel de Balbec, la mer et ses flots sont assimilés à des « sommets neigeux », à des « collines » ou à des « chaînes de montagnes d'azur³⁸ », alors que, depuis le carreau de cette voiture en mouvement, la mer ressemble à un « glacier » ou à un « gouffre bleuâtre³⁹ », à une « plaine éblouissante ». Cela résulte d'un changement du sentiment d'altitude chez le narrateur. Nous avons démontré que Proust associait l'élévation physique à l'élévation de l'âme en prenant comme référence les protagonistes stendhaliens⁴⁰, de sorte que le héros-narrateur de la *Recherche* exprime son exaltation lorsqu'il découvre « de nulle part un tableau plus vaste » et que l'air si élevé devient « d'une vivacité et d'une pureté » qui l'enivrent.

D'autre part, à chaque tournant, une nouvelle vue s'ajoute aux scènes déjà aperçues, constituant un tableau mouvant. Le changement de proportion de l'image du golfe renforce sa beauté, plus encore, la variation des paysages décuple le sentiment esthétique du narrateur. Rappelons que, lors de son voyage en chemin de fer à Balbec, il avait tenté de « rentoiler les fragments intermittents et opposés [pour] en avoir une vue totale et un tableau continu⁴¹ ». Sous l'effet de la vitesse, le train parvient à franchir les frontières en quelques instants, supprimant ainsi la vue graduelle, n'offrant que des scènes discontinues. Pourtant, les paysages de La Raspelière et ses alentours

³⁸ *JFF*, II, p. 33-34 ; *SG*, III, p. 161.

³⁹ *SG*, III, p. 290.

⁴⁰ *EA*, p. 654.

⁴¹ *JFF*, II, p. 16.

contemplés depuis la voiture à cheval semblent moins morcelés. Ce moyen de locomotion donne lieu à une expérience de découverte progressive, l'observateur se trouvant presque toujours à proximité ou à l'intérieur d'une même contrée.

3. Les promenades en gondole

Venise demeure un espace archétype de l'imaginaire de Proust. Pour lui, les études de Ruskin, telles que *Les Pierres de Venise* ou *Le Repos de Saint-Marc*, valorisent les sites de cette ville italienne. Au début de ce chapitre, nous avons observé que l'écrivain cherchait le point de vue de la cathédrale d'Amiens recommandé par l'esthète anglais. De même, ses deux voyages à Venise, au printemps et à l'automne de 1900⁴², sont en premier lieu un « pèlerinage ruskinien⁴³ », ce qu'il l'affirme dans une note de *La Bible d'Amiens* : « Sans doute, si les livres de Ruskin avaient d'abord créé en nous une espèce de fièvre et de désir qui donnaient, dans notre imagination, à Venise, à Amiens, une beauté⁴⁴ [...] ». D'ailleurs, le héros-narrateur de la *Recherche*, qui demeure, la plupart du temps, dans l'impossibilité de voyager, se rend dans la ville de Saint-Marc par un rêve révélateur :

Dans mon sommeil je voyais une cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés comme sur un vitrail. Un bras de mer divisait en deux la ville ; l'eau verte s'étendait à mes pieds ; elle baignait sur la rive opposée une église orientale, puis des maisons qui existaient encore dans le XIV^e siècle, si bien qu'aller vers elles, c'eût été remonter le cours des âges. Ce rêve où la nature avait appris l'art, où la mer était devenue gothique, [...] il me semblait l'avoir déjà fait souvent. (CG, II, 444)

Il rêve d'une cité gothique encerclée et traversée par une mer ; ces images du

⁴² Voir *Corr.*, t. II, p. 30 ; Louis Védrières, « Séjours vénitiens », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 4, 1954, p. 57-60.

⁴³ Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 4, 1964, p. 85 ; Claude Roquin, « Venise, un "pèlerinage ruskinien" de Marcel Proust », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 23, 1973, p. 1674-1682.

⁴⁴ John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, op. cit., p. 246.

pays renvoient implicitement à celles de Venise⁴⁵. La mer devient également gothique car, d'un côté, la ville peut se refléter sur la surface de l'eau marine, de l'autre, il s'agit d'une démarche artistique comme la métaphore qu'Elstir met en œuvre dans ses tableaux – la démarcation entre la terre et la mer s'efface. Puisque la ville italienne est pénétrable par la mer, la gondole constitue le moyen par excellence pour l'explorer. Ce n'est que dans *Albertine disparue* que le voyage à Venise et le rêve vénitien du héros se réalisent :

Ma gondole suivait les petits canaux ; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et à mesure que j'avançais, me pratiquer un chemin, creusé en plein cœur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques ; et comme si le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route. (*AD*, IV, 206)

Les promenades dans la ville de Venise, à pied ou en gondole, sont souvent dotées d'une dimension onirique et mystérieuse⁴⁶. Dans ce fragment, la découverte s'effectue dans une atmosphère magique, pourvue d'éléments de contes orientaux. Le motif des canaux réapparaît et assure la fonction de démarcation⁴⁷ et de « voie de communication⁴⁸ ». Tout d'abord, les petits canaux permettent de diviser cette « ville d'Orient » en plusieurs zones, puis, ils forment un réseau navigable à l'intérieur de ce pays. La gondole y navigue, renforçant ainsi l'impression de se glisser ou de s'enfoncer au « cœur d'un quartier », à savoir, au sein de l'univers magique des *Mille et une nuits*. De chaque côté de la barque, le narrateur aperçoit successivement une série d'images,

⁴⁵ Voir Yvonne Goga, « Le rêve de la “mer gothique” », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 2, 2004, p. 139-155.

⁴⁶ Cette ville italienne est décrite comme une « ville enchantée » lors d'une promenade nocturne du héros-narrateur : « Le soir je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu de quartiers nouveaux comme un personnage des *Mille et une nuits*. » *AD*, IV, p. 229. Voir aussi Nina Arabadjieva-Baquey, « Venise dans la *Recherche*, le référent rêvé », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 2, 2004, p. 157-176 ; Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 192.

⁴⁷ Rappelons que du haut de l'église Saint-Hilaire, les canaux de Jouy-le-Vicomte semblent diviser la ville en quartiers. *DCS*, I, p. 105.

⁴⁸ *AD*, IV, p. 206.

entre autres, les pauvres demeures, le campanile de l'église, les treilles des jardins, ainsi qu'un petit temple d'ivoire⁴⁹. Grâce à la lenteur et à l'allure de ce mode de transport, le passager déclare qu'il a le sentiment d'« entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret⁵⁰ ». L'espace vénitien est rempli de mystère et de poésie.

C'est le plus souvent pour Saint-Marc que je partais, et avec d'autant plus de plaisir que, comme il fallait d'abord prendre une gondole pour s'y rendre, l'église ne se représentait pas pour moi comme simple monument, mais comme le terme d'un trajet sur l'eau marine et printanière, avec laquelle Saint-Marc faisait pour moi un tout indivisible et vivant. (*AD*, IV, 224)

Les allusions aux essais de Ruskin⁵¹ et le fait que le héros-narrateur arrive, pour la première fois, dans la ville de Saint-Marc au printemps, en compagnie de sa mère, l'assimilent discrètement à l'auteur de la *Recherche*. De même, à la fin de *La Prisonnière*, le narrateur est obsédé par son désir de faire un voyage à Venise. Il s'agit, pour lui, de « réaliser un rêve ineffable, celui du temps gothique actualisé d'une mer printanière⁵² ». L'adjectif « gothique » fait écho à la cité et à la mer gothiques issues de son ancien songe vénitien⁵³, auquel s'ajoute également « une mer printanière ». Dans l'extrait ci-dessus, le narrateur se trouve lui-même enfin devant le monument splendide tant rêvé et l'associe à « l'eau marine et printanière ». Nous pouvons constater que, dans la vie de Proust et de son héros-narrateur, les images de Venise flottent perpétuellement entre la vie et le rêve, entre le réel et l'imaginaire.

Ensuite, Proust souligne la fonction de la gondole dans l'appréhension de l'espace du narrateur, car la visite de la basilique Saint-Marc est indissociable du « trajet » vers ce site. La promenade en gondole, propice aux découvertes, est

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁵¹ Ruskin a consacré à la basilique Saint-Marc deux études que nous avons évoquées – *Les Pierres de Venise* et *Le Repos de Saint-Marc*. Dans le récit, le narrateur et sa mère entrent dans la basilique par le baptistère, comme le recommande l'esthète anglais dans ces deux œuvres. Voir *AD*, IV, Notes, p. 1121.

⁵² *LP*, III, p. 915. Voir Nina Arabadjieva-Baquet, « Venise dans la *Recherche*, le référent rêvé », art. cit., p. 170-171.

⁵³ *CG*, II, p. 444.

incontournable afin d'accéder à l'église. Il ne suffit pas de la contempler comme un « simple monument », le passager peut admirer, tout au long de son trajet, la vue de Saint-Marc et le paysage marin. De cette manière, la communication entre la terre et l'eau, ou plus précisément, entre l'architecture et la mer est établie. Parallèlement, l'écrivain développe ses observations et sa réflexion sur la cathédrale d'Amiens. Au lieu de choisir un endroit panoramique comme suggéré par Ruskin, il adopte un point de vue dynamique pour découvrir l'église vénitienne. Observée depuis la gondole en mouvement, la basilique Saint-Marc paraît mobile et vivante, comme les clochers de Martinville et de Vieuxvicq.

4. Les parcours en automobile

L'automobile apporte une évolution remarquable dans le contexte global de la fin du XIX^e siècle. De nombreux événements sont organisés dans la ville parisienne, tels que l'Exposition internationale d'automobiles de 1898 ou l'Exposition universelle de 1900. Pendant l'été 1907, Proust visite des villes autour de Cabourg, en automobile, avec le chauffeur Alfred Agostinelli. Ces excursions l'ont inspiré pour l'écriture de l'article « Impressions de route en automobile », publié dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907 et repris dans *Pastiches et Mélanges*, sous l'intitulé « Journées en automobile⁵⁴ ». Dans la *Recherche*, ce moyen de transport fait son entrée en scène dans *Sodome et Gomorrhe*. Pendant le deuxième séjour à Balbec, le héros-narrateur commande une automobile pour se rendre dans les différentes contrées autour de cette station balnéaire avec Albertine⁵⁵. Toutefois, dès les premières pages des *Jeunes filles*, avant de se rendre pour la première fois à cette localité estivale, il établit une comparaison entre le voyage en chemin de fer et le parcours en automobile. Intéressons-nous ici aux caractéristiques de ce dernier trajet :

Ce voyage, on le ferait sans doute aujourd'hui en automobile, croyant le rendre

⁵⁴ *PM*, p. 63-69. Voir aussi *SG*, III, Notes, p. 1566 ; *Corr.*, t. VII, p. 14.

⁵⁵ *SG*, III, p. 384.

ainsi plus agréable. On verra qu'accompli de cette façon, il serait même en un sens plus vrai puisqu'on y suivrait de plus près, dans une intimité plus étroite, les diverses gradations par lesquelles change la surface de la terre. Mais enfin le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, [...]. (*JFF*, II, 5)

Contrairement au voyage en train, le passager en automobile se trouve dans « une intimité plus étroite » avec le paysage mouvant. Il peut découvrir graduellement les diverses scènes d'une région, descendre ou s'arrêter librement en route. Dans la Préface de *La Bible d'Amiens*, Proust affirme que les « bottes de sept lieus que sont les grands express » empêchent de sentir plus vivement le charme d'un lieu ou de goûter « une harmonie graduée⁵⁶ » des campagnes. Selon Gérard Genette, le trajet en train est un « passage brusque » d'une « essence » à une autre, parce que seul l'« écriteau signalétique⁵⁷ » porte le nom et le charme individuel d'un nouveau pays. Pourtant, l'automobile fait surgir la « continuité du paysage » et la « solidarité des lieux⁵⁸ ».

Il importe de souligner que l'avantage de l'automobile consiste plus particulièrement dans sa puissance et sa vitesse, tandis que le voyageur reste à proximité de la surface de la terre, ce qui la distingue principalement de la calèche : « Nous le⁵⁹ comprîmes dès que la voiture [automobile], s'élançant, franchit d'un seul bond vingt pas d'un excellent cheval. Les distances ne sont que le rapport de l'espace au temps et varient avec lui⁶⁰ ». Grâce à la variation de la vitesse de cette invention moderne, les distances spatio-temporelles peuvent être raccourcies ou prolongées. La vitesse opère un changement fondamental dans la perception de l'espace, ainsi que dans la relation entre l'individu et l'espace-temps, ce qui suscite inévitablement des changements esthétiques⁶¹ : « L'art en est aussi modifié, puisqu'un village qui semblait dans un autre

⁵⁶ *PM*, p. 122.

⁵⁷ *JFF*, II, p. 5.

⁵⁸ Gérard Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 242.

⁵⁹ Le mécanicien indique que le trajet en automobile de Balbec à Saint-Jean-de-la-Haise ne dure que vingt minutes, et celui de Quetteholme à La Raspelière ne prend pas plus de trente-cinq minutes. *SG*, III, p. 385. Nous reviendrons sur ce point.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 271.

monde que tel autre, devient son voisin dans un paysage dont les dimensions sont changées⁶² ». Les réflexions de Proust concernant la vitesse qui l'emporte sur l'espace et le temps sont voisines de celles de Maurice Maeterlinck⁶³. Nous verrons un peu plus loin certains passages proustiens rédigés sous l'influence de l'article de l'auteur belge, intitulé « Sensations d'automobiles ».

Revenons à la scène dans *Sodome et Gomorrhe* où le héros-narrateur se rend à La Raspelière en automobile avec Albertine. La jeune fille considère qu'il est impossible de visiter Saint-Jean-de-la-Haise et La Raspelière en une seule journée : « [...] la nature [a] si mal fait les choses [...] qu'elle [a] mis Saint-Jean-de-la-Haise d'un côté, La Raspelière d'un autre », à tel point d'être « pour toute la journée emprisonné dans l'endroit qu'on a choisi⁶⁴ ». Toutefois, le mécanicien leur apprend que la difficulté de traverser de longues distances en un temps réduit peut être prodigieusement diminuée avec ce nouveau type de véhicule :

[...] il était facile d'aller dans une même après-midi à Saint-Jean et à La Raspelière. Douville et Quetteholme, Saint-Mars-le-Vieux et Saint-Mars-le-Vêtu, Gourville et Balbec-le-Vieux, Tourville et Féterne, prisonniers aussi hermétiquement enfermés jusque-là dans la cellule de jours distincts que jadis Méséglise et Guermantes, et sur lesquels les mêmes yeux ne pouvaient se poser dans un seul après-midi, délivrés maintenant par le géant aux bottes de sept lieues, vinrent assembler autour de l'heure de notre goûter leurs clochers et leurs tours, leurs vieux jardins que le bois avoisinant s'empressait de découvrir. (SG, III, 385-386)

L'enfermement et la dichotomie de deux lieux sont également mis en évidence, faisant écho aux côtés de Méséglise et de Guermantes. Prenons comme exemples Saint-Jean-de-la-Haise et La Raspelière. D'un côté, ces deux contrées sont hermétiquement

⁶² SG, III, p. 385.

⁶³ SG, III, Notes, p. 1566.

⁶⁴ SG, III, p. 384. « Elle pensait bien que nous pourrions nous arrêter çà et là sur la route, mais croyait impossible de commencer par aller à Saint-Jean-de-la-Haise, c'est-à-dire dans une autre direction, et de faire une promenade qui semblait vouée à un jour différent. » *Ibid.*, p. 385.

closes sur elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elles n'offrent aucune communication avec d'autres lieux. Nous retrouvons aussi le motif de la « cellule » que Proust emploie souvent afin d'accentuer l'aspect isolant d'un espace étroit. De l'autre, l'église de Saint-Jean-de-la-Haise et la villa de La Raspelière se situent dans deux directions opposées. Ces deux sites sont éloignés l'un de l'autre et leurs paysages présentent également des aspects distincts. Dans ce contexte, l'automobile révèle la conjonction des deux « côtés » vers la fin d'*Albertine disparue*.

Par ailleurs, nous avons évoqué que, dans la Préface de *La Bible d'Amiens*, l'écrivain assimilait le train aux « bottes de sept lieues⁶⁵ ». Dans l'extrait ci-dessus, l'automobile est également comparée au « géant aux bottes de sept lieues » – probablement en référence au conte de Charles Perrault, du fait que les deux modes de transport, que sont le train et l'automobile, se démarquent par leur puissance et leur rapidité. C'est pour cela que les lieux distants peuvent être reliés par un trajet en peu de temps. Or, la comparaison semble plus pertinente pour l'automobile, car elle est la seule apte à aller dans toutes les directions afin de faire découvrir divers sites d'un pays, à l'image de l'ogre du *Petit Poucet* qui traverse la forêt dans le but de rattraper les sept enfants⁶⁶.

Pour se diriger vers La Raspelière, le narrateur s'engage à nouveau dans la « route de corniche », cette fois-ci non pas dans la voiture envoyée par les Verdurin⁶⁷, mais dans son automobile avec Albertine :

Arrivée au bas de la route de la corniche, l'auto monta d'un seul trait, avec un bruit continu comme un couteau qu'on repasse, tandis que la mer abaissée s'élargissait au-dessous de nous. Les maisons anciennes et rustiques de Montsurvent accoururent en tenant serrés contre elles leur vigne ou leur rosier ; les sapins de La Raspelière, plus agités que quand s'élevait le vent du soir, coururent dans tous les sens pour nous éviter [...]. (*SG*, III, 386)

⁶⁵ *PM*, p. 122.

⁶⁶ *AD*, IV, p. 268. Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 330.

⁶⁷ *SG*, III, p. 287-288.

Comparée à la voiture à cheval qui gravit lentement la route escarpée, l'automobile monte « d'un seul trait ». L'intention de Proust consiste ici à opposer ces deux types de locomotion en mettant en évidence la puissance de cette dernière. En raison de la position dominante de la pente et du mouvement de son véhicule, la mer « abaissée » s'élargit « au-dessous » du héros. Cette vue est à la fois surplombante et dynamique.

Il est nécessaire de se focaliser sur la mobilité des lieux dans ce passage. Les maisons et les sapins ne restent pas statiques, ils se mettent à se déplacer. Nous pouvons en déduire que le mouvement de l'automobile est transféré dans les objets ou dans les lieux. Leur personnification est intensifiée par une série de mots ou de verbes tels que « courir », « accourir », « éviter », « plus agités » ou encore « en tenant serrés contre elles ». Ici, il nous semble utile de rappeler que les bleuets, vus par le narrateur lors de ses promenades en calèche avec Mme de Villeparisis, sont décrits avec des expressions comme « hésitants », « suivre », « attendre » et « venir se poser au bord de la route⁶⁸ ». Cette nuance d'emploi des mots résulte en réalité de l'écart de vitesse entre la voiture à cheval et l'automobile. Dans son article « Impressions de route en automobile », l'auteur évoque également une scène où les objets inanimés sont en action :

De plus loin qu'elles nous apercevaient, sur la route où elles se tenaient courbées, de vieilles maisons bancales couraient prestement au-devant de nous en nous tendant quelques roses fraîches ou nous montraient avec fierté la jeune rose trémière qu'elles avaient élevée et qui déjà les dépassait de la taille. (*PM*, 63)

Un jeu de métaphores se présente alors. Sous l'effet de la vitesse, ce parcours en automobile renverse les perspectives⁶⁹. Les vieilles maisons, à l'image des clochers

⁶⁸ *JFF*, II, p. 71.

⁶⁹ Yvette Mousson, « Sur deux pages de Proust : les clochers de Caen », in *Cahier des Annales de Normandie*, n° 26, 1995, p. 453-459.

ou des arbres, passent à un état de mobilité. Les objets observés deviennent les sujets, tandis que le narrateur, ou son regard, est en posture d'observateur passif. Ce sont les maisons que les passagers aperçoivent, qui courent « prestement au-devant d[eux] en [leur] tendant quelques roses fraîches ». En outre, les demeures sont dotées d'une sensibilité parce qu'elles montrent « avec fierté » la « rose trémière qu'elles avaient élevée ». À travers tous ces termes qui intensifient la mobilité et la personnification des objets, l'écrivain montre que l'automobile induit, chez l'observateur, une modification radicale dans sa relation au paysage ou à l'espace.

La subjectivité des objets ou des lieux semble avoir un rapport avec le « subjectivisme de Flaubert⁷⁰ ». Dans un fragment intitulé « [À ajouter à Flaubert] », daté de 1909-1910, Proust écrit :

Dans [ses] grandes phrases les choses [...] sont généralement le sujet de la phrase, car le personnage n'intervient pas et subit la vision : « Un village parut, des peupliers s'alignèrent etc. » Et même quand l'objet représenté est humain, comme il est connu comme un objet, ce qui en apparaît est décrit comme apparaissant, et non comme produit par la volonté. (CSB, 299)

De la même façon, l'auteur de la *Recherche* décrit les « choses », c'est-à-dire, les composantes de la topographie du pays, en leur donnant une forme de personnalité, tandis que la « volonté » du héros ou des personnages est effacée. Dans l'article intitulé « À propos du "style" de Flaubert », publié dans *La Nouvelle Revue Française* de janvier 1920, Proust cite un extrait de la deuxième page de *L'Éducation sentimentale*, concernant une métaphore : « La colline qui suivait à droite le cours de la Seine abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée. / Des arbres la couronnaient⁷¹ [...] ». La colline, contemplée depuis un bateau naviguant sur la Seine, semble mobile et animée. Cependant, dans cet essai, sa critique sur les métaphores flaubertiennes n'est pas explicite. Proust rappelle à maintes reprises qu'il choisit des

⁷⁰ EA, p. 589. Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage, op. cit.*, p. 230 et p. 328.

⁷¹ EA, p. 588.

citations dans des pages prises absolument au hasard. Son objectif est de mettre en lumière les divers moyens grammaticaux dans les écrits de Flaubert, tels que les pronoms, les temps des verbes ou les prépositions, qui forment le propre style de cet écrivain.

Ainsi, Proust explique que, dans l'extrait ci-dessus, la conjonction « et » marque une « pause dans une mesure rythmique et divise un tableau », elle est considérée « comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence⁷² » ; le pronom « il » sert à la « liaison des parties du tableau⁷³ ». Pourtant, dans la *Recherche*, ce ne sont pas les emplois grammaticaux particuliers qui relient les différents fragments de paysage. Nous avons observé divers types de tableau, entre autres, le « tableau continu⁷⁴ » vu depuis le train vers Balbec, le « tableau religieux⁷⁵ » contemplé depuis la fenêtre de la chambre du Grand-Hôtel, ou encore les « cent tableaux hollandais⁷⁶ » juxtaposés sur la façade des maisons dans la cour de l'hôtel de Guermantes. De surcroît, après avoir examiné de multiples expériences de voyage du héros-narrateur, nous pouvons affirmer que le déplacement dans l'espace constitue le moyen par excellence pour associer les scènes morcelées afin de composer un « tableau » mouvant et ininterrompu. En même temps, la vitesse joue un rôle déterminant dans la perception de l'espace, notamment dans la métamorphose des images aperçues.

Nous avons évoqué que Proust pastichait les textes de Maeterlinck dans « Impressions de route en automobile⁷⁷ ». L'article de l'écrivain belge, intitulé « Sensations d'automobiles », est paru dans *Le Figaro* du 13 juillet 1901, puis recueilli dans *Le Double Jardin*⁷⁸, sous l'intitulé « En automobile ». Afin d'approfondir nos analyses sur la relation entre la vitesse et l'espace, citons l'extrait suivant : « On croirait

⁷² *Ibid.*, p. 591.

⁷³ *Ibid.*, p. 588.

⁷⁴ *JFF*, II, p. 16.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁶ *CG*, II, p. 860.

⁷⁷ *SG*, III, Notes, p. 1566.

⁷⁸ Maurice Maeterlinck, *Le Double Jardin*, Paris, Fasquelle, 1904.

qu'ils [les arbres] accourent, rapprochent leurs têtes vertes, se massent, se concentrent devant le phénomène qui surgit, pour lui barrer la voie⁷⁹ ». Les arbres longeant le chemin se métamorphosent en êtres vivants, car la mobilité de l'« appareil magique⁸⁰ » est attribuée aux végétaux. Certes, la vitesse n'exerce une influence que sur la perception de l'espace de l'observateur, ces images de la nature étant modifiées par une vision subjective imposée par la rapidité de l'automobile.

Maeterlinck écrit encore : « [les arbres] murmurent à mes oreilles les psaumes volubiles de l'Espace qui admire et acclame son antique ennemie, toujours vaincue jusqu'à ce jour mais enfin triomphante : la Vitesse⁸¹ ». Les arbres personnifiés révèlent que, concernant la lutte entre les deux rivaux que sont l'Espace et la Vitesse, le premier est finalement vaincu par la seconde, celle-ci étant triomphante. En définitive, sous l'effet de la vitesse, l'automobile change foncièrement les paysages, autrement dit, la perception de l'espace de l'observateur. Il est évident que Proust reprend et développe ces réflexions de l'auteur belge, en particulier à travers les passages sur les clochers de Caen, de Martinville et de Vieuxvicq, ainsi que sur les trois arbres d'Hudimesnil.

Lors du premier séjour à Balbec, le héros-narrateur découvre « une hauteur où Mme de Villeparisis aimait à [les] conduire parce que de là on ne voyait que l'eau et le bois, et qui s'appelait Beaumont⁸² ». L'expérience de cette promenade en calèche n'est mentionnée que dans *Sodome et Gomorrhe*, en tant qu'un souvenir. La topographie et le toponyme de ce site se rapportent à ceux de la commune de Beaumont-en-Auge, située dans le département du Calvados de la région Basse-Normandie. Dans une lettre datée du 1^{er} août 1906, adressée à Mme Straus, Proust affirme qu'il a visité cette commune à pied et en voiture : « Quant à la beauté de Beaumont, je la connais et n'ai

⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 62.

⁸² *SG*, III, p. 393.

jamais oublié une promenade que j'ai fait[e] là avec vous, un matin (!) en voiture et à pied⁸³ ». De même, le narrateur de la *Recherche* déclare :

Une fois arrivés en haut nous descendions, nous nous promenions un peu, remontions en voiture, revenions par le même chemin, sans avoir rencontré aucun village, aucun château. Je savais que Beaumont était quelque chose de très curieux, de très loin, de très haut, je n'avais aucune idée de la direction où cela se trouvait n'ayant jamais pris de chemin de Beaumont pour aller ailleurs ; on mettait du reste beaucoup plus de temps en voiture pour y arriver. (*SG*, III, 393)

Avant que l'automobile ne devienne le moyen préféré du héros pour explorer les sites autour de Balbec, le village de Beaumont semblait lointain et mystérieux pour lui. Le chemin menant vers ce lieu est dissocié des autres. La distance pour y parvenir est également mise en évidence, car un long trajet en calèche leur est imposé. De plus, dans une autre lettre à Mme Straus, datée du 10 août 1917, Proust nous laisse un nouveau témoignage concernant ses promenades à Beaumont-en-Auge, cette fois-ci, à travers un nouveau type de véhicule : « Et toutes les routes, où nous nous sommes promenés ensemble, en voiture et à pied, car c'était toute une affaire d'aller à Beaumont en automobile⁸⁴ [...] ». Dans *Sodome et Gomorrhe*, lors d'une excursion en automobile avec Albertine dans les environs de Balbec, le narrateur aperçoit à nouveau Beaumont et développe ses réflexions sur la relation ambivalente entre le voyage en chemin de fer et l'excursion en automobile :

Mais l'automobile ne respecte aucun mystère, [...] je reconnus Beaumont à côté duquel je passais ainsi sans le savoir chaque fois que je prenais le petit chemin de fer, car il était à deux minutes de Parville. [...] ainsi Beaumont, relié tout d'un coup à des endroits dont je le croyais si distinct, perdit son mystère et prit sa place dans la région, me faisant penser avec terreur que Mme Bovary et la Sanseverina m'eusse peut-être semblé des êtres pareils aux autres si je les

⁸³ *Corr.*, t. VI, p. 172.

⁸⁴ *Corr.*, t. XVI, p. 205.

eusse rencontrées ailleurs que dans l'atmosphère close d'un roman. (*SG*, III, 393-394)

L'automobile renverse l'aspect mystérieux du lieu et désorganise l'espace. Beaumont, auparavant isolé et éloigné du reste du monde, « [perd] son mystère et [prend] sa place dans la région ». Depuis la gare où le narrateur prenait habituellement le train, ce site était soustrait à la vue. À présent, grâce à l'automobile et au réseau routier, il est géographiquement localisé – aux alentours de Balbec et « à deux minutes » de Parville. Tous ces lieux sont maintenant reliés. Comme nous l'avons indiqué, ce nouveau type de véhicule dévoile la conjonction des deux « côtés » qui n'est révélée que vers la fin du roman. D'ailleurs, bien que le narrateur éprouve un plaisir de « reconnaissance⁸⁵ », le mystère de Beaumont, ainsi qu'une partie de son charme, ont disparu. Il compare la reconnaissance d'un pays avec celle des personnages flaubertien et stendhalien, en supposant qu'ils tombent dans une sorte de banalité en dehors de « l'atmosphère close d'un roman ». Par la suite, nous pouvons lire :

Il peut sembler que mon amour pour les féériques voyages en chemin de fer aurait dû m'empêcher [...] de considérer l'emplacement comme la marque individuelle, l'essence sans succédané des beautés inamovibles. [...] Non, l'automobile ne nous menait pas ainsi féériquement dans une ville que nous voyions d'abord dans l'ensemble que résume son nom, et avec les illusions du spectateur dans la salle. Il nous faisait entrer dans les coulisses des rues, s'arrêtait à demander un renseignement à un habitant. (*SG*, III, 394)

Dans un premier temps, le narrateur souligne les aspects féériques et théâtraux du parcours en chemin de fer, car il préserve le mystère du pays. Les voyageurs restent enfermés dans un wagon durant leur trajet, passant d'une ville à une autre sans descendre du train. Ils arrivent à la destination par la gare – palais merveilleux qui arbore le nom de la ville et contient son essence. En effet, chaque lieu possède un « emplacement » et un toponyme particuliers, de telle façon qu'il garde son

⁸⁵ Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », art. cit., p. 16-17. Voir aussi Georges Poulet, *L'Espace proustien*, op. cit., p. 22-27.

individualité et ses « beautés inamovibles ».

Dans un second temps, le nouveau moyen de transport – l’automobile, participe à une « prise de possession⁸⁶ » d’un territoire, plus précisément, à une conquête de l’espace de manière distincte, de sorte que la région perd son caractère immobile et immuable. Les « spectateurs » entrent dans les « coulisses des rues », ils peuvent s’arrêter à tout moment et « demander un renseignement à un habitant ». Diverses scènes de vie et de multiples éléments du paysage deviennent finalement accessibles. En outre, contemplés depuis l’automobile en marche, les objets et les lieux sont mobiles, animés, voire changeants :

[...] les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer, pendant qu’on se rapproche de lui, bien qu’il se blottisse vainement sous sa feuillée séculaire ; ces cercles de plus en plus rapprochés que décrit l’automobile autour d’une ville fascinée qui fuyait dans tous les sens pour échapper et sur laquelle finalement il fonce tout droit, à pic, au fond de la vallée où elle reste gisante à terre ; de sorte que cet emplacement, point unique, que l’automobile semble avoir dépouillé du mystère des trains express, il donne par contre l’impression de le découvrir, de le déterminer nous-même comme avec un compas, de nous aider à sentir d’une main plus amoureuxment exploratrice, avec une plus fine précision, la véritable géométrie, la belle “mesure de la terre”. (SG, III, 394)

À travers « les chassés-croisés de la perspective », l’automobile donne l’illusion que le château joue « aux quatre coins » avec la colline, l’église et la mer. En réalité, leur mobilité résulte du mouvement perpétuel du véhicule, à savoir, du dynamisme des points de vue. Le motif du « cercle » fait écho au réveil nocturne au début de *Du côté de chez Swann*, où toutes les choses se mettent à tourner et à vaciller, à l’image des cercles, autour du héros-narrateur. Dans l’extrait ci-dessus, c’est l’automobile qui « décrit » des cercles autour d’une ville. Il s’agit d’une scène érotisée, ou, selon les

⁸⁶ Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », art. cit., p. 16.

propos d'Antoine Compagnon, d'une « connaissance amoureuse⁸⁷ ». L'« automobile », terme encore au masculin au début du XX^e siècle, prend possession d'une « ville fascinée », au féminin, celle-ci « fuy[ant] dans tous les sens pour échapper ». Contrairement au train express, ce moyen moderne de locomotion anéantit le mystère et les « beautés inamovibles⁸⁸ » d'un lieu. Les reliefs de la terre sont comparés au corps d'une femme. Nous avons également noté que « la main mystérieuse d'un génie⁸⁹ » conduisait le héros, de manière abstraite, dans les détours des quartiers vénitiens. Ici, « une main plus amoureusement exploratrice », symbolisant le véhicule à moteur, aligne des points de vue et guide cette conquête dans le fond de la vallée, à l'instar d'un géographe ou d'un cartographe qui, à l'aide d'instruments comme le « compas⁹⁰ », réalise des mesures, déchiffre des données et dessine une carte.

Ainsi, le parcours en automobile fait découvrir « la véritable géométrie, la belle “mesure de la terre” ». Nous avons souligné, au début de ce chapitre, que la conception du roman de Proust était de « faire de la géométrie plane avec de la géométrie dans l'espace⁹¹ ». Dans cet épisode de Beaumont, il reprend le terme de « géométrie », signifiant littéralement la « mesure de la terre⁹² ». Ce n'est pas par hasard que cette notion ressurgit. D'une part, cette région se situe en altitude, donnant accès à une vue panoramique qui unifie des éléments disparates et des lieux incompatibles. D'autre part, seule l'automobile est capable d'harmoniser « la géométrie dans l'espace » ou de procurer une perception « avec une plus fine précision », du fait qu'elle roule librement sur des chemins suivant les accidents de terrain. Ce sont les voyageurs qui déterminent leur propre trajet, et en même temps, ils se trouvent au milieu de paysages changeants.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 17. Voir William C. Carter, *The Proustian Quest*, New York / Londres, New York University Press, 1992, p. 32 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 334.

⁸⁸ *SG*, III, p. 394.

⁸⁹ *AD*, IV, p. 206.

⁹⁰ D'après Antoine Compagnon, le thème du « compas sur la carte » se rapporte à la reconnaissance au sens militaire, le terme de « compas » renvoyant à celui de « boussole ». Voir Antoine Compagnon, « Proust, mémoire de la littérature », *art. cit.*, p. 16-20.

⁹¹ *PM*, p. 122 ; *EA*, p. 557.

⁹² *SG*, III, Notes, p. 1569.

La vitesse du véhicule affecte leur sens de l'orientation et leur perception de l'espace, suscitant la métamorphose des images du pays.

Un vaste réseau dynamique de la topographie se forme et se dévoile au fil des pages de la *Recherche*, dont le rôle de l'automobile s'avère indispensable. Elle permet d'ouvrir de nouvelles perspectives et d'établir des liens entre des sites « sans communication⁹³ ». Nous avons vu que l'automobile était assimilée à un « compas ». Proust fait également allusion à cet instrument dans le but de mettre en lumière la structure de son œuvre. À ce sujet, citons un passage dans l'article « À propos du “style” de Flaubert » :

Dans *Du côté de chez Swann*, certaines personnes, mêmes très lettrées, méconnaissant la composition rigoureuse bien voilée, (et peut-être plus difficilement discernable parce qu'elle était à large ouverture de compas et que le morceau symétrique d'un premier morceau, la cause et l'effet, se trouvaient à un grand intervalle l'un de l'autre) crurent que mon roman était une sorte de recueil de souvenirs, s'enchaînant selon les lois fortuites de l'association des idées. (*EA*, 598)

L'écrivain regrette que nombre de critiques négligent la « composition rigoureuse bien voilée » de son roman, car il existe un « grand intervalle » entre le premier et le dernier volume « symétrique[s] », à l'image d'une « large ouverture du compas ». De même, dans la *Recherche*, il insiste sur le caractère significatif de ce motif – l'écartement⁹⁴. Entre *Du côté de chez Swann* et *Le Temps retrouvé*, une série

⁹³ *DCS*, I, p. 133.

⁹⁴ Citons quelques exemples : « Pour l'intelligence, on ne pouvait nier que la sienne [Charlus], par un vaste écart de compas, avait vue sur beaucoup de choses qui resteraient toujours inconnues au duc de Guermantes. » *CG*, II, p. 844.

« Sans doute l'amour d'un homme normal peut aussi, quand l'amoureux par l'invention successive de ses désirs, de ses regrets, de ses déceptions, de ses projets, construit tout un roman sur une femme qu'il ne connaît pas, permettre de mesurer un assez notable écartement de deux branches de compas. » *SG*, III, p. 382.

« [...] et de M. de Létourville, dans la compagnie duquel je me figurais, moi, tel que je m'apparaissais à moi-même, un bon camarade, étais-je donc séparé par l'écartement d'un invisible compas auquel je n'avais pas songé et qui me situait si loin du jeune sous-lieutenant qu'il semblait que, pour celui qui se disait mon « petit ami », j'étais un vieux monsieur ? » *TR*, IV, p. 506.

d'images et de lieux sont parsemés, tels que la madeleine de Combray, les clochers de Martinville, les marines de Balbec, les arbres d'Hudimesnil, les dalles du baptistère de Saint-Marc ou les pavés dans la cour de l'hôtel du prince de Guermantes. Toutes ces « intermittences du cœur » participent à la construction d'un « riche réseau de souvenirs [qui] ne laisse que le choix des communications⁹⁵ ».

Pour conclure, nous pouvons dire que l'automobile réalise, de manière exemplaire, « la géométrie dans l'espace⁹⁶ », permettant de discerner « la véritable géométrie, la belle “mesure de la terre⁹⁷” ». À travers les différents moyens de locomotion, Proust nous éclaire sur la configuration de son espace imaginaire et sur la structure de son œuvre romanesque. Ceux-ci sont associés à l'histoire événementielle et occupent une place privilégiée dans la communication des lieux, dans l'évolution de la perception de l'espace, ainsi que dans la révélation de la vocation du héros-narrateur.

⁹⁵ *TR*, IV, p. 607.

⁹⁶ *PM*, p. 122 ; *EA*, p. 557.

⁹⁷ *SG*, III, p. 394.

DEUXIÈME PARTIE

Les territoires

dans *Jean Santeuil et la Recherche*

Chapitre III

Les maisons d'enfance et la topographie de Combray

La scène inaugurale du roman de Proust constitue une recherche du temps et de l'espace perdus¹. Le héros-narrateur se réveille à un moment indéfini et dans une chambre indéterminée. Il se rappelle les autres moments, chambres et lieux de sa vie passée, et énumère les principaux « territoires² » où se déroulera l'action du récit, s'agissant précisément des « souvenirs de la vie passée³ » :

[...] je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois, à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières, à Venise, ailleurs encore, à me rappeler les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté. (*DCS*, I, 9)

L'espace de la *Recherche* s'élabore à partir de quatre « territoires⁴ » ou « zones territoriales⁵ » : Combray, Balbec (avec les pays alentours tels que Doncières et la Raspelière), Paris et Venise. Les deux derniers portent des toponymes réels et possèdent leur emplacement sur les cartes géographiques, tandis que les deux autres, concernant leur nom et leur localisation, sont inventés. Or, dans les détails topographiques, ces quatre lieux sont tous synthétiques, comportant des traits de pays réels ou imaginaires. Combray est le lieu de l'enfance du héros-narrateur, une bourgade renfermant les signes du passé et de la France traditionnelle, entourée de paysages de plaines et de rivières. Balbec est le lieu de son adolescence, une station de bains de mer, activité particulièrement à la mode dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La ville de Paris, associée aux nombreux personnages et événements, constitue le cadre essentiel du

¹ Georges Poulet, *L'Espace proustien* (1963), Paris, Gallimard, 1982, p. 19.

² Michel Erman définit un « territoire » comme un « espace topographique doté de limites et habité par communauté [...] ; il s'agit [...] d'un espace identitaire ». Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, Paris, La Table Ronde, 2011, p. 10-11.

³ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 85.

⁴ Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, op. cit., p. 10-11.

⁵ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 85.

roman. Elle est divisée en quartiers qui, pour la plupart du temps, illustrent la situation sociale de ses habitants. Quant à Venise, elle occupe une place particulière dans l'œuvre de Proust. Le voyage dans cette ville d'art, rêvée depuis l'enfance du héros, ne se réalise que vers la fin du récit. Toutefois, il reçoit des impressions tout autres que celles construites dans ses songes.

Après avoir mis en lumière la conception de l'espace chez Proust dans la première partie, il nous paraît opportun d'étudier ici les divers lieux groupés en territoires évoqués ci-dessus, dans le but d'éclaircir la topographie de ces principales zones, ainsi que la notion abstraite qu'est l'espace. Dans la *Recherche*, l'espace concret, c'est-à-dire les décors de l'action, est souvent représenté par fragments et non pas dans une étendue⁶. En outre, ces décors sont rarement dépeints, Proust ne nous fournissant que des descriptions sommaires. L'importance réside bien dans le rapport que les protagonistes entretiennent avec les lieux particuliers – une chambre, un cabinet, une maison ou une ville, en général. L'espace proustien s'ouvre sur une chambre obscure indéterminée. Nous observons qu'un réseau de lieux ainsi que la structure topographique d'un pays s'établissent à partir d'une petite pièce, c'est-à-dire, d'un espace clos. Selon André Ferré, l'invention géographique de Proust ne figure pas sur « de grands ensembles territoriaux⁷ », ce sont les détails qui importent. Dans ce chapitre, nous aborderons le pays de Combray. Nous observerons de plus près les maisons d'enfance du héros de *Jean Santeuil* et du narrateur de la *Recherche*, afin de révéler dans quelle mesure ces espaces intérieurs permettent de préfigurer la structuration de l'espace combraysien du texte définitif.

⁶ Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, op. cit., p. 14.

⁷ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 41.

I. L'univers circulaire de Combray

Il convient tout d'abord de présenter brièvement le Combray de la *Recherche*, qui puise dans de multiples références, toponymiques et topographiques⁸. L'écrivain emprunte la physionomie de cadres de son enfance – Illiers, l'Eure-et-Loir, et Auteuil, village à l'ouest de la capitale – pour construire ce pays imaginaire. Concernant son toponyme, il existe un Combourg en Bretagne, lieu de la jeunesse de Chateaubriand, un Combres près d'Illiers et « deux Combray⁹ » dans le département du Calvados, en Normandie. Selon Jérôme Picon, le Cateau-Cambrésis, dans le Nord, mérite également d'être signalé, car le traité qui y fut signé le 3 avril 1559 est une conséquence de la « rivalité de François I^{er} et de Charles Quint¹⁰ », évoquée dès la première page du roman par le dormeur éveillé¹¹.

Le clocher de l'église Saint-Hilaire, de sa position dominante et centrale, règne sur la petite ville de Combray et la symbolise. À cet égard, il nous paraît nécessaire de rappeler la première description de la topographie de cette contrée : « Combray, de loin, à dix lieues à la ronde, vu du chemin de fer quand nous arrivions la dernière semaine avant Pâques, ce n'était qu'une église résumant la ville, la représentant, parlant d'elle et pour elle aux lointains¹² [...] ». Plus précisément, c'est le clocher qui signale aux voyageurs venant de Paris l'approche de leur destination. Ils reconnaissent en effet « le clocher de Saint-Hilaire de bien loin, inscrivant sa figure inoubliable à l'horizon où Combray n'apparaissait pas encore¹³ ».

⁸ Combray a fait l'objet de très nombreux travaux, citons notamment André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 90-102 ; P.-L. Larcher, *Le Parfum de Combray. Pèlerinage proustien à Illiers*, Paris, Mercure de France, 1945 ; Lucien Goron, *Le Combray de Marcel Proust et son horizon*, Toulouse, Imprimerie Juila, 1948 ; Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, Genève, Éditions Zoé, 2006.

⁹ Jean-Claude Dumoncel, « Le Combray géographique et toponymique », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 68, 2018, p. 73-78.

¹⁰ *DCS*, I, p. 3.

¹¹ Jérôme Picon, « Combray », in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 219-222. Voir aussi Alphonse de Ruble, *Le Traité de Cateau-Cambrésis*, Paris, 1889.

¹² *DCS*, I, p. 47.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

Les maisons, les rues et la vie dans cette bourgade semblent s'organiser et s'agglomérer autour du clocher, faisant écho à la scène du réveil nocturne où toutes les choses, dans l'obscurité, tournent autour du narrateur, comme des cercles. L'univers de Combray est circulaire¹⁴. Joan Térésa Rosasco le compare même à un « immense cadran solaire¹⁵ », et le clocher de l'église à un « pivot autour duquel tout tourne¹⁶ ». Le dormeur éveillé se situe au centre de l'espace clos de la chambre. Il en va de même pour le clocher de Saint-Hilaire qui se trouve au beau milieu de l'espace combraysien.

De multiples images du clocher sont perceptibles depuis plusieurs points de vue de la petite ville. Dans les rues, celui-ci « surgi[t] ici ou là entre les maisons, peut-être plus émouvant encore quand il apparaissait ainsi sans l'église¹⁷ ». Depuis la chambre du héros de la maison de tante Léonie, ce dernier ne peut apercevoir que la base du clocher « recouverte d'ardoises », et « par une chaude matinée d'été », il les aperçoit « flamboyer comme un soleil noir¹⁸ ». En définitive, « [...] c'était toujours à lui [clocher] qu'il fallait revenir, toujours, lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu¹⁹ [...] ». Il « donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration²⁰ ». Le clocher de l'église Saint-Hilaire est le point central, l'aspect le plus marquant de la topographie du pays d'enfance du narrateur.

¹⁴ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 75.

¹⁵ Joan Térésa Rosasco fait référence au « cadran solaire » (*JS*, 305), c'est-à-dire le cirque de pierre, aperçu depuis la hauteur d'un immense jardin à Éteuilles, lieu d'enfance de Jean Santeuil. Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 49.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *DCS*, I, p. 64.

¹⁸ *Ibid.* L'abbé Joseph Marquis écrit, à propos du clocher de l'église Saint-Jacques d'Illiers, qu'« [à] défaut de flèche en pierres, on a surmonté la tour d'un clocher en ardoises, de forme évasée, surmonté d'une petite flèche ajourée. C'est un des points culminants de la contrée ». Joseph Marquis, *Illiers*, Archives historiques du diocèse de Chartres, 1904, p. 224.

¹⁹ *DCS*, I, p. 66.

²⁰ *Ibid.*, p. 64.

II. La maison d'Éteuilles

Afin de dégager la parenté entre l'espace intérieur de la maison de tante Léonie et la structure topographique du pays de Combray, nous proposons d'examiner, tout d'abord, la maison familiale de Jean Santeuil, qui deviendra la maison de Combray dans la *Recherche*, constituant toutes deux les lieux d'enfance des héros proustiens. Le village où le jeune Jean passe ses vacances est nommé Éteuilles, Étheuilles, Sargeau ou simplement Illiers²¹. Il est, comme Combray, dominé par l'église²². Mais il ne contient pas de dichotomie, et les promenades ne se présentent pas à l'image d'un « diptyque antithétique²³ ». La destination des promenades est la clôture d'un parc, située en hauteur, précisément au bout de la petite ville, devant le Loir²⁴. Le héros y découvre une « mystérieuse contrée²⁵ », constituant l'ébauche des sources de la Vivonne figurées dans la *Recherche*.

La maison, sise 5 rue du Saint-Esprit²⁶, appartient tantôt à un oncle de Jean, tantôt à son grand-père Santeuil, tantôt à sa grand-mère nommée curieusement Mme Sureau²⁷. Cette maison familiale à Éteuilles est « petite²⁸ », mais entourée d'un magnifique jardin parsemé de fleurs²⁹. Elle s'inscrit dans les deux pays d'enfance de Proust – Illiers, où, au 4 rue du Saint-Esprit³⁰ se situait la demeure de Jules Amiot, son oncle paternel ; et Auteuil, où, au 96 rue La Fontaine se trouvait la villa de Louis Weil, son grand-oncle maternel. Ajoutons que dans le roman, les parents de Jean possèdent

²¹ Nous écrivons toujours « Éteuilles » pour désigner le pays d'enfance de Jean Santeuil dans cette étude.

²² *JS*, p. 281.

²³ Claudine Quémar, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », in *Cahiers Marcel Proust* 7. *Études proustiennes II*, Paris, Gallimard, 1975, p. 240.

²⁴ *JS*, p. 322.

²⁵ *Ibid.*, p. 306 et p. 330.

²⁶ *Ibid.*, p. 281.

²⁷ Il existe de nombreuses contradictions dans le détail des noms de villes et de personnages dans ce roman inachevé. Sur l'onomastique proustienne dans *Jean Santeuil*, voir Alain Buisine, « Matronymies », in *Littérature*, n° 54, 1984, p. 57-59 ; Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérarité », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 70, 2020, p. 52-54.

²⁸ *JS*, p. 281.

²⁹ *Ibid.*, p. 280.

³⁰ Pourtant, les maisons des rues d'Illiers ne portent de numéros que depuis 1934. André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 93 ; *DCS*, I, Notes, p. 1133.

une habitation à Auteuil. Le père affirme : « [...] c'est pour avoir ce jardin aux portes de Paris que j'ai gardé longtemps un petit appartement, que je suis resté longtemps sans avoir [de] voiture³¹ ». Plus tard, le narrateur déclare que « M. et Mme Santeuil [ont] bien changé, depuis le jour où nous les avons vus pour la première fois dans le petit jardin d'Auteuil, [sur] les débris duquel s'élèvent trois ou quatre maisons à six étages dont plusieurs sont déjà loués³² ».

À l'intérieur de la maison d'Éteuilles, la disposition des pièces n'est pas détaillée. Il s'agit d'un espace fragmenté, composé de deux salles principales : la chambre de Jean, « lieu de l'intime » et la salle à manger, « lieu de la convivialité³³ », ainsi que de trois espaces clos, chacun comportant un emplacement à part et une fonction particulière : les deux cabinets de l'oncle Abert et la cuisine. Nous nous focalisons sur ces trois espaces qui s'étalent verticalement dans l'ensemble de cette construction.

1. Les espaces privés de l'oncle Abert

Commençons par examiner le cabinet de M. Abert sous les toits. Il s'agit d'un lieu de refuge et de lecture, décrit dans la scène où Jean fuit ses cousins afin de lire les aventures du capitaine Fracasse :

Il était quelquefois obligé de quitter sa chambre sentant qu'on allait y monter, et allait dans le cabinet de son oncle en haut, où le mur était tapissé de cartes représentant le théâtre de la guerre de 1870 et d'une carte détaillée du département, [...]. Ce cabinet était à un étage au-dessus. (*JS*, 311)

Contrairement à d'autres pièces qui ne sont pas explicitement localisées, ce

³¹ *JS*, p. 204.

³² *Ibid.*, p. 864. La maison d'Auteuil a été vendue en mars 1897, puis détruite pour bâtir de nouveaux immeubles. Denise Mayer, « Le jardin de Marcel Proust », in *Cahiers Marcel Proust 12. Études proustiennes V*, Paris, Gallimard, 1984, p. 40.

³³ Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », art. cit., p. 54.

cabinet est situé au second étage de la maison. De plus, par sa « fenêtre toujours ouverte », il donne « sur une autre partie énorme et embaumée du marronnier rose, dont l'odeur se mêlait à l'odeur plus faible des chapelets de grains d'iris accrochés au mur³⁴ ». La parenté entre ce singulier cabinet et celui sentant l'iris de la maison de Combray est évidente³⁵, offrant tous deux un abri secret pour les jeunes héros. Nous y reviendrons un peu plus loin.

Ici, il nous semble important de mettre en lumière la présence des « cartes représentant le théâtre de la guerre de 1870 » et de la « carte détaillée du département » sur le mur, qui seront retirées à la fois du petit cabinet sentant l'iris et du cabinet de repos de l'oncle Adolphe dans la *Recherche*. Sur ce point, Mireille Naturel souligne que la dernière carte constitue une « référence livresque », voire même une « mise en abyme de la géographie mise en œuvre dans *Jean Santeuil*³⁶ ». À partir de là, nous pouvons procéder à un rapprochement entre ce cabinet du second étage et le clocher de l'église Saint-Hilaire : le premier domine la maison d'Éteuilles et contient une carte qui résume la topographie du département, le second règne sur Combray et permet aux visiteurs d'« embrasser » les vastes paysages de ce pays³⁷.

L'autre espace privé de l'oncle Abert à Éteuilles est un petit cabinet meublé « à l'orientale », c'est-à-dire, avec des objets qu'il a rapportés d'Algérie. Il s'agit d'une construction en saillie de la maison, au rez-de-chaussée : « [...] petit corps de bâtiment à part ne supportant aucun étage, donnant directement sur le jardin par des fenêtres en petits carreaux de couleur³⁸ [...] ». Là, personne ne doit déranger M. Abert qui se retire afin de « [se] livrer à d'importants travaux ou [se] réfugier dans de mystérieux souvenirs³⁹ », mais en réalité, il se repose ou s'endort.

³⁴ *JS*, p. 311. Concernant le marronnier à fleurs roses, Denise Mayer indique qu'il s'agit d'une évocation de celui qui se trouve dans le jardin de la rue La Fontaine, et qu'il n'y a pas de marronnier dans le jardin de la maison d'Illiers. Denise Mayer, « Le jardin de Marcel Proust », art. cit., p. 20-22.

³⁵ Voir Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, op. cit., p. 169-170.

³⁶ Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », art. cit., p. 54.

³⁷ *DCS*, I, p. 105.

³⁸ *JS*, p. 292.

³⁹ *Ibid.*

Ce lieu de séparation suscite une série de comparaisons : il est ainsi assimilé à une tombe par le fait qu'il est couvert de souvenirs, à une oasis en raison de sa fraîcheur, à un établissement de bains par sa décoration et à une église par son obscurité⁴⁰. Nous remarquons que des caractéristiques similaires figurent aussi dans l'évocation de la bibliothèque du curé d'Éteuilles, qui laisse s'échapper l'« odeur moisie d'un livre⁴¹ », et du cabinet de repos de l'oncle Adolphe dans la maison de tante Léonie, dégageant « inépuisiblement [une] odeur obscure et fraîche⁴² ». Pourtant, concernant ce dernier, toute référence à l'Algérie a disparu⁴³. Cela confirme que Proust emprunte des lieux et des motifs à ses écrits antérieurs afin de composer son roman à la première personne⁴⁴. En définitive, le petit cabinet meublé « à l'orientale » peut être rapproché de l'église par son obscurité et son odeur. Cette petite pièce deviendra le cabinet de repos de l'oncle à Combray. Elle se trouve au rez-de-chaussée, c'est-à-dire, au milieu de l'axe vertical de la maison d'Éteuilles, composé des deux pôles que sont le cabinet au dernier étage et la cuisine tout en bas.

2. La cuisine souterraine

La cuisine de la maison familiale de Jean est décrite comme un lieu sombre et mystérieux. Dans le fragment intitulé « [À Éteuilles, le dimanche] », nous retrouvons une indication précise concernant son emplacement : « Jean, avant d'aller à l'église, était descendu au sous-sol dans la cuisine¹ [...] ». Toutefois, la cuisine de la villa d'Auteuil² et celle de la maison d'Illiers se situent toutes deux au rez-de-chaussée. La

⁴⁰ *Ibid.* Voir Mireille Naturel, « Du lieu de pèlerinage au réseau européen. Le cas de la maison de tante Léonie », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2009/4, vol. 109, p. 831-840.

⁴¹ *JS*, p. 300.

⁴² *DCS*, I, p. 71. Ce cabinet de repos sera examiné plus loin.

⁴³ Mireille Naturel, « Du lieu de pèlerinage au réseau européen. Le cas de la maison de tante Léonie », art. cit., p. 835.

⁴⁴ Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, op. cit., p. 170.

¹ *JS*, p. 337.

² La maison de l'oncle Weil ne possède pas de sous-sol. Dans son article, Denise Mayer cite le rapport cadastral, daté de 1862, de cette demeure : « Maison double en profondeur, sur terre-plein, un rez-de-chaussée, 2 étages carrés, et le 3^e mansardé. Superficie bâtie 110 mètres carrés. Constructions en moellons. » Denise Mayer, « Le jardin de Marcel Proust », art. cit., p. 13.

cuisine souterraine est sans doute l'amalgame des références réelles et de l'imagination de l'écrivain. L'église Saint-Hilaire s'enfonce vers la « crypte³ » datant de l'époque mérovingienne et son clocher correspond au cabinet de l'oncle Abert sous les toits. En tenant compte de ces deux références, nous tentons, à présent, de mettre en rapport la cuisine de la maison d'Éteuilles avec la crypte de l'église de Combray. Examinons dans un premier temps la cuisine⁴ :

[...] en ouvrant à tâtons au bout du couloir obscur la porte de la cuisine, Jean était réjoui en apercevant comme une vision dans la nuit, levé au fond de la cuisine obscure et comme mystérieusement soutenu en l'air par l'obscurité, le dallage illuminé et pourpre du corps du fourneau, rouge illumination imprévue [...]. (JS, 321)

Afin d'accéder à la cuisine, le héros doit d'abord descendre et avancer à tâtons dans le noir. Derrière la porte, Jean découvre le feu, « rouge » et flamboyant, qui transforme cette pièce au sous-sol en un lieu chaud et rassurant, la plongeant dans un clair-obscur. La servante, nommée ici Catherine⁵, « gouvern[e] le feu avec sagesse de la pointe de sa tringle de fer » et « étei[nt] en tirant le fourneau cette rouge clarté du mur [...] dressée ainsi sans support réel et fantastique au milieu du vide obscur⁶ ». De même, la servante est assimilée aux « machinistes attentifs » qui règlent et font varier « les jeux de la lumière colorante sur les décors d'une féerie⁷ ». La scène se dote ainsi d'une dimension mystérieuse et magique.

La cuisine est, dans un premier temps, un lieu de bonheur lié à l'enfance et à la figure maternelle. Outre le feu du fourneau, chaud et éclatant, la domestique apporte au

³ DCS, I, p. 61.

⁴ Concernant la cuisine chez Proust, nous nous référons aux études suivantes : Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 83-97 ; Junko Meguro, *La Nourriture chez Marcel Proust*, thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation françaises, sous la direction de Pierre-Edmond Robert, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2015, 411 p.

⁵ Dans *Jean Santeuil*, la servante apparaît sous des noms variés : Ernestine, Félicité, Félicie ou Catherine ; ce personnage porte le nom de Françoise dans la *Recherche*.

⁶ JS, p. 321-322.

⁷ *Ibid.*, p. 322.

jeune héros de la douceur et un certain apaisement. C'est auprès d'elle que Jean cherche du réconfort, allant « se chauffer les pieds dans la chambre de la cuisinière, sorte de deuxième cuisine attenante à la cuisine », où se trouve « le lit des petits enfants⁸ ». Cependant, dans deux récits des *Plaisirs et les Jours* – « La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie » et « La Confession d'une jeune fille », ainsi que dans l'épisode du baiser du soir de *Jean Santeuil*, c'est la mère qui réchauffe dans ses mains les pieds gelés de l'enfant⁹. La servante est, selon l'expression de Joan Térésa Rosasco, « un double de la mère, une mère plus primitive¹⁰ ». De même, « descendre dans la cuisine est [...] un retour à la mère¹¹ [...] ».

Dans un second temps, la cuisine est le lieu où « des mares de sang¹² » coulent dans l'évier. À l'inverse de la rougeur du feu réconfortant, celle du sang des animaux tués paraît effrayante aux yeux du héros. Dans une autre scène, Jean aperçoit la bonne nommée Félicie qui surveille la cuisson des poteries, et il la compare à Vulcain, le dieu du feu. Elle « attis[e] le feu en frappant d'une tringle de fer les charbons rouges, dans un flamboiement, une chaleur, un crépitement, un grondement d'enfer¹³ ». Dans cet espace *infernal*¹⁴, se cachent la violence et la cruauté de la servante, qui assure « la direction du service¹⁵ » de la cuisine et de toute la maisonnée. Les « victimes innocentes¹⁶ » ne sont pas seulement les moutons, les poulets et les bœufs, ce sont également les filles de cuisine.

Dans *Jean Santeuil*, Ernestine tyrannise les malheureuses cuisinières¹⁷. Ici, il est nécessaire d'évoquer que, dans la *Recherche*, c'est une jeune cuisinière enceinte qui subit les actes sadiques de Françoise. Le rapport entre la cuisine et le thème maternel,

⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁹ *PJ*, p. 27 et p. 86 ; *JS*, p. 207.

¹⁰ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op. cit.*, p. 83.

¹¹ *Ibid.*, p. 84.

¹² *JS*, p. 282.

¹³ *Ibid.*, p. 337.

¹⁴ Dans cette étude, nous employons l'adjectif « infernal » dans son sens étymologique.

¹⁵ *Ibid.*, p. 281.

¹⁶ *Ibid.*, p. 283.

¹⁷ *Ibid.*, p. 282-283.

nourricier, plus précisément « le ventre maternel et le mystère de la grossesse¹⁸ », sera encore mis en évidence puisque la jeune cuisinière porte « difficilement devant elle la mystérieuse corbeille, chaque jour plus remplie, dont on devine sous ses amples sarraus la forme magnifique¹⁹ ». En somme, la cuisine, dans les écrits de Proust, s'avère être un espace ambivalent, illustrant en même temps des aspects contradictoires : l'obscurité et l'éclat, le froid et le chaud, l'angoisse et la tranquillité, la cruauté et la douceur, l'enfer et le paradis, le meurtre et la création, ainsi que la mort et la naissance.

D'autre part, la cuisine de la maison d'Éteuilles et la crypte de l'église Saint-Hilaire partagent des points communs. La crypte, « fondation²⁰ » qui supporte l'édifice, s'oppose au clocher qui offre un panorama du pays de Combray. Guidé par Théodore – chantre et garçon épicier – et sa sœur, le narrateur de la *Recherche* descend dans la crypte :

[...] et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne où, nous guidant à tâtons sous la voûte obscure et puissamment nervurée comme la membrane d'une immense chauve-souris de pierre, Théodore et sa sœur nous éclairaient d'une bougie le tombeau de la petite fille de Sigebert, sur lequel une profonde valve – comme la trace d'un fossile – avait été creusée [...]. (*DCS*, I, 61)

L'église Saint-Hilaire est immergée à la fois dans l'espace et dans le temps. Comme la cuisine intimement liée à la petite enfance des héros proustiens, la crypte semble profondément ancrée dans l'histoire mérovingienne²¹. La lumière d'une petite bougie éclaire faiblement ce monde obscur, à travers laquelle le héros-narrateur aperçoit le tombeau d'un enfant – « la petite fille de Sigebert ». Dans une esquisse du *Côté de Guermantes*, une crypte semblable apparaît sous l'abbaye de Guermantes. Mais

¹⁸ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁹ *DCS*, I, p. 79.

²⁰ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 295.

²¹ D'après Jean-Pierre Richard, Proust s'inspire de l'histoire de la dynastie mérovingienne afin de créer la crypte. Voir *ibid.*, p. 295-309 ; Luc Fraisse, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 198-199.

cet épisode est effacé dans la version publiée : « [...] dans l'ombre de la crypte, où entre deux pierres, comme la tache de sang des meurtres anciens que ce prince commit sur les enfants de Clotaire, deux lourds arceaux barbares du temps de Chilpéric²². » Jean-Pierre Richard explique que la « tache » est une marque de crime, et que les « deux lourds arceaux » deviennent, par métaphore, une « chauve-souris de pierre » dans le texte de la *Recherche*²³. Il convient ici de rappeler que la cuisine est également un endroit cruel où sont enfouis les actes violents et sadiques de la servante sur les animaux et les jeunes cuisinières.

Revenons à l'extrait ci-dessus. Le héros remarque la présence d'une mystérieuse « valve » creusée dans la pierre, symbolisant le corps de la petite fille, mais enseveli. Celle-ci peut être rapprochée d'autres objets ou formes ayant une connotation maternelle et libidinale : les valves des coquilles ou les vulves du corps féminin²⁴. D'ailleurs, plus tard, le héros-narrateur éprouvera un vif désir de connaître la femme de chambre de la baronne Putbus, étant, en réalité, la sœur de Théodore, avec qui il était descendu dans la crypte. En un mot, les rêveries érotiques du narrateur se manifestent implicitement en dessous de l'église Saint-Hilaire.

Étant donné que nous nous focalisons sur l'espace, il importe de mettre en lumière un autre élément, figurant dans les brouillons du même passage sur la crypte de l'église de Childebert à Combray, cependant supprimé dans la version définitive – le puits : « [...] la crypte [...] où il y a des colonnes et qui se ferme en rond [...]. Au fond [de] cette crypte, il y avait un puits, ses eaux étaient miraculeuses²⁵ ». En premier lieu, c'est le motif du cercle qui se présente dans cet espace souterrain. Le monde « circulaire²⁶ » de Combray se résume à la crypte giratoire. À partir du nid de l'oiseau

²² *CG*, II, Esquisse VI, p. 1046.

²³ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, *op. cit.*, p. 301-302.

²⁴ Voir Philippe Lejeune, « Écriture et sexualité », in *Europe*, n° 502-503, février-mars 1971, p. 113-143.

²⁵ Claudine Quémard, « L'Église de Combray, son curé et le Narrateur », in *Cahiers Marcel Proust 6. Études proustiennes I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 305.

²⁶ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 75.

ayant aussi une forme circulaire²⁷, Gaston Bachelard indique que « la maison, le ventre, la caverne, par exemple, portent la même grande marque du retour à la mère²⁸ ». Sur ce point, Gilbert Durand précise que « le refuge circulaire [est] l'image du refuge naturel, le ventre féminin²⁹ ». En définitive, cette crypte, étant elle-même circulaire, peut aussi être assimilée au ventre maternel, à l'image de la cuisine.

En second lieu, le puits au sein de la crypte est ainsi décrit³⁰ : « ses eaux étaient miraculeuses ». Celles-ci font écho, de manière indubitable, à d'autres lieux aquatiques dans les œuvres de Proust. Citons, à titre d'exemples, les sources de la Vivonne qui débouchent dans un petit lavoir³¹ ou les bains Deligny situés, dans l'imagination du héros, près de la mer polaire³². Ces lieux s'avèrent à la fois maternels et mystérieux, représentant également le seuil entre la vie et la mort.

Pour conclure, nous pouvons dire que le cabinet au dernier étage, le petit cabinet meublé « à l'orientale » et la cuisine au sous-sol se déploient verticalement dans l'espace intérieur de la maison d'Éteuilles, correspondant à l'axe vertical de l'église de Combray formé par son clocher au faîte et sa crypte souterraine. En haut, le cabinet sous les toits contient une carte représentant la topographie du département, et le clocher de Saint-Hilaire donne accès à une immense vue de la plaine et de la rivière. Au milieu, la petite pièce meublée « à l'orientale » est obscure et humide, à l'instar de l'espace intérieur de l'église. En bas, la cuisine constitue un espace ambivalent associé, d'un côté, à la naissance, à l'enfance et à la figure maternelle, de l'autre, à la violence, au sadisme ainsi qu'à la mort. Parallèlement, la crypte est avant tout un lieu cruel et criminel. Ensuite, le désir du narrateur est caché dans cet endroit, et ses eaux

²⁷ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses universitaires de France, 1961, p. 100-102.

²⁸ *Id.*, *La Terre et les rêveries du repos* (1948), Paris, José Corti, 1982, p. 6.

²⁹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod, 2016, p. 259.

³⁰ Voir Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, *op. cit.*, p. 299-300 ; Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op. cit.*, p. 91-92.

³¹ *AD*, IV, p. 268.

³² *JS*, p. 305-306. Nous étudierons ces lieux aquatiques dans la troisième partie de cette thèse.

« miraculeuses³³ » dévoilent son aspect mystérieux, voire mythique. Enfin, il importe de souligner la crypte, formant une « enceinte circulaire³⁴ » au fond de l'église, et pouvant être rapprochée du ventre maternel, comme la cuisine. Nous apercevons la structure circulaire du pays de Combray dans la crypte de l'église Saint-Hilaire et dans la cuisine de la maison d'Éteuilles – version primitive de la maison de tante Léonie. En un mot, Combray, ce n'est pas seulement « une église résumant la ville³⁵ », les maisons d'enfance des héros de *Jean Santeuil* et de la *Recherche* la représentent également.

³³ Claudine Quémard, « L'Église de Combray, son curé et le Narrateur », art. cit., p. 305.

³⁴ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 91.

³⁵ DCS, I, p. 47.

III. La maison de Combray

Si de nombreuses études ont été consacrées à la maison de tante Léonie et à Combray, peu de réflexions ont été menées sur le rapport entre l'espace de cette maison et la topographie de cette petite ville. Nous avons montré que la maison d'Éteuilles, dans *Jean Santeuil*, illustre certaines caractéristiques de l'église Saint-Hilaire ainsi que la structure circulaire de Combray. Or, à l'inverse de la topographie d'Éteuilles qui ne dessine pas un « diptyque antithétique¹ », la dichotomie des deux « côtés » constitue la particularité la plus marquante de la contrée de Combray. À présent, intéressons-nous à la maison de tante Léonie, dans le but de voir dans quelle mesure elle peut représenter la topographie de ce pays de l'enfance.

Le héros-narrateur de la *Recherche* précise que les rues de Combray ne sont pas numérotées². La maison de tante Léonie, ne portant pas de numéro, est entourée de trois rues : la rue Saint-Jacques, la rue du Saint-Esprit et la rue Sainte-Hildegarde³. Les promenades vers les deux « côtés » s'effectuent à partir de deux portes de la maison : pour aller du côté de Méséglise, représentant la « plus belle vue de la plaine », le narrateur et sa famille sortent par « la grande porte⁴ » – entrée principale de la maison – donnant sur la rue du Saint-Esprit ; et pour admirer le « type de paysage de rivière » du côté de Guermites, ils partent par « la petite porte du jardin » – porte latérale – située rue Sainte-Hildegarde, pour ensuite tomber dans « la rue des Perchamps⁵ ». Remarquons que cette rue est, en réalité, une rue d'Auteuil, ce qui confirme, encore une fois, que la maison de Combray résulte d'une synthèse des références à Illiers et à Auteuil. Ainsi, la mise en opposition initiale de deux espaces archétypes⁶, sur les plans géographique et social, est dévoilée par la disposition de deux portes de la maison de

¹ Claudine Quémar, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », art. cit., p. 240.

² *DCS*, I, p. 62. Évoquons encore que les rues d'Illiers n'ont été numérotées que depuis 1934. André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 93 ; *DCS*, I, Notes, p. 1133.

³ Willy Hachez, « Combray et ses environs », in *Europe*, n° 496-497, août-septembre 1970, p. 104-105.

⁴ *DCS*, I, p. 133.

⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁶ « Alors, “prendre par Guermites” pour aller à Méséglise, ou le contraire, m'eût semblé une expression aussi dénuée de sens que prendre par l'est pour aller à l'ouest. » *Ibid.*, p. 133.

tante Léonie.

Nous retenons deux espaces principaux dans la maison : le rez-de-chaussée, espace de la convivialité constitué, entre autres, du salon, de la salle à manger et de la cuisine ; le premier étage, espace de la séparation, composé principalement des chambres⁷. Ces deux espaces séparés sont reliés par un escalier, s'agissant lui-même d'un lieu « intermédiaire⁸ ». D'ailleurs, il importe de mettre en évidence le fait que la cuisine, au lieu d'être située au sous-sol comme dans *Jean Santeuil*, est placée au rez-de-chaussée, avec une arrière-cuisine accolée⁹. Puis, l'oncle du héros, nommé Adolphe, possède deux cabinets : l'un se trouve au second étage, l'autre au rez-de-chaussée.

L'aspect fragmentaire, plus précisément binaire, de l'espace combraysien se reflète également dans l'espace intérieur de la maison familiale. Concernant le drame du coucher, ayant pour cadre cette demeure, seul « le décor strictement nécessaire¹⁰ » de l'action est décrit, tandis que les autres parties du bâtiment restent plongées dans l'obscurité. Cette expérience est profondément ancrée dans la mémoire du héros-narrateur. Lorsqu'il se ressouvient de Combray, il assimile sa maison d'enfance à une « pyramide irrégulière », dont l'escalier constitue « le tronc fort étroit¹¹ » : « [...] à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, [...], le vestibule [...] ; et, au faite, [sa] chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée¹² [...] ».

En outre, le narrateur déclare : « [...] comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept

⁷ Willy Hachez, « Combray et ses environs », art. cit., p. 105-106 et p. 109 ; Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, op. cit., p. 57-58.

⁸ Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, op. cit., p. 57.

⁹ De ce fait, sur le plan spatial, il nous semble plus pertinent de clarifier le rapport existant entre la cuisine au sous-sol de la maison d'Éteuilles et la crypte souterraine de l'église Saint-Hilaire. Pourtant, les cuisines d'Éteuilles et de Combray sont associées aux mêmes thématiques, étant toutes deux un lieu maternel et cruel, voire *infernal*.

¹⁰ *DCS*, I, p. 43.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

heures du soir¹³ ». Dans la mémoire du héros, l'espace combraysien est limité, et son temps est également figé. Les deux étages et le seul escalier peuvent symboliser la demeure voire tout pays de l'enfance. Or, l'escalier de la maison d'Éteuilles n'est ni évoqué ni décrit dans la scène du baiser du soir dans *Jean Santeuil*¹⁴, alors que celui de la maison de Combray semble jouer un rôle déterminant dans la structure binaire de l'édifice, cette dernière reflétant la topographie de la région. Nous proposons d'abord d'examiner, de manière plus approfondie, l'escalier de la maison d'enfance du narrateur dans les écrits de Proust, particulièrement dans l'épisode du drame du coucher, afin de dégager les fonctions de ce dispositif spatial¹⁵.

1. La cage d'escalier

Dans « Sur la lecture », la préface de *Sésame et les lys*, publiée préalablement dans *La Renaissance latine* le 15 juin 1905 et reprise dans *Pastiches et Mélanges* sous le titre de « Journées de lecture¹⁶ », Proust évoque ses souvenirs de lecture de jeunesse :

Après le déjeuner, surtout si la journée était un peu chaude, chacun montait se retirer dans sa chambre, ce qui me permettait, par le petit escalier aux marches rapprochées, de gagner tout de suite la mienne, à l'unique étage si bas que des fenêtres enjambées on n'aurait eu qu'un saut d'enfant à faire pour se trouver dans la rue. (*PM*, 164)

L'univers d'Illiers est bien le référent de ces souvenirs. Dans cette préface, nous pouvons relever une courte promenade « par Méréglise¹⁷ » et un « parc » se trouvant « à un kilomètre du village¹⁸ ». D'abord, Méréglise est le nom d'un village réel situé à

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *JS*, p. 202-211.

¹⁵ Voir Mauricio R. Narváez, « L'esprit de l'escalier : Fonctions de l'“escalier” dans *À la recherche du temps perdu* », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2014, vol. 11, p. 125-141.

¹⁶ Marcel Proust, « Sur la lecture », in *La Renaissance latine*, 4^e année, t. 2, n° 6, 15 juin 1905, p. 379-410 ; Marcel Proust, « Préface du traducteur. Sur la lecture », in John Ruskin, *Sésame et les lys : des trésors des rois, des jardins des reines*, traduction, notes et préface par Marcel Proust, Paris, Mercure de France, 1906, p. 7-58 ; « Journées de lecture », in *PM*, p. 160-194.

¹⁷ *PM*, p. 162.

¹⁸ *Ibid.*, p. 168.

quatre kilomètres à l'ouest d'Illiers. Ensuite, les données topographiques de ce « parc » correspondent à celles du Pré Catelan¹⁹, créé par l'oncle Amiot de l'écrivain. La maison familiale n'est pas décrite, sa taille est présentée par ses composantes – escalier ou étage, qualifiés par des expressions telles que « petit » et « si bas ». Cependant, l'adjectif « unique » pose un problème quant à l'identification de la demeure. Dans cette scène de lecture, la maison n'est composée que de deux étages. Rappelons que, dans l'épisode du baiser du soir, la maison de tante Léonie ne possède que deux étages et un escalier. Cela confirme encore l'intention de Proust de transformer les référents du monde réel ou de ne donner aux lecteurs que le décor nécessaire à l'action.

Dans l'extrait précédent, l'escalier est un lieu de passage permettant de relier la salle à manger se trouvant en bas et les chambres situées en haut, par lequel le narrateur peut rejoindre « toute de suite » sa chambre à coucher. La montée de l'escalier semble se faire sans difficulté, car d'un côté, les marches de ce dispositif spatial sont peu nombreuses et « rapprochées » ; de l'autre, le narrateur, enfant, est en bon état de santé. Or, cet escalier ne porte pas encore de signes sensoriels comme celui de la maison de Combray. D'ailleurs, ce « petit escalier aux marches rapprochées » sera évoqué dans d'autres lieux de la *Recherche* ; nous en reparlerons.

Afin de clarifier les fonctions de l'escalier, prenons l'épisode le plus pertinent, qui est celui du drame du coucher dans la *Recherche*. Le héros-narrateur va se coucher seul, sans le rituel du bonsoir de sa mère :

Et il me fallut partir sans viatique ; il me fallut monter chaque marche de l'escalier, comme dit l'expression populaire, à « contrecœur », montant contre mon cœur qui voulait retourner près de ma mère parce qu'elle ne lui avait pas, en m'embrassant, donné licence de me suivre. (*DCS*, I, 27)

¹⁹ *Ibid.*, p. 168-169. Voir P.-L. Larcher, « Le Pré Catelan d'Illiers. Parc de Swann », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 10, 1960, p. 242-248.

D'une part, ce dispositif architectural est la « frontière²⁰ » qui sépare deux espaces, à savoir, le rez-de-chaussée, où les parents sont retenus par les invités – lieu de la sociabilité, et le premier étage, où se trouve la chambre du narrateur – lieu de l'isolement. D'autre part, il est le « moyen d'accès²¹ » à d'autres niveaux et assure une fonction de communication. Dans cette scène, l'escalier relie précisément le « vestibule » en bas et le « petit couloir à porte vitrée²² » en haut. Pourtant, sur le plan affectif, il signifie, en réalité, la séparation avec la mère. Le héros monte l'escalier menant à sa chambre à coucher, dont lit est assimilé à son propre « tombeau²³ ». Il projette sa tristesse et son désespoir sur ces lieux. Nous pouvons encore lire : « [...] je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter²⁴ [...] ». Chaque marche lui signale qu'il se trouve de plus en plus loin de sa mère, c'est alors que s'agrandit sa douleur. La montée de l'escalier du héros est suivie de celle de la mère, puis de celle du père, portant une succession de « stimuli sensoriels²⁵ ». Commençons par aborder les sensations olfactives :

Cet escalier détesté où je m'engageais toujours si tristement, exhalait une odeur de vernis qui avait en quelque sorte absorbé, fixé, cette sorte particulière de chagrin que je ressentais chaque soir et la rendait peut-être plus cruelle encore pour ma sensibilité parce que sous cette forme olfactive mon intelligence n'en pouvait plus prendre sa part. [...] C'est l'inverse de ce soulagement que j'éprouvais quand mon chagrin de monter dans ma chambre entraînait en moi d'une façon infiniment plus rapide, presque instantanée, à la fois insidieuse et brusque, par l'inhalation – beaucoup plus toxique que la pénétration morale – de l'odeur de vernis particulière à cet escalier. (*DCS*, I, 27-28)

L'expérience douloureuse de s'éloigner de sa mère et de gravir l'escalier est fixée dans l'esprit du narrateur, l'odeur de cire étant le signe sensoriel qui symbolise ce

²⁰ Mauricio R. Narváez, « L'esprit de l'escalier : Fonctions de l'“escalier” dans *À la recherche du temps perdu* », art. cit., p. 126.

²¹ *Ibid.*

²² *DCS*, I, p. 43.

²³ *Ibid.*, p. 28.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ Mauricio R. Narváez, « L'esprit de l'escalier : Fonctions de l'“escalier” dans *À la recherche du temps perdu* », art. cit., p. 127.

chagrin et le rappelle. Ce parfum réside dans l'inconscient du narrateur, comme il l'affirme : « [...] mon intelligence n'en pouvait plus prendre sa part ». Dans le Cahier 8, nous remarquons que le « chagrin » et l'« odeur de vernis²⁶ » ne sont pas caractérisés par l'adjectif « particulier/ère », apparaissant deux fois dans le passage ci-dessus. L'ajout de cet adjectif dans la version définitive permet de souligner que cette odeur et ce sentiment de tristesse entretiennent une relation étroite avec l'escalier de la maison de tante Léonie. Ainsi, nous pouvons supposer que les sensations similaires éprouvées en montant d'autres escaliers conduisent, par le biais de la mémoire involontaire, à la réminiscence du passé, et plus précisément à celle de l'enfance.

Par la suite, le narrateur, angoissé, entend la porte du vestibule s'ouvrir. Toujours privé du baiser du soir, il ne peut s'empêcher de guetter la montée de sa mère dans le couloir du haut, menant à l'escalier :

Et ma mère ouvrit la porte treillagée du vestibule qui donnait sur l'escalier. Bientôt, je l'entendis qui montait fermer sa fenêtre. J'allai sans bruit dans le couloir ; mon cœur battait si fort que j'avais de la peine à avancer, mais du moins il ne battait plus d'anxiété, mais d'épouvante et de joie. Je vis dans la cage de l'escalier la lumière projetée par la bougie de maman. (*DCS*, I, 34-35)

Penchons-nous ici sur la « porte treillagée du vestibule ». Tout d'abord, dans le Cahier 6, son évocation est suivie d'une note de régie : « Je l'entraînai dans le vestibule dont la porte était treillagée de bois vert (demander à Auguste²⁷) [...] ». Auguste Sauton est un valet de chambre de Louis Weil, propriétaire de la villa d'Auteuil²⁸. Comme Proust veut vérifier le détail de la porte auprès du valet qui travaille chez son grand-

²⁶ « Cet escalier maudit que je montais si tristement chaque soir, exhalait une odeur de vernis qui avait encore [en] quelque sorte absorbé, fixé mon chagrin et le rendait ainsi peut-être plus cruel encore à ma sensibilité parce que sous cette forme olfactive mon intelligence n'en pouvait plus prendre sa part. [...] C'est le contraire de ce soulagement, une aggravation de ma douleur que j'éprouvais, quand elle m'accablait tout entier sous la forme trompeuse et subtile de l'odeur du vernis de l'escalier. » *DCS*, I, Esquisse XII, p. 688-689.

²⁷ *DCS*, I, Esquisse X, p. 673.

²⁸ Roger Duchêne, « Un inédit proustien : le testament de "l'oncle Adolphe" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2004/3, vol. 104, p. 681 ; *DCS*, I, Notes, p. 1438.

oncle maternel, le modèle du cadre de l'épisode du drame du coucher s'avère être la maison d'Auteuil, et non celle d'Illiers.

Ensuite, l'escalier, étant un « espace intermédiaire²⁹ », introduit aussi une « situation intermédiaire³⁰ » dans cette scène, c'est-à-dire, entre l'« identification de la présence³¹ » de la mère, par le biais d'une suite de signes sensoriels – sonores et visuels, et la « confrontation³² » avec elle. Selon l'expression de Mauricio R. Narváez, il s'agit d'un phénomène de « dis-tension présenteielle³³ », réalisé spatialement par ce dispositif. Celui-ci sert d'abord à annoncer la présence de la mère, puis à accentuer l'aspect progressif de son apparition. Il en va de même pour la montée du père un peu plus tard :

Mais je lui [mère] répétais : « Viens me dire bonsoir », terrifié en voyant que le reflet de la bougie de mon père s'élevait déjà sur le mur, mais aussi usant de son approche comme d'un moyen de chantage et espérant que maman, pour éviter que mon père me trouvât encore là si elle continuait à refuser, allait me dire : « Rentre dans ta chambre, je vais venir. » Il était trop tard, mon père était devant nous. (*DCS*, I, 35)

Le narrateur voit le reflet de la bougie de son père s'élever sur le mur, annonçant sa venue et, donc, précédant le face-à-face. Ainsi, l'escalier de la maison de Combray possède des caractéristiques sensorielles – olfactives, sonores et visuelles. Ce dispositif architectural, la maison, ainsi que la scène du baiser du soir, sont les plus mémorables de l'enfance du héros-narrateur. Pourtant, il déclare : « La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours³⁴ [...] ». Nous avons démontré que la villa d'Auteuil servait de modèle pour cet épisode ; elle fut, en réalité, vendue et démolie en 1897, après la mort de l'oncle Weil en 1896, afin de construire

²⁹ Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, op. cit., p. 57.

³⁰ Mauricio R. Narváez, « L'esprit de l'escalier : Fonctions de l'"escalier" dans *À la recherche du temps perdu* », art. cit., p. 133-134.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *DCS*, I, p. 36.

de nouveaux immeubles³⁵. Pour l'écrivain, la destruction de cette maison est liée à la disparition et à l'oubli, symbolisant son enfance perdue. Ainsi, la maison de tante Léonie, étant un espace hybride composé d'éléments empruntés à Illiers et à Auteuil, est également détentrice de souvenirs et révélatrice du passé.

À Doncières, le héros-narrateur séjourne à l'hôtel de Flandre. Là, il se plaît à emprunter un petit escalier plutôt que l'ascenseur ou le grand escalier :

Si je voulais sortir ou rentrer sans prendre l'ascenseur ni être vu dans le grand escalier, un plus petit, privé, qui ne servait plus, me tendait ses marches si adroitement posées, l'une tout près de l'autre, qu'il semblait exister dans leur gradation une proportion parfaite du genre de celles qui dans les couleurs, dans les parfums, dans les saveurs, viennent souvent émouvoir en nous une sensualité particulière. (*CG*, II, 382)

Il est évident que la description de ce dispositif spatial fait écho au « petit escalier aux marches rapprochées³⁶ » évoqué dans « Sur la lecture », ainsi qu'à l'escalier de la maison de Combray aux caractéristiques sensorielles. Remarquons encore que les marches de l'escalier, dans ce passage, provoquent une « sensualité particulière ». Nous avons montré que Proust avait ajouté, dans le texte publié, le même adjectif afin de qualifier le « chagrin » et l'« odeur de vernis³⁷ » du drame du coucher. Toutefois, à ce moment de sa vie, le héros n'est pas encore capable de reconnaître qu'il s'agit d'une résurrection par la mémoire involontaire. La montée et la descente de l'escalier lui semblent curieusement aisées :

Je reçus cette dispense d'effort que nous accordent seules les choses dont nous avons un long usage, quand je posai mes pieds pour la première fois sur ces marches, familières avant d'être reconnues, comme si elles possédaient, peut-être déposée, incorporée en elles par les maîtres d'autrefois qu'elles accueillait chaque jour, la douceur anticipée d'habitudes que je n'avais pas

³⁵ Denise Mayer, « Le jardin de Marcel Proust », art. cit., p. 40.

³⁶ *PM*, p. 164.

³⁷ *DCS*, I, p. 27-28.

contractées encore [...]. (CG, II, 382)

En somme, ce petit escalier de l'hôtel de Flandre, dont les marches sont rapprochées et « familières », est un dispositif de « remémoration³⁸ ». Il possède les caractéristiques du passé. Citons encore quelques exemples. À Venise, le héros-narrateur se souvient d'un « petit escalier de bois aux marches rapprochées³⁹ » lorsqu'il monte les nobles marches de marbre de l'hôtel pour aller chercher sa mère. Il éprouve la même « sensation de fraîcheur⁴⁰ », mais entretenue par la brise marine de cette ville côtière. À Paris, le narrateur croise un officier qui est sorti furtivement d'un hôtel ayant une « apparence modeste⁴¹ », et qui ressemble fortement à son ami Saint-Loup. Afin d'assouvir sa soif et sa curiosité, il entre dans cet établissement inconnu. Or, le narrateur déclare : « Je ne pense donc pas que ce fut la curiosité de cette rencontre qui me décida à monter le petit escalier de quelques marches au bout duquel la porte d'une espèce de vestibule était ouverte, sans doute à cause de la chaleur⁴² ».

En conclusion, l'intention de l'écrivain est de construire une série de lieux contenant le même dispositif architectural. Celui-ci suscite les mêmes sensations qu'autrefois. Nous pouvons ainsi constater que l'escalier de la maison de Combray mène vers d'autres escaliers dans divers lieux proustiens, rappelant la maison et le pays d'enfance du héros-narrateur.

2. Les cabinets de l'oncle Adolphe

L'un des deux cabinets de l'oncle dans la maison de Combray – le petit cabinet sentant l'iris – est un lieu de refuge et d'isolement, à l'instar de celui sous les toits de la maison familiale de Jean à Éteuilles. Nous avons vu que celui-ci, se trouvant tout en

³⁸ Mauricio R. Narváez, « L'esprit de l'escalier : Fonctions de l'“escalier” dans *À la recherche du temps perdu* », art. cit., p. 127.

³⁹ *AD*, IV, p. 205.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *TR*, IV, p. 389.

⁴² *Ibid.*, p. 390.

haut du bâtiment et contenant une « carte détaillée du département¹ », pouvait être rapproché du clocher de l'église Saint-Hilaire qui domine le village et qui offre une vue panoramique de la région. Or, dans la *Recherche*, cette carte est retirée de la petite pièce sentant l'iris. Toutefois, Proust nous donne plus de précisions sur son emplacement, et il développe également sa description. Dans l'Esquisse [Les sommeils nocturnes d'autrefois] qui est un fragment du Cahier 1, nous retrouvons une première évocation de cette pièce :

À douze ans quand j'allai m'enfermer pour la première fois dans le cabinet qui était en haut de notre maison à Combray où les colliers de graines d'iris étaient suspendus, ce que je venais chercher c'était un plaisir inconnu, original, qui n'était pas la substitution d'un autre. C'était, pour des cabinets une très grande pièce. Elle fermait parfaitement à clefs, mais la fenêtre en était toujours ouverte laissant passage à un jeune lilas qui avait poussé sur le mur extérieur et avait passé par l'entrebâillement sa tête odorante. Si haut (dans les combles du château) j'étais absolument seul mais cette apparence d'être en plein air, ajoutait un trouble délicieux au sentiment de sécurité que de solides verrous donnaient à ma solitude².

Le cabinet est décrit avec précision : il est situé en haut de la maison familiale à Combray ; des « colliers de graines d'iris » sont suspendus au mur ; cette « très grande pièce » permet de fermer à clefs ; sa fenêtre, toujours ouverte, laisse passer une branche de lilas. Le parfum d'iris flotte en permanence dans cette pièce, il se mêle à celui de marronnier rose dans *Jean Santeuil* ou à celui de lilas dans ce passage.

Par ailleurs, il importe de remarquer que, d'une part, la modeste maison de tante Léonie est curieusement comparée à un « château ». Joan Térésa Rosasco indique que cette assimilation au « château » résulte des rêveries de l'enfant au sujet du château de

¹ *JS*, p. 311.

² *DCS*, I, Esquisse III, p. 646.

Guermantes³, resté longtemps inabordable et mystérieux⁴. D'autre part, cette pièce abrite, en réalité, les plaisirs solitaires du narrateur⁵. Il se sent coupable d'y goûter un « plaisir inconnu, original ». Le lilas, petit arbuste, est comparé à l'« arbre du mal » et la « tendre odeur » de ses fleurs couvre finalement celle « de branche cassée, de linge mouillé⁶ ». Les lilas et le linge évoquent inévitablement les deux « côtés » de Combray⁷. D'abord, l'odeur persistante des lilas symbolise les promenades du côté de Méséglise⁸. Puis, du côté de Guermantes, les sources de la Vivonne débouchent dans un lavoir – destiné au lavage et au rinçage du linge. Ce lieu d'origine n'est abouti que par le héros devenu adulte, moment tardif du récit. En définitive, des motifs des deux « côtés » du pays de Combray – les lilas, le linge et le château – préexistent dans les brouillons de la description du cabinet sentant l'iris.

Soulignons encore que le jeune héros de la *Recherche* est privé du panorama du haut de l'église Saint-Hilaire⁹. Dans ce pays d'enfance, le petit cabinet sous les toits, malgré le fait qu'il soit clos et solitaire, constitue le seul « observatoire¹⁰ » accessible au narrateur, lui permettant de contempler au loin un « univers [...] dans [son] immensité et dans [son] éternité¹¹ ». C'est ainsi que le narrateur, très intéressé par les lieux élevés, y éprouve un « trouble délicieux¹² ». Nous pouvons constater que cette pièce en haut de la maison assure la même fonction que le clocher de Saint-Hilaire.

Dans la version définitive de la *Recherche*, le cabinet sentant l'iris apparaît pour la première fois à un moment précédant le drame du coucher. La grand-tante du héros-

³ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 60.

⁴ L'entité du côté de Guermantes semble abstraite aux yeux du héros-narrateur : « [...] Guermantes lui ne m'est apparu que comme le terme plutôt idéal que réel de son propre “côté”, une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'orient. » *DCS*, I, p. 133.

⁵ « [...] j'avais seulement laissé sur la feuille une trace argentée et naturelle, comme le fait le fil de la vierge ou le colimaçon. » *DCS*, I, Esquisse III, p. 646.

⁶ *Ibid.*, p. 647.

⁷ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 60.

⁸ *PJ*, p. 104 ; *DCS*, I, p. 183.

⁹ Le curé de Combray prononce un discours sur la vue panoramique depuis le clocher de Saint-Hilaire lors de sa visite à la maison de tante Léonie. *DCS*, I, p. 105.

¹⁰ Rappelons que Proust emploie souvent ce terme pour désigner les lieux en altitude.

¹¹ *DCS*, I, Esquisse III, p. 646.

¹² *Ibid.*

narrateur taquine la grand-mère qui se promène dans le jardin après le dîner, en faisant boire du cognac à son mari, qui est l'alcool défendu. Cette plaisanterie tourmente la grand-mère mais toute la famille s'amuse à regarder ce spectacle. Aux yeux de l'enfant, cette scène est cruelle et sadique, il s'enfuit et cherche refuge dans la maison :

[...] je montais sangloter tout en haut de la maison à côté de la salle d'études, sous les toits, dans une petite pièce sentant l'iris, et que parfumait aussi un cassis sauvage poussé au-dehors entre les pierres de la muraille et qui passait une branche de fleurs par la fenêtre entrouverte. Destinée à un usage plus spécial et plus vulgaire, cette pièce, d'où l'on voyait pendant le jour jusqu'au donjon de Roussainville-le-Pin, servit longtemps de refuge pour moi, sans doute parce qu'elle était la seule qu'il me fût permis de fermer à clef, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté. (*DCS*, I, 12)

Le cabinet au dernier étage de la maison de Combray est nommé, dans cet extrait, « petite pièce sentant l'iris ». Proust prend soin de le localiser, non seulement sur l'axe vertical du bâtiment, mais également par rapport aux autres pièces à l'intérieur de la demeure : il se trouve « tout en haut de la maison », « sous les toits » et « à côté de la salle d'études ». La « fenêtre entrouverte » laisse passer, au lieu du lilas en fleurs dans l'esquisse, une branche de « cassis sauvage », qui pousse le long du mur extérieur. L'évocation du cassis dans cet extrait reste un mystère ; nous l'examinerons ultérieurement. D'un côté, cette petite pièce, dont la porte permet de la fermer à clef, sert d'abri. De l'autre, elle offre une vue jusqu'au « donjon de Roussainville-le-Pin ». Pour les lecteurs, l'« usage plus spécial et plus vulgaire » de cet endroit demeure encore voilé. Le jeune héros se réfugie ici afin de se livrer à des occupations secrètes : « la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté », toutes réclamant une « inviolable solitude ». Selon Luzius Keller, ces occupations constituent les thématiques essentielles de l'œuvre¹³. Dans la scène de la taquinerie de la grand-mère, le narrateur se sent tellement triste qu'il fond en larmes. De plus, il n'a pas pu intervenir, n'étant resté que

¹³ Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, op. cit., p. 165.

témoin du spectacle, il s'enfuit et s'enferme dans la petite pièce sous les toits. Par conséquent, la souffrance de la victime est prolongée¹⁴. La volupté est ainsi associée aux sentiments de culpabilité du narrateur envers sa grand-mère. Ce n'est que vers la fin de la séquence de la promenade du côté de Méséglise que ce lieu de refuge est repris sous l'intitulé « le petit cabinet sentant l'iris » :

Hélas, c'était en vain que j'implorais le donjon de Roussainville, que je lui demandais de faire venir auprès de moi quelque enfant de son village, comme au seul confident que j'avais eu de mes premiers désirs, quand au haut de notre maison de Combray, dans le petit cabinet sentant l'iris, je ne voyais que sa tour au milieu du carreau de la fenêtre entrouverte, pendant qu'avec les hésitations héroïques du voyageur qui entreprend une exploration ou du désespéré qui se suicide, défaillant, je me frayais en moi-même une route inconnue et que je croyais mortelle, jusqu'au moment où une trace naturelle comme celle d'un colimaçon s'ajoutait aux feuilles du cassis sauvage qui se penchaient jusqu'à moi. (*DCS*, I, 156)

À partir de là, la vraie fonction de la pièce se dévoile implicitement. Il s'agit d'un lieu où le narrateur expérimente les « plaisirs (interdits) de la volupté¹⁵ » : la trace laissée sur les feuilles du cassis résulte de l'onanisme. Il s'avère ici nécessaire d'examiner de plus près le donjon de Roussainville, évoqué dans les deux extraits ci-dessus, mais absent des brouillons, afin d'approfondir nos analyses sur la relation que ce cabinet entretient avec l'espace combraysien.

Selon le discours du curé, depuis le clocher de Saint-Hilaire, les visiteurs peuvent accéder à une vue grandiose du pays de Combray¹⁶. Dans ce passage, à partir du petit cabinet tout en haut de la maison de tante Léonie, le héros-narrateur aperçoit, par la « fenêtre entrouverte », un paysage dominé par la tour du château de Roussainville. Le village de Roussainville-le-Pin est situé près de Combray et

¹⁴ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 56.

¹⁵ Françoise Leriche, Nathalie Mauriac Dyer, « Les Proust aux "lieux" : Du *Traité d'hygiène à Sodome et Gomorrhe* », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, 2000, p. 77.

¹⁶ *DCS*, I, p. 105.

accessible par le côté de Méséglise¹⁷, au marché duquel Françoise s’approvisionne tous les samedis¹⁸. Concernant son modèle dans la géographie réelle, il existe un hameau à un kilomètre au sud d’Illiers – « Roussainville », ainsi qu’un village nommé « Bailleau-le-Pin », se trouvant plus loin mais également dans le département de l’Eure-et-Loir¹⁹.

Dans le récit, la petite ville de Roussainville-le-Pin est, dans un premier temps, un lieu étroitement associé aux désirs du héros-narrateur. Tout d’abord, Gilberte, la fille rousse, peut être inscrite dans ce toponyme²⁰. Ensuite, le narrateur se promène seul dans les bois de Roussainville : il espère y rencontrer une paysanne, lui permettant de goûter la « saveur profonde du pays²¹ », car les « êtres » et la « terre » sont inséparables, et plus précisément, « [...] la femme [est] un produit nécessaire et naturel de ce sol²² ». Enfin, dans l’extrait ci-dessus, le narrateur demande au donjon de Roussainville de lui amener « quelque enfant de son village ». Son regard, ainsi que son plaisir solitaire, se fixent sur la tour qui, d’un côté, domine et résume la contrée de Roussainville-le-Pin, de l’autre, symbolise la libido du jeune héros.

Rappelons que dans l’Esquisse [Les sommeils nocturnes d’autrefois], même si le paysage au loin n’est pas décrit et que le donjon n’est pas évoqué, le cabinet du dernier étage est tout de même assimilé aux « combles du château²³ ». De surcroît, dans les brouillons d’*Albertine disparue*, précisément dans l’épisode d’une rencontre entre le narrateur et la femme de chambre de la baronne Picpus que Proust a rejeté dans la version définitive, le narrateur évoque ses souvenirs d’enfance : « [...] je me consumais seul le désir dans la petite tourelle de Combray²⁴ [...] ». Le cabinet est ici comparé à

¹⁷ Voir Michel Erman, *Le Bottin des lieux proustiens*, op. cit., p. 89 ; Luzius Keller, « Roussainville », in *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 885-886.

¹⁸ DCS, I, p. 109.

¹⁹ Voir Lucien Goron, « L’horizon de Combray », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 1, 1950, p. 23.

²⁰ Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, op. cit., p. 167.

²¹ DCS, I, p. 155.

²² *Ibid.*

²³ DCS, I, Esquisse III, p. 646.

²⁴ AD, IV, Esquisse XVIII, p. 714. Voir aussi Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, Paris, Gallimard, 1971, p. 265 ; Joan Térésa Rosasco, *Voies de l’imagination proustienne*, op. cit., p. 60.

une « petite tourelle ». Nous pouvons en déduire le parallèle que l'auteur esquisse entre le petit cabinet sentant l'iris et la tour de Roussainville.

Dans un second temps, Roussainville, dont le donjon est en ruine, peut être mis en rapport non seulement avec la thématique du désir, mais également avec celle du péché, voire même de la mort. Dans l'extrait ci-dessus, le regard fixé sur la tour de Roussainville, le héros-narrateur se sent coupable de se diriger vers un plaisir interdit, par une route considérée comme « mortelle ». Nous pouvons encore affirmer qu'il compare Roussainville aux villes maudites de la Bible²⁵ :

Devant nous, dans le lointain, terre promise ou maudite, Roussainville, dans les murs duquel je n'ai jamais pénétré, Roussainville, tantôt, quand la pluie avait déjà cessé pour nous, continuait à être châtié comme un village de la Bible pour toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants, [...]. (DCS, I, 150)

Vers la fin d'*Albertine disparue*, Gilberte avouera que c'était dans les ruines du château de Roussainville qu'elle se livrait à des jeux interdits avec les enfants de Combray :

J'avais l'habitude, ajouta-t-elle d'un air vague et pudique, d'aller jouer avec de petits amis, dans les ruines du donjon de Roussainville. Et vous me direz que j'étais bien mal élevée, car il y avait là-dedans des filles et des garçons de tout genre qui profitaient de l'obscurité. (AD, IV, 269)

Il importe de noter que Théodore, « mauvais sujet²⁶ », est aussi mentionné dans ce discours. Celui-ci participait à leurs jeux et s'amusait avec « toutes les petites paysannes du voisinage²⁷ » dans ces espaces souterrains sombres. Ajoutons qu'à la même époque, Théodore et sa sœur, qui deviendra la femme de chambre de la baronne

²⁵ Voir aussi Mireille Naturel, « L'image du soleil-ostensoir : sa naissance dans le Cahier 64 et son rayonnement "interartistique" », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 26, 1995, p. 89-101.

²⁶ DCS, I, p. 149.

²⁷ AD, IV, p. 269.

Putbus et l'objet de désir du héros, ont guidé ce dernier dans la crypte de l'église Saint-Hilaire, que nous avons analysée précisément dans les pages précédentes.

Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur apprend, par une lettre de Gilberte, que le village de Roussainville et le côté de Méséglise, transformés en champs de bataille, ont été dévastés par la guerre :

Probablement vous comme moi, vous ne vous imaginiez pas que l'obscur Roussainville et l'assommant Méséglise [...] seraient jamais des endroits célèbres. [...] La bataille de Méséglise a duré plus de huit mois, les Allemands y ont perdu plus de six cent mille hommes, ils ont détruit Méséglise [...]. Le petit chemin que vous aimiez tant, que nous appelions le raidillon aux aubépines [...] je ne peux pas vous dire l'importance qu'il a prise. L'immense champ de blé auquel il aboutit, c'est la fameuse cote 307 [...]. (TR, IV, 335)

Pour conclure, nous pouvons dire que le cabinet sentant l'iris de la maison de tante Léonie, qui illustre les motifs de promenades des deux « côtés » et qui possède les mêmes caractéristiques que le clocher de l'église Saint-Hilaire ou du donjon de Roussainville, peut indubitablement représenter la topographie du pays de Combray. Cette petite pièce est intimement associée au désir, à la volupté, aux sentiments de culpabilité, voire à la mort.

Nous avons observé que le souvenir de l'escalier de la maison de Combray surgissait à nouveau au moment où le héros-narrateur empruntait un petit escalier de l'hôtel de Flandre. Également, il existe une analogie entre le petit cabinet sentant l'iris et le cabinet de sa chambre dans cet hôtel à Doncières²⁸ :

Et la chambre était prolongée dans le sens de la profondeur par deux cabinets

²⁸ Voir les études suivantes : Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 68-70 ; Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, op. cit., p. 167-169. Dans le premier chapitre de cette étude, nous avons montré que la chambre occupée par Jean dans l'hôtel d'Angleterre à Versailles était une version primitive de la chambre du héros-narrateur de la *Recherche* à Doncières, en particulier au niveau de la disposition des pièces. Toutefois, l'arôme d'iris ne flotte pas dans la chambre à Versailles. Voir JS, p. 551-553.

aussi larges qu'elle, dont le dernier suspendait à son mur, pour parfumer le recueillement qu'on y vient chercher, un voluptueux rosaire de grains d'iris ; [...]. (CG, II, 383)

Le second cabinet, comme celui d'Éteuilles ou de Combray, est parfumé de grains d'iris. Ici, il ne s'agit pas de « chapelets²⁹ » ni de « colliers³⁰ », mais d'un « rosaire » de grains d'iris, qualifié de « voluptueux ». Ce dernier adjectif fait écho aux occupations secrètes du héros dans la pièce sous les toits de la maison de son enfance, demandant une « inviolable solitude³¹ », expression que nous retrouverons par la suite :

[...] les portes, si je les laissais ouvertes pendant que je me retirais dans ce dernier retrait, ne se contentaient pas de le tripler, sans qu'il cessât d'être harmonieux, et ne faisaient pas seulement goûter à mon regard le plaisir de l'étendue après celui de la concentration, mais encore ajoutaient au plaisir de ma solitude, qui restait inviolable et cessait d'être enclose, le sentiment de la liberté. (CG, II, 383)

Au lieu de s'enfermer dans le petit cabinet sentant l'iris, dans le « dernier retrait » de cette chambre d'hôtel inconnue, pourtant accueillante, le narrateur prend l'initiative de laisser toutes les portes ouvertes. Il est, par conséquent, possible d'embrasser cet espace intérieur dans son ensemble. Ainsi, au plaisir de la « concentration », s'ajoute celui de l'« étendue » ; au plaisir de la solitude « inviolable », vient s'ajouter le « sentiment de la liberté ». Soulignons d'ailleurs que le cabinet au second étage de la maison de tante Léonie est mentionné dans les manuscrits de ce passage. Lisons la suite de la dernière phrase : « [...] le sentiment de ma liberté aussi exaltant que celui que j'éprouvais à Combray dans un cabinet semblable, ménagé sous les toits³² [...] ». Il est fort probable que la petite pièce de l'hôtel de Flandre abrite également les plaisirs interdits du narrateur, car elle donne, elle aussi, sur une cour qui, selon les propos de ce dernier, est une « belle solitaire qu'[il fut]

²⁹ JS, p. 311.

³⁰ DCS, I, Esquisse III, p. 646.

³¹ DCS, I, p. 12.

³² CG, II, Notes, p. 1563.

heureux d'avoir pour voisine³³ ». Cette cour féminisée rappelle le donjon de Roussainville qui domine le paysage aperçu depuis le cabinet sentant l'iris, lequel suscite le désir du héros.

Ainsi, le petit cabinet de Combray, comme l'escalier, participe à la construction d'une série de lieux et de thématiques. Dans l'hôtel de Flandre, outre le petit escalier et le « réduit » de la chambre renvoyant à la maison de l'enfance³⁴, la découverte, par le héros, d'un autre cabinet retient notre attention. Avant d'aller se coucher, il sort de sa chambre et se met à explorer ce nouvel endroit :

Et derrière une tenture je surpris seulement un petit cabinet qui, arrêté par la muraille et ne pouvant se sauver, s'était caché là, tout penaud, et me regardait avec effroi de son œil-de-bœuf rendu bleu par le clair de lune. (*CG*, II, 383)

Ce cabinet à l'œil-de-bœuf, personnifié par les termes tels que « arrêté », « caché », « penaud » ou « effroi », peut être rapproché de la chambre de torture dans l'hôtel de Jupien à Paris, se trouvant « en haut » et « isolée au bout d'un couloir³⁵ ». À travers l'œil-de-bœuf de cette dernière pièce, le narrateur observe en cachette comment M. de Charlus, « enchaîné sur son lit comme Prométhée sur son rocher³⁶ », se fait fouetter par Maurice, armé d'un martinet planté de clous. Devant cette scène sadique, le narrateur ressent un sentiment à la fois de honte et de volupté. En outre, pendant cette période de guerre, cet établissement est même assimilé à un « mauvais lieu pompéien³⁷ ».

Comme nous l'avons vu, l'escalier de la maison de Combray est rappelé lorsque le héros-narrateur monte l'escalier de l'entrée de l'hôtel de Jupien³⁸. De même, un autre

³³ *CG*, II, p. 383.

³⁴ *Ibid.*, p. 382-383.

³⁵ *TR*, IV, p. 394.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.* p. 413.

³⁸ *Ibid.*, p. 390.

lien peut être créé entre la petite pièce sentant l'iris et la chambre 43, occupée par le narrateur dans cet établissement³⁹. Dans le cabinet sous les toits, la branche d'un « cassis sauvage⁴⁰ » entre par la fenêtre, sur les feuilles duquel est laissée, par l'onanisme, une « trace naturelle⁴¹ ». Dans la chambre 43, le narrateur, ayant besoin de se désaltérer, se fait servir du « cassis⁴² ». Et ce n'est qu'après l'avoir bu qu'il sort de sa chambre et descend l'escalier⁴³. Mais, par curiosité, il remonte jusqu'en haut où il entend des bruits étranges sortant d'une chambre ayant un œil-de-bœuf latéral, et il découvre ensuite la scène de masochisme évoquée ci-dessus. La présence du cassis à ces deux endroits n'est pas un hasard.

En résumé, les deux chambres de l'hôtel de Jupien et son escalier peuvent être mis en rapport avec le cabinet sentant l'iris et le dispositif spatial de la maison de tante Léonie. À présent, examinons l'autre espace privé de l'oncle dans cette maison familiale, contenant les mêmes thématiques que les pièces que nous venons d'étudier.

Le cabinet de repos de l'oncle Adolphe à Combray est une variante du petit cabinet meublé « à l'orientale » de la maison d'Éteuilles⁴⁴. Cette pièce, attenante à la maison, se trouve précisément au rez-de-chaussée, donnant sur le jardin⁴⁵. Il s'agit d'un lieu sombre et humide :

[...] avant de monter lire, j'entrais dans le petit cabinet de repos que mon oncle Adolphe, un frère de mon grand-père, ancien militaire qui avait pris sa retraite comme commandant, occupait au rez-de-chaussée, et qui, même quand les fenêtres ouvertes laissaient entrer la chaleur, sinon les rayons du soleil qui atteignaient rarement jusque-là, dégageait inépuisablement cette odeur obscure et fraîche, à la fois forestière et Ancien Régime, qui fait rêver longuement les

³⁹ Voir Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 69 ; Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, op. cit., p. 173-175.

⁴⁰ *DCS*, I, p. 12 et p. 156.

⁴¹ *Ibid.*, p. 156.

⁴² *TR*, IV, p. 393.

⁴³ *Ibid.*, p. 394.

⁴⁴ *JS*, p. 292.

⁴⁵ Willy Hachez, « Combray et ses environs », art. cit., p. 105-106 et p. 109.

narines, quand on pénètre dans certains pavillons de chasse abandonnés. (*DCS*, I, 71)

Ce cabinet de repos exhale une « odeur obscure et fraîche, à la fois forestière et Ancien Régime » du fait qu'il est, la plupart du temps, à l'abri du soleil. Ce parfum d'humidité, comme l'« odeur de vernis particulière⁴⁶ » de l'escalier, est le signe sensoriel permettant de rappeler cette maison de l'enfance. Or, le narrateur n'entre plus dans ce cabinet, et son propriétaire ne vient plus à Combray « à cause d'une brouille⁴⁷ » survenue entre l'oncle et toute la famille. Le récit de la vie à Combray est interrompu par l'épisode de la dame en rose, se déroulant à Paris⁴⁸.

Lors d'une visite imprévue dans la résidence parisienne de l'oncle Adolphe, le jeune narrateur rencontre la dame en rose. C'est dans le « cabinet de travail⁴⁹ » qu'il lui donne un baiser sur les mains, acte considéré comme « aveugle et insensé⁵⁰ ». En outre, sur les murs de ce cabinet, sont accrochées des gravures « représentant sur fond noir une déesse charnue et rose [...] qu'on aimait sous le second Empire parce qu'on leur trouvait un air pompéien⁵¹ [...] ». La dame en rose et la déesse sont illustrées ici comme des objets de désir du narrateur. Le fait que cette dernière a « un air pompéien » relie cette pièce à la thématique de la ruine et de la ville maudite. Une fois rentré chez lui, le narrateur raconte à ses parents, en toute innocence et dans les moindres détails, cette visite et sa nouvelle rencontre. Cela conduit directement à la brouille entre l'oncle Adolphe et la famille : « [...] il est mort bien des années après sans qu'aucun de nous l'ait jamais revu⁵² ». L'enfant se sent sombrement coupable et responsable de sa mort.

Le souvenir du petit cabinet de repos de l'oncle Adolphe resurgit plus tard aux Champs-Élysées, où Françoise emmène le narrateur se promener. Celui-ci y retrouve

⁴⁶ *DCS*, I, p. 28.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸ Voir Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴⁹ *DCS*, I, p. 76.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁵¹ *Ibid.*, p. 72.

⁵² *Ibid.*, p. 79.

Gilberte, et les deux adolescents se plaisent à jouer ensemble. Un jour, le jeune héros doit quitter un instant leur terrain de jeux pour accompagner Françoise à un « petit pavillon treillissé de vert⁵³ » :

Les murs humides et anciens de l'entrée où je restai à attendre Françoise dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui [...] me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexplicable et certaine. (*JFF*, I, 483)

Le plaisir inconnu qu'éprouve ici le narrateur n'est pas celui de l'amour qui le rend instable et égoïste. Il s'agit en réalité d'un « sentiment de bonheur⁵⁴ », constant et paisible, mais inexplicable pour le moment. Le narrateur ne sait pas encore que c'est la « fraîche odeur de renfermé » qui déclenche le souvenir. Cependant, il a conscience que le mystère de cette impression est à dévoiler. Ensuite, deux scènes renvoyant au plaisir solitaire du narrateur dans le cabinet sentant l'iris viennent s'ajouter dans cette séquence : l'une concerne la tenancière du pavillon qui l'invite à entrer en lui offrant un cabinet « gratis », celle-ci semble avoir « du goût pour les jeunes garçons⁵⁵ » ; l'autre concerne une lutte amoureuse entre les deux adolescents dans le jardin des Champs-Élysées :

[...] nous luttions, arc-boutés. Je tâchais de l'attirer, elle résistait ; ses pommettes enflammées par l'effort étaient rouges et rondes comme des cerises ; [...] je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j'aurais voulu grimper ; [...] je répandis, comme quelques gouttes de sueur arrachées par l'effort, mon plaisir auquel je ne pus pas même m'attarder le temps d'en connaître le goût ; [...]. (*JFF*, I, 485)

Dans ce passage, Gilberte est dépersonnalisée et déshumanisée : ses joues,

⁵³ *JFF*, I, p. 483.

⁵⁴ Luzius Keller, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray, op. cit.*, p. 171.

⁵⁵ *JFF*, I, p. 484.

rouges et rondes, ressemblent à des cerises, et son corps est assimilé à un arbuste. Elle est présentée comme un objet de désir. D'une part, Jean-Pierre Richard démontre que l'élan libidinal du héros-narrateur se porte le plus souvent vers les joues⁵⁶. D'autre part, la comparaison à l'arbuste fait écho à la branche de lilas ou de cassis sauvage qui entre à l'intérieur du cabinet sentant l'iris. Rappelons encore que dans le Cahier 1, le lilas est considéré comme l'« arbre du mal⁵⁷ ». Gilberte, devenue un arbuste, symbolise à la fois le désir et la culpabilité du narrateur. Et ce n'est qu'en rentrant chez lui qu'il reconnaît soudainement l'odeur émanant du « petit pavillon treillissé de vert » :

En rentrant, j'aperçus, je me rappelai brusquement l'image, cachées jusque-là, dont m'avait approché, sans me la laisser voir ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé. Cette image était celle de la petite pièce de mon oncle Adolphe, à Combray, laquelle exhalait en effet le même parfum d'humidité. (*JFF*, I, 485)

Le narrateur retrouve enfin l'origine de son plaisir éprouvé devant le pavillon des Champs-Élysées. Le « même parfum d'humidité » caractérise et rappelle, par la mémoire involontaire, le cabinet de repos de l'oncle à Combray ou « certains pavillons de chasse abandonnés⁵⁸ », évoqués dans la description de ce cabinet.

Le « pavillon treillagé » peut également être relié à la thématique de la mort. Plus tard, la grand-mère du héros l'accompagne au jardin des Champs-Élysées pour une promenade. Mais brusquement, elle est prise d'un malaise. Afin de dissimuler cette « petite attaque⁵⁹ », elle se dirige vers le « petit pavillon ancien, grillagé de vert⁶⁰ » et s'y réfugie pendant un long moment. Cette scène, à laquelle le pavillon sert de décor, annonce la maladie et la mort de la grand-mère. Le paradis enfantin se transforme alors en un lieu *infernal*.

⁵⁶ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 106.

⁵⁷ *DCS*, I, Esquisse III, p. 647.

⁵⁸ *DCS*, I, p. 71.

⁵⁹ *CG*, II, p. 608.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 605.

À partir de la maison de tante Léonie, composée, entre autres, de chambres, de cabinets, de couloirs et d'escaliers, Proust établit un réseau de lieux et de thématiques cohérent. La maison d'enfance du héros reflète la structure topographique du pays de Combray et mène vers d'autres lieux du récit, tels que le cabinet de travail de l'appartement parisien de l'oncle Adolphe⁶¹, le pavillon « treillissé de vert » des Champs-Élysées⁶², les escaliers et les chambres de l'hôtel de Flandre⁶³ ou de l'établissement de Jupien⁶⁴. Comme le constate Gaston Bachelard, « [e]n somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. Nous sommes le diagramme des fonctions d'habiter de cette maison-là et toutes les autres maisons ne sont que les variations d'un thème fondamental⁶⁵ ».

⁶¹ *DCS*, I, p. 76.

⁶² *JFF*, I, p. 483 ; *CG*, II, p. 605.

⁶³ *CG*, II, p. 382-383.

⁶⁴ *TR*, IV, p. 390-394.

⁶⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 33-34.

Chapitre IV

Les structures des palaces et du pays de Balbec

I. Le Balbec du rêve et du réel

Balbec, station balnéaire fictive, est un pays composé principalement de villes normandes et bretonnes, dans lesquelles Proust a séjourné lors de ses vacances au bord de la mer : Cabourg, Deauville, Trouville, Dives ou Beg-Meil¹. Ce sont des villes qui étaient fréquentées à la Belle Époque, en saison estivale, par une clientèle fortunée qui suivait la mode des bains de mer. Sur la dénomination de ce pays, dans les brouillons de la *Recherche*, Balbec est longtemps désignée sous le nom de Querqueville, puis celui de Bricquebec, de Criquebec ou de Bolbec². Tous ces toponymes sont remplacés par Balbec dans la version définitive, rappelant d'ailleurs la ville de Baalbek au Liban.

Dans la *Recherche*, la localisation de Balbec, révélée par Legrandin, reste suspendue aux confins de la Normandie et de la Bretagne³. Pourtant, celui-ci déclare, par la suite, qu'une petite baie près de Balbec peut donner accès à une vue du « coucher de soleil du pays d'Auge⁴ », s'agissant d'une région normande divisée par la côte du Calvados et l'estuaire de l'Orne. Comme le constate André Ferré, les repères géographiques ne permettent pas d'assigner à Balbec une situation fixe : « [...] tant qu'ils sont assez généraux, ils présentent entre eux une certaine concordance, mais dès

¹ Les voyages de Proust à Évian, en Suisse et en Allemagne servent également de références pour la création de Balbec. Concernant la topographie et le toponyme de ce pays, voir les études suivantes : André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 102-119 ; Anne Henry, « Proust et la Normandie : excursions dans l'arrière-pays des noms », in *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1980, p. 137-156 ; Shinya Kawamoto, « Remarques sur la localisation géographique de Balbec dans *À la recherche du temps perdu* : l'itinéraire suivi par le héros », in *Gallia*, Université d'Osaka, n° 45, 2006/03, p. 39-46 ; « Le Réalisme géographique chez Proust, autour de la mystification du lecteur sur la situation de Balbec », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 92, 2008/03, p. 68-83.

² Anne Chevalier, « Balbec », in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 107.

³ *DCS*, I, p. 128.

⁴ *Ibid.*, p. 128-129.

qu'ils sont précis, ils deviennent contradictoires⁵ ». Legrandin annonce finalement que Balbec est « un pays de pure fiction⁶ ». Les discours de ce personnage sur cette ville balnéaire révèlent, dès *Du côté de chez Swann*, le mystère de la création d'un pays imaginaire. L'emplacement entre la Normandie et la Bretagne, les indications ambiguës et la nature fictive de l'univers de Balbec confirment, encore une fois, que le récit de la *Recherche* se déroule dans une « atmosphère géographique à peu près continue », flottant « entre l'observable et l'irréel⁷ ».

Le héros-narrateur, depuis son enfance, rêve de se rendre au pays de Balbec, afin de « faire connaissance avec l'architecture et les paysages de la Normandie ou de la Bretagne⁸ ». D'un côté, il est fasciné par la description faite par Swann de l'église de cette contrée : « L'église de Balbec, du XII^e et XIII^e siècle, encore à moitié romane, est peut-être le plus curieux échantillon du gothique normand, et si singulière, on dirait de l'art persan⁹ ». Il affirme plus tard que c'est Swann qui lui a donné « le désir d'aller à Balbec¹⁰ ». D'un autre côté, d'après Legrandin, Balbec est un site sauvage, mythologique et immémorial, battu par les tempêtes et enveloppé dans le brouillard du « pays des Cimmériens¹¹ ». Ces images de Balbec, évoquées par Swann et Legrandin, s'entremêlent dans les rêveries du narrateur. Par conséquent, il aperçoit, dans le nom de ce pays, « des vagues soulevées autour d'une église de style persan¹² ». Il importe de souligner que, dans l'imaginaire du narrateur, l'église de Balbec se trouve au centre de ce royaume des tempêtes et des brouillards marins, celui-ci étant bâti sur un terrain primitif et peuplé de pêcheurs et de paysans.

Après en avoir souvent rêvé, le héros-narrateur est envoyé, par ses parents, à

⁵ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 105.

⁶ *DCS*, I, p. 130.

⁷ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 23.

⁸ *DCS*, I, p. 381.

⁹ *Ibid.*, p. 377-378.

¹⁰ *TR*, IV, p. 494. Nous pouvons encore citer : « [...] si Swann, en me disant que cette église était presque persane, n'avait pas orienté mes désirs vers le normand byzantin ; [...] » *AD*, IV, p. 82.

¹¹ *DCS*, I, p. 129.

¹² *Ibid.*, p. 382.

cette station balnéaire en raison de sa santé délicate. Celle-ci devient le lieu de son adolescence. Il y séjourne en effet trois fois¹³ : d'abord, de début août à mi-octobre 1897, le narrateur, en compagnie de sa grand-mère et de Françoise, y suit un « traitement de bains¹⁴ ». Ensuite, de Pâques au 15 septembre 1900¹⁵, il y retourne avec sa mère, qui remplace la grand-mère décédée, et il désire, en secret, rencontrer la femme de chambre de Mme Putbus, qui doit résider avec cette dernière à la Raspelière, sur l'invitation des Verdurin. Enfin, en 1903, le narrateur passe « quelques jours¹⁶ » à Balbec ; toutefois, il ne reste que de faibles traces de ce court séjour dans le texte. Nous nous focaliserons donc sur les deux premiers.

Pendant son premier séjour, dont le cadre est le paysage marin, le narrateur fait la connaissance de Saint-Loup, d'Albertine et du peintre d'Elstir. D'ailleurs, la visite à l'atelier de ce dernier a une grande influence sur sa vision esthétique. Au cours du deuxième séjour, autrement dit, lorsqu'il revisite Balbec, sans la présence de sa grand-mère, il se rend compte qu'il l'a perdue pour toujours. Il retrouve Albertine et fait souvent des excursions en automobile avec elle dans des régions avoisinantes de la plage.

Comme les deux « côtés » de Combray, les principaux lieux du pays de Balbec sont, le plus souvent, opposés de manière binaire. Rivebelle et Balbec sont deux villes de bains de mer fictives, séparées par la baie de Balbec, se trouvant l'une et l'autre aux deux extrémités de cette baie imaginaire¹⁷. Le nom de Rivebelle rappelle celui de Riva-Bella, station balnéaire située à l'embouchure de l'Orne, à quelques kilomètres à l'ouest de Cabourg et de l'autre côté de la rade de Caen¹⁸. Nous avons mentionné, dans le premier chapitre de cette étude, que Rivebelle et Balbec s'opposaient également par le

¹³ Willy Hachez, « Balbec et ses environs dans la Recherche », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 28, 1978, p. 677.

¹⁴ *JFF*, II, p. 8.

¹⁵ *SG*, III, p. 148 et p. 891.

¹⁶ *AD*, IV, p. 258.

¹⁷ *JFF*, II, p. 36 et p. 64.

¹⁸ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 109 ; Pierre-Louis Rey, « Rivebelle », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 875.

climat. Quand le temps est ensoleillé à Rivebelle, Balbec demeure noyée dans l'obscurité et l'humidité¹⁹. De même, l'été est plus long à Rivebelle qu'à Balbec. Quand la clientèle quitte la plage de Balbec, gagnée par le froid, la chaleur règne encore sur l'autre rive pour « deux ou trois mois supplémentaires²⁰ ».

La « dichotomie²¹ » du pays de Balbec se manifeste aussi par la dichotomie de Balbec-en-Terre ou Balbec-le-Vieux, et de Balbec-Plage. Quand le narrateur arrive pour la première fois en villégiature dans ce lieu tant désiré, sa déception est d'abord provoquée par le fait qu'il découvre que l'église²² se trouve, en réalité, à Balbec-en-Terre, à cinq lieues de Balbec-Plage, c'est-à-dire, éloignée de la mer. En outre, au lieu de s'élever sur des rochers sauvages et au bord de la mer tempétueuse, l'église de Balbec, élément essentiel de la topographie de Balbec-en-Terre, est entourée par des rues commerçantes. La célèbre Vierge du porche, située à proximité d'une « affiche électorale », d'un « café » et d'un « bureau d'omnibus », s'avère « soumise à la tyrannie du Particulier²³ », entraînant ainsi la dégradation de son « intangible beauté²⁴ ». De plus, le narrateur ne reconnaît pas le style persan de l'église²⁵. Il se perd dans cette cité balnéaire considérée comme « trop moderne, trop contemporain[e²⁶] ». En un mot, Balbec-en-Terre et son église n'ont aucun rapport avec la description de Swann ni avec les rêveries de l'adolescent. Cette localité qui déçoit le narrateur marque une étape importante dans son apprentissage, en révélant le passage des « noms » aux « choses²⁷ ». La leçon consistant à apprécier les paysages naturels de Balbec, accompagnés d'éléments modernes, sera donnée plus tard par Elstir.

¹⁹ *JFF*, II, p. 36.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 326.

²² Sur les modèles de l'église de Balbec, voir Jo Yoshida, « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du "voyage au Nord" », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 14, 1983, p. 41-61.

²³ *JFF*, II, p. 20.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Le narrateur affirme : « Certes, en ce Balbec depuis si longtemps désiré, je n'avais pas trouvé l'église persane que je rêvais, [...] » *AD*, IV, p. 82.

²⁶ *JFF*, II, Esquisse XXXII, p. 899. Il s'agit d'une description de Querqueville-le-Vieux, version antécédente de Balbec-en-Terre.

²⁷ Anne Chevalier, « Balbec-en-Terre », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 110.

La plage de Balbec, dépourvue d'église, s'ordonne autour du Grand-Hôtel. Celui-ci, donnant sur la digue-promenade, est le centre de la station balnéaire. Il attire une clientèle passagère, composée de notables locaux, de Parisiens nantis et d'aristocrates. Dans les environs du Grand-Hôtel, des fermes, des villages, des églises et des châteaux lointains parsèment les alentours. Ceux-ci, appartenant à un autre monde, offrent aux clients du palace, qui ne se contentent pas d'une promenade sur la plage ou du spectacle de la mer, une diversité de destinations pour les excursions touristiques ou des divertissements mondains. La plupart des autochtones – pêcheurs et paysans – sont exclus du monde de Balbec-Plage, le héros n'y rencontrant que quelques valets ou « lifts » provenant des fermes avoisinantes. Nous pouvons constater que la topographie de la plage de Balbec se caractérise, comme celle du pays de Combray, par sa structure circulaire. D'ailleurs, nous apercevons le motif du cercle dans une description de ce lieu : « [...] la baie de Balbec était un petit univers à part au milieu du grand, une corbeille des saisons où étaient rassemblés en cercle les jours variés et les mois successifs²⁸ ».

À Balbec-Plage, comme à Balbec-en-Terre, le héros-narrateur ne retrouve pas le pays sauvage et légendaire dont il a rêvé. Il est aussi très rare que le temps y soit pluvieux ou brumeux. Tout au long de l'été, la plage est presque toujours baignée de soleil²⁹. Les « brouillards éternels³⁰ » cèdent la place à « de belles journées³¹ », et la mer tempétueuse se substitue à celle qui est « tellement calme qu'on ne perçoit pas la marée³² ». Le narrateur réside dans le Grand-Hôtel, et il découvre progressivement le pays.

À présent, notre réflexion se poursuit autour du Grand-Hôtel de Balbec afin

²⁸ *JFF*, II, p. 36.

²⁹ « Et pendant des mois de suite, dans ce Balbec que j'avais tant désiré parce que je ne l'imaginai que battu par la tempête et perdu dans les brumes, le beau temps avait été si éclatant et si fixe que quand elle [Françoise] venait ouvrir la fenêtre, j'avais pu toujours, sans être trompé, m'attendre à trouver le même pan de soleil plié à l'angle du mur extérieur [...]. » *Ibid.*, p. 306.

³⁰ *DCS*, I, p. 129 ; *AD*, IV, p. 82.

³¹ *JFF*, II, p. 251.

³² *Ibid.*, p. 245.

d'examiner la place qu'il occupe dans la structure topographique de la cité balnéaire. Les modèles du Grand-Hôtel sont nombreux, du fait que la famille de Proust, comme les grands bourgeois de la fin du XIX^e siècle, fréquentait régulièrement les palaces pour des cures thermales ou des bains de mer : le Splendide d'Évian, l'hôtel des Roches-Noires de Trouville ou le Grand-Hôtel de Cabourg³³. Le premier palace qui apparaît dans les écrits de Proust est l'hôtel des Roches-Noires de Trouville, dans *Jean Santeuil*, celui-ci étant une version primitive du Grand-Hôtel de Balbec. Dirigeons-nous maintenant vers Trouville-sur-Mer dans le but d'observer l'évolution de ces lieux.

³³ Voir Anne Chevalier, « Grand-Hôtel de Balbec », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 430.

II. L'hôtel des Roches-Noires de Trouville

De 1891 à 1894, Proust prend ses vacances, en été ou en automne, à Trouville-sur-Mer¹. Il séjourne, en octobre 1891 et de mi-août jusqu'au début septembre 1892², aux « Frémonts », villa qui appartenait aux parents de Jacques Baignères, son camarade au lycée Condorcet. Cette demeure servira de modèle au château de La Raspelière dans la *Recherche*. Aux mois de septembre 1893 et 1894, Proust réside, en compagnie de sa mère, à l'hôtel des Roches-Noires³.

Dans *Jean Santeuil*, la Normandie reste un lieu mineur, n'étant même pas décrite, nous ne trouvons que quelques évocations de villes normandes telles que Dieppe ou Trouville⁴. Or, l'hôtel des Roches-Noires de Trouville⁵ est explicitement indiqué dans un fragment intitulé « [La voix de la mère de Jean au téléphone] ». Ce texte peut être divisé en deux sections : l'arrivée de Jean dans une chambre inconnue⁶ ; l'appel téléphonique à sa mère⁷. Nous traitons d'abord la première section, s'agissant d'une description sommaire de l'hôtel et de la chambre du héros, c'est-à-dire, du décor de l'action :

Quatre heures après, à Trouville, à l'hôtel des Roches-Noires, il montait à la chambre où on allait porter ses affaires. Après avoir monté l'escalier, en arrivant à un palier inconnu il se sentit brusquement loin de sa mère. Et au creux de sa poitrine une palpitation faible mais immense s'éveilla, comme au loin l'incessante palpitation de la mer. (*JS*, 356)

¹ Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 33, p. 38 et p. 51 ; Pierre-Louis Rey, « Trouville-sur-Mer », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1016-1017.

² *Corr.*, t. I, p. 59 et p. 63.

³ *Ibid.*, p. 70 et p. 78.

⁴ *JS*, p. 211 et p. 356.

⁵ Selon Pierre Clarac, Proust a hésité entre « Beg-Meil » et « Trouville » pour situer cette scène. *JS*, Notes, p. 1015-1016. Concernant l'hôtel des Roches-Noires, voir Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou "le feuillage" flaubertien », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, 1997, p. 63-77.

⁶ *JS*, p. 356-359.

⁷ *Ibid.*, p. 359-361.

La région de Trouville-sur-Mer et l'extérieur du palace ne font l'objet d'aucune description, les lecteurs étant directement conduits vers la chambre de Jean. Le cadre de cette scène paraît isolé de la station balnéaire, excepté l'évocation de la mer dans la dernière phrase de cet extrait. Le héros monte l'escalier, puis arrive à un palier « inconnu » ; là, il est soudain saisi par un sentiment d'inquiétude et d'angoisse. Ces dispositifs architecturaux, comme ceux de la maison de Combray dans l'épisode du baiser du soir⁸, soulignent la « distance affective⁹ » entre Jean et sa mère, celle-ci étant à Paris. D'un point de vue métaphorique, nous observons une mise en parallèle entre l'absence de la mère et la présence de la mer. De surcroît, Mireille Naturel affirme que la « rime interphrastique » entre « mère » et « mer », dans le passage ci-dessus, annonce une thématique essentielle des œuvres de Proust¹⁰. Après avoir monté l'escalier, le héros passe au corridor menant à sa chambre :

Au bout d'un corridor éclairé de beaucoup de fenêtres et où régnait une gaieté inconnue qui lui faisait mal, Jean fut arrêté par le garçon de l'hôtel. C'était sa chambre. (JS, 356)

L'écrivain nous fournit un « premier détail descriptif¹¹ » concernant le corridor : ce lieu de passage est « éclairé de beaucoup de fenêtres ». Cela nous fait songer de nouveau au drame du coucher dans la *Recherche*, où un pan de mur de la cage d'escalier et du couloir est illuminé par le reflet de la bougie de la mère ou du père du héros-narrateur¹². Cependant, dans cette scène, la lumière ne signifie pas la venue de la mère, elle ne provoque donc pas un sentiment de joie, mais une « gaieté inconnue » qui cause de la douleur à Jean. Proust reprend l'adjectif « inconnu/e » et met en évidence que l'inquiétude du héros résulte du fait qu'il est arraché à son milieu habituel.

⁸ DCS, I, p. 27.

⁹ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 64.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² DCS, I, p. 34-35.

Jean compare cette « cellule¹³ » avec sa chambre à Paris. Dès le seuil de la nouvelle chambre d'hôtel, son inquiétude s'accroît, car il est entouré par des objets inaccoutumés, et de plus, ceux-ci sont présentés dans un « ordre inconnu¹⁴ ». Seuls « deux chaises », « une glace » et « un lavabo¹⁵ » en marbre sont mentionnés, sans détails supplémentaires. D'ailleurs, il prend conscience que les « serviettes¹⁶ » ne sont pas encore mises dans cette chambre, ce qui renforce son sentiment d'abandon, car il se souvient de celles disposées dans sa chambre habituelle, douces et absorbantes, qui réchauffent son corps sous le tendre regard de sa mère. Les serviettes ici remémorées sont un « double signe de l'absence et de la réminiscence¹⁷ ». Jean pense à sa mère, il souffre de leur séparation, au point que sa chambre d'hôtel à Trouville est assimilée à une « prison », et le lit à une « tombe¹⁸ ». Rappelons encore que, dans l'épisode du drame du coucher, le « lit de fer » de la chambre du héros-narrateur devient son propre « tombeau¹⁹ ».

Nous avons constaté, dans le chapitre précédent, que le modèle de la maison de tante Léonie au moment du baiser du soir était la villa d'Auteuil. Concernant ce fragment intitulé « [La voix de la mère de Jean au téléphone] », Pierre Clarac affirme que Proust s'inspire surtout des impressions sur son séjour à l'hôtel de France et d'Angleterre de Fontainebleau, en octobre 1896 avec Léon Daudet²⁰. L'écrivain y travaille son roman à la troisième personne et téléphone souvent à sa mère, qui est restée à Paris²¹. Vu que l'hôtel des Roches-Noires, n'étant composé que d'un escalier, d'un corridor et de la chambre de Jean, partage de nombreux points communs avec la maison de Combray qui, quant à elle, ne comprend que deux étages reliés par un escalier²², il est fort probable que Proust, au lieu de décrire l'hôtel des Roches-Noires ou l'hôtel de

¹³ *JS*, p. 356.

¹⁴ *Ibid.*, p. 357.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 357-358.

¹⁷ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 64.

¹⁸ *JS*, p. 358.

¹⁹ *DCS*, I, p. 28.

²⁰ *JS*, Notes, p. 1016 ; *Corr.*, t. II, p. 13.

²¹ *CG*, II, Notes, p. 1589.

²² *DCS*, I, p. 43.

France et d'Angleterre tels qu'ils sont, conçoit le palace de Trouville en faisant écho à ses souvenirs d'enfance dans la villa d'Auteuil.

En résumé, le luxueux hôtel des Roches-Noires n'est pas dépeint dans son état réel ; de même, l'aspect marin de ce lieu n'est guère évoqué. Jean, submergé par le chagrin d'être seul et éloigné de sa mère, se dirige vers la fenêtre de sa chambre, espérant pouvoir échapper à l'ennui. Celle-ci ne donne pas sur la mer, mais sur la ville : « Il alla à la fenêtre : il faisait encore clair, mais le jour commençait à tomber et on ne distinguait pas très loin dans la rue²³ ».

Jean aperçoit une épicerie éclairée au milieu de la rue sombre. Devant la porte, une femme se lève de sa chaise et rentre dans la boutique. Elle disparaît rapidement du champ de vision du héros pour laisser place à des objets – des « bocaux²⁴ » remplis de sucreries. À travers la fenêtre, puis à travers les bocaux, Jean prend finalement possession du contenu de ces récipients : il voit des « bonbons anglais » qui, personnifiés, « tord[ent] leur émail rose contre la paroi de verre²⁵ ». Cette image retient notre attention et nous fait penser aux carafes de la Vivonne, ainsi qu'à la grande baie vitrée de la salle à manger du Grand-Hôtel de Balbec, ayant un lien étroit avec l'image de l'aquarium²⁶. Le « vitrage²⁷ », chez Proust, représente souvent les limites des lieux ou la barrière sociale. Nous y reviendrons plus loin. Enfin, à travers les « papiers de soie graissés²⁸ », le héros devine la forme et l'odeur des bonbons. Il suppose qu'ils exhalent une odeur « de pétrole, de figues sèches et de savons²⁹ ». Un parfum imaginaire s'ajoute ainsi à la vue réelle.

²³ *JS*, p. 358.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Voir Philippe Lejeune, « Les carafes de la Vivonne », in *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 163-196 ; Luc Fraisse, « L'Hôtel des Réservoirs et la métaphore de l'intermittence », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 20, 1989, p. 65-74.

²⁷ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou "le feuillage" flaubertien », art. cit., p. 72.

²⁸ *JS*, p. 358.

²⁹ *Ibid.*

Dans cette scène, Jean est isolé derrière la fenêtre, dans la chambre devenue « prison », dans une « ville qu'il ne conna[ît] pas³⁰ ». Remarquons encore que dans cette chambre d'hôtel, les rideaux du lit forment un petit univers clos : « [...] un lit énorme qui étouffait sous un ciel de lit rabattu de tous côtés (on ne pourrait pas les enlever, ils tenaient au mur et au plafond³¹) [...] ». En effet, le héros vit dans un monde cloisonné. Parallèlement, il découvre des confiseries enserrées derrière la paroi translucide des bocaux. Dans un autre fragment de *Jean Santeuil*, intitulé « [Charmes de la mauvaise saison] », l'écrivain évoque une « petite épicerie³² » à Réveillon qui, illuminée dans l'obscurité, ressemble ainsi à la boutique de l'épicier mentionnée plus haut. De plus, soulignons que le « verre de [l]a fenêtre » de cette seconde épicerie est assimilé à un « aquarium³³ ». En un mot, ces différents lieux sont rattachés entre eux par la métaphore de l'aquarium.

Intéressons-nous à présent à la seconde section du fragment « [La voix de la mère de Jean au téléphone] ». Le héros, ne pouvant retourner à Paris en train dans l'immédiat, téléphone à sa mère afin de chercher du réconfort auprès d'elle. Après une longue attente, il entend enfin sa voix, bien différente de celle qu'il connaît, et il la compare curieusement à un « petit morceau de glace brisée³⁴ ». Cette « voix brisée », équivalente à un « cœur brisé³⁵ », dévoile la souffrance de la mère. Nous avons indiqué que l'écrivain se servait de son expérience vécue à Fontainebleau en octobre 1896 pour composer cet épisode. En réalité, lors de ce séjour, Proust a téléphoné à sa mère qui venait de perdre son père. Il évoque le souvenir de cet appel dans une lettre à Antoine Bibesco, datée du 4 décembre 1902 :

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.* Il importe d'ailleurs de mettre en lumière que le lit émane une « odeur de renfermé » – signe sensoriel permettant de déclencher le souvenir, que nous avons soigneusement analysée dans le chapitre précédent. Ainsi s'établit le lien de la chambre de l'hôtel des Roches-Noires avec le petit cabinet meublé « à l'orientale » de l'oncle Abert ou avec la bibliothèque du curé d'Éteuilles, c'est-à-dire, plus généralement, avec le pays d'enfance de Jean.

³² *Ibid.*, p. 514.

³³ *Ibid.* Voir Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 64.

³⁴ *JS*, p. 360.

³⁵ *Ibid.*, p. 360-361.

Je me rappelle que Maman a perdu ses parents, [ce] qui a été pour elle une douleur après laquelle je me demande encore comment elle a pu vivre, j'avais eu beau la voir tous les jours et toutes les heures chaque jour, une fois que j'étais allé à Fontainebleau je lui ai téléphoné. Et dans le téléphone tout d'un coup m'est arrivée sa pauvre voix brisée, meurtrie, à jamais une autre que celle que j'avais toujours connue, pleine de fêlures et de fissures ; et c'est en accueillant dans le récepteur les morceaux saignants et brisés que j'ai eu pour la première fois la sensation atroce de ce qui s'était à jamais brisé en elle³⁶.

L'écrivain parle à nouveau de cette expérience dans son article intitulé « Journées de lecture³⁷ », paru le 20 mars 1907 dans *Le Figaro*. Un extrait de cet article est repris presque textuellement dans *Le Côté de Guermantes*. Il s'agit toutefois d'un appel téléphonique à la grand-mère du héros-narrateur, non à sa mère, de Doncières à Paris³⁸.

Revenons au fragment « [La voix de la mère de Jean au téléphone] ». Il nous semble nécessaire de préciser que la comparaison de la voix avec « un petit morceau de glace brisée », ou avec « un petit morceau de glace qui fond³⁹ » introduit, outre la fenêtre de la chambre d'hôtel et les bocaux de verre de l'épicerie, une nouvelle forme de vitrage dans cet épisode. Le matériau de « verre » s'avère déjà être un motif récurrent dans l'esquisse de la ville balnéaire de la *Recherche*.

Pour conclure, l'hôtel des Roches-Noires de Trouville, version qui précède celle du Grand-Hôtel de Balbec, ne fait l'objet que d'une description sommaire. Bien que son nom soit explicitement indiqué dans le texte, son vrai modèle est l'hôtel de France et d'Angleterre de Fontainebleau. Également, Proust se sert de ses souvenirs dans la maison d'Auteuil afin de composer ce palace de Trouville-sur-Mer. En conséquence, l'élément essentiel d'une station balnéaire – la mer, est à peine mentionné, le caractère esthétique du paysage marin n'étant ainsi guère révélé, car les deux modèles de l'hôtel

³⁶ *Corr.*, t. III, p. 182.

³⁷ *EA*, p. 527-529.

³⁸ *CG*, II, p. 431-435.

³⁹ *JS*, p. 360-361.

des Roches-Noires ne sont pas situés au bord de la mer.

Or, l'angoisse provoquée par l'absence de la mère, ainsi que la présence d'objets inhabituels lors de l'arrivée du héros dans une chambre inconnue, préfigurent dans les passages concernant le palace de Trouville. Ces éléments seront repris et développés dans la description du Grand-Hôtel. Il en va de même pour le vitrage qui, étant en voie de transformation, réapparaîtra sous différentes formes dans l'univers de Balbec. Citons par exemple la « vitrine⁴⁰ » de la salle à manger du Grand-Hôtel, la « galerie vitrée⁴¹ » du restaurant de Rivebelle, ou encore la fenêtre et les « glaces des bibliothèques⁴² » de la chambre du héros-narrateur. Ces « objets de verre⁴³ » seront mis en relation avec le « cloisonnement social⁴⁴ » ou avec l'apprentissage esthétique du narrateur.

⁴⁰ *JFF*, II, p. 34.

⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴² *Ibid.*, p. 160.

⁴³ Voir David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1968.

⁴⁴ Luc Fraisse, « L'Hôtel des Réservoirs et la métaphore de l'intermittence », art. cit., p. 71.

III. Le Grand-Hôtel de Balbec

1. Le palace et l'église persane

Le Grand-Hôtel où séjourne le héros-narrateur de la *Recherche* se trouve au beau milieu de la plage de Balbec et donne directement sur la digue-promenade. Il est le « meilleur poste d'observation¹ » pour deux types de vue à l'extérieur : sur la mer et sur la vallée, ainsi qu'une autre, celle des comédies sociales qui se déroulent à l'intérieur de l'établissement. Par rapport à d'autres hôtels ou à des demeures privées, le palace de Balbec offre une grande variété de rencontres. Sa clientèle se compose principalement de notables régionaux et de Parisiens fortunés².

D'une part, l'espace intérieur du Grand-Hôtel est doté d'un aspect théâtral : son hall aux colonnes de marbre, avec de nombreux « jeunes figurants³ » en costume, c'est-à-dire les grooms ou les liftiers, se présente comme un « théâtre⁴ ». Proust fait ici référence aux tragédies raciniennes – *Esther* et *Athalie* – dans le texte. Les clients du palace se mêlent également au « spectacle⁵ » en jouant des scènes de la vie mondaine que le héros savoure en permanence. D'autre part, l'hôtel de Balbec, meublé et décoré selon le « modern style⁶ » de la Belle Époque, est le centre de la villégiature. Il remplace l'église de Balbec qui, dans les songeries du narrateur, est à demi persane et située au cœur de la région. À partir de là, nous tenterons de dégager l'éventuel rapport entre le palace réel et l'église rêvée. Le Grand-Hôtel de Balbec est souvent illustré comme une architecture sacrée, dont certains éléments sont investis d'un caractère oriental.

¹ Anne Chevalier, « Grand-Hôtel de Balbec », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 431.

² « [...] ils [clients] se composaient de personnalités éminentes des principaux départements de cette partie de France, d'un premier président de Caen, d'un bâtonnier de Cherbourg, d'un grand notaire du Mans [...]. Ils [...] formaient un petit groupe, auquel s'étaient adjoints un grand avocat et un grand médecin de Paris [...]. » *JFF*, II, p. 35-36.

³ *SG*, III, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁵ *Ibid.*

⁶ *DCS*, I, p. 376.

Dans la description du Grand-Hôtel, nous découvrons une série de termes qui sont en lien avec l'édifice religieux. Tout d'abord, les clients pénètrent dans le palace par les marches couvertes « de tapis magnifiques » d'un « parvis⁷ », de sorte que le narrateur se demande s'il entre « dans le Grand-Hôtel de Balbec ou dans le temple de Salomon⁸ ». Puis, le hall, accessible à tout le monde, correspond au « narthex [...] des églises romanes⁹ ». Ensuite, le « lift » conduit le narrateur « le long d'un pilier », vers le faite de l'hôtel, qui ressemble au « lanternon d'une église normande » ou au « dôme de la nef commerciale¹⁰ ». Enfin, le palace abrite de nombreux lieux réservés aux initiés et possède une structure labyrinthique. Les endroits où M. Nissim Bernard enferme ses commis préférés sont assimilés aux séraïls :

Il aimait d'ailleurs tout le labyrinthe de couloirs, de cabinets secrets, de salons, de vestiaires, de garde-manger, de galeries qu'était l'hôtel de Balbec. Par atavisme d'Oriental il aimait les séraïls et quand il sortait le soir, on le voyait en explorer furtivement les détours. (*SG*, III, 239)

Emily Eells-Ogée indique que ce passage est un « écho des détours du séraïl de Racine¹¹ ». Il s'agit précisément du séraïl dans *Bajazet*, l'intitulé de cette tragédie figurant dans le manuscrit¹². Nous pouvons ainsi affirmer que les descriptions du grand hall et d'autres étages de l'hôtel de Balbec entretiennent une relation explicite avec les textes de Racine.

Par ailleurs, aux yeux du narrateur, un groom de l'établissement peut se transformer en personnage religieux. L'adolescent adore contempler la vue sur la colline et sur la vallée depuis une fenêtre du bout du couloir du dernier étage de

⁷ *SG*, III, p. 171.

⁸ *Ibid.*

⁹ *JFF*, II, p. 66. Voir aussi Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 331.

¹⁰ *JFF*, II, p. 25.

¹¹ Emily Eells-Ogée, « Proust et le séraïl », in *Cahiers Marcel Proust 12. Études proustiennes V*, Paris, Gallimard, 1984, p. 174. L'auteure a indiqué que l'image du séraïl chez Proust n'était pas seulement une métaphore et a étudié de multiples rapports entre les textes de Racine et l'œuvre de Proust. Voir *ibid.*, p. 149-181.

¹² *SG*, III, Notes, p. 1475.

l'hôtel¹³. Cette fenêtre, dont les vitres sont opaques, n'est ouverte que momentanément par un valet de chambre comparé à un sacristain :

Mais cet instant d'adoration avait déjà trop duré, car le valet de chambre qui tenait d'une main un trousseau de clefs et de l'autre me saluait en touchant sa calotte de sacristain, [...] venait refermer comme ceux d'une châsse les deux battants de la croisée et dérobait à mon adoration le monument réduit et la relique d'or. (*JFF*, II, 160)

Ajoutons que dans cette scène, le regard du narrateur se fixe sur une maison qui, sous le coucher du soleil, ressemble à une architecture en miniature, « petit temple ou petite chapelle d'orfèvrerie et d'émaux qui servent de reliquaires¹⁴ ». Peu de temps après, le valet de chambre-sacristain referme les deux battants de la fenêtre, assimilés à ceux d'une « châsse », faisant ainsi disparaître la vue du « monument réduit » et de la « relique d'or ».

De plus, les deux chambres voisines qu'occupent le héros et sa grand-mère se trouvent à cet étage. Ces chambres, considérées comme un « belvédère situé au sommet de l'hôtel¹⁵ », peuvent être rapprochées du clocher de l'église de Combray qui offre un panorama du pays. D'abord, la chambre du narrateur donne sur la mer, et la vue, dans le cadre de la fenêtre, correspond à un « tableau religieux au-dessus du maître-autel¹⁶ ». Les mots « hôtel » et « autel » sont d'ailleurs des homonymes. Également, dans cette pièce, les marines réfléchies dans les glaces des bibliothèques rappellent les « prédelles du retable¹⁷ ». Ensuite, la chambre de la grand-mère, ayant un horizon plus étendu, rassemble trois types de vue : celle de la « digue », celle de la « campagne » et celle de la « cour¹⁸ ». Dans la description de cette chambre, nous retrouvons également des

¹³ *JFF*, II, p. 159-160.

¹⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 64. Nous avons examiné la vue de « trois côtés » depuis la chambre de la grand-mère au Grand-Hôtel dans le deuxième chapitre de cette thèse.

images à l'aspect sacré : un « reposoir diapré », et même un « jardin de l'espérance¹⁹ » qui, d'après Marie Miguet-Ollagnier, font écho au « jardin édénique²⁰ ».

Il nous paraît ici important de souligner que, à l'inverse de la chambre de Jean à l'hôtel des Roches-Noires, celle du narrateur au Grand-Hôtel contient de nombreux éléments marins qui dévoilent le décor du pays de Balbec. Outre les marines évoquées ci-dessus, nous pouvons encore citer, par exemple, l'« air pur, azuré et salin », ou les « murs passés au ripolin » assimilés aux « parois polies d'une piscine où l'eau bleuit²¹ ». La chambre du Grand-Hôtel, placée sous le signe de l'hostilité à l'arrivée du héros, se transforme graduellement en un lieu de bonheur, car elle est aérée et ouverte sur la mer, en d'autres termes, sur l'infini.

Pour aller plus loin, *À l'ombre des Jeunes filles en fleurs* se clôt sur l'image d'une « somptueuse et millénaire momie²² ». Rappelons que, lorsque le narrateur se ressouvient de Combray, il compare la maison de tante Léonie à une « pyramide irrégulière²³ », dont la « base » est constituée par l'espace convivial, le « tronc » par l'escalier et le « faite²⁴ » par la chambre de l'enfant, où se trouve un « lit de fer » devenu son « tombeau²⁵ ». La pyramide symbolise la demeure familiale, voire même tout le pays de Combray. Proust crée ainsi un lien entre l'espace-pyramide et les lieux remémorés²⁶. De même, bien que le Grand-Hôtel n'ait pas la forme pyramidale²⁷, le « jour d'été²⁸ » au bord de la mer vu depuis la fenêtre de la chambre du héros est

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 342.

²¹ *DCS*, I, p. 376.

²² *JFF*, II, p. 306.

²³ *DCS*, I, p. 43.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁶ Voir Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 346.

²⁷ Nathalie Mauriac Dyer remarque, dans le Carnet 1, l'apparition d'une « [c]hambre en hauteur pyramide », habitée par le héros et sa mère lors de leur voyage à Dieppe. Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Paris, Gallimard, 2021, p. 210. En septembre 1880 et 1881, Proust, enfant, a séjourné à Dieppe en compagnie de sa mère. Cependant, nous ne disposons pas d'informations sur l'hôtel où ils sont descendus. Voir *Corr.*, t. I, p. 93 ; t. XXI, p. 541.

²⁸ *JFF*, II, p. 306.

comparé à une momie égyptienne, étant tous deux « mort[s] » et « immémori[aux²⁹] ». Cette pièce, ou le palace lui-même, devient à son tour une pyramide, car les souvenirs de ces espaces intérieurs et de la plage de Balbec, toujours baignée de soleil, resurgissent dans l'esprit du narrateur. La momie est évoquée dans une scène de remémoration du séjour dans la station balnéaire³⁰.

En définitive, divers éléments de l'hôtel de Balbec sont dotés d'un caractère marin, sacré et même oriental. L'établissement se substitue à l'église de Balbec, située en réalité loin de la côte, et dont le narrateur ne trouve pas le style persan évoqué par Swann. Ainsi, nous pouvons constater que le Grand-Hôtel, qui occupe une place centrale dans la topographie du pays de Balbec, se métamorphose, sous la plume de Proust, en « une polychrome cathédrale de la mer³¹ ». De surcroît, ce palace apparaît, ainsi que la maison de Combray, comme un microcosme représentant et résumant le pays.

2. Le vitrage et sa représentation sociale

L'hôtel de Balbec se distingue de l'hôtel de Trouville particulièrement par sa représentation sociale qui en est la problématique essentielle³². Tout d'abord, pendant le trajet en chemin de fer vers Balbec-Plage, au lieu de songer à l'extérieur ou à l'intérieur du palace, le héros-narrateur se met à imaginer le directeur du Grand-Hôtel : « Il m'apparaissait empreint d'une morgue certaine, mais très vague de contours³³ ». Ce personnage, qui occupe la plus haute fonction de l'hôtel, représente le lieu-même dans l'imaginaire du narrateur. Puis, quand l'adolescent arrive à destination et qu'il rencontre le directeur en personne, il découvre que ce dernier prête grande attention aux

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Proust and archeological discovery », in *Proust and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 110.

³¹ *JFF*, II, p. 55.

³² Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 73.

³³ *JFF*, II, p. 22.

signes vestimentaires de ses clients et qu'il place leur « situation sociale³⁴ » au-dessus de tout.

Enfin, de multiples objets de verre sont insérés dans l'espace de l'hôtel de Balbec, tels que la fenêtre, la vitrine, la paroi et la baie vitrées³⁵. Selon Mireille Naturel, ils ont pour fonction, d'une part, de séparer les différents lieux et de garantir l'ordre social, d'autre part, de révéler l'aspect esthétique du paysage et d'ouvrir sur l'infini³⁶.

Il est nécessaire de répéter qu'il existe une relation étroite entre l'arrivée du héros dans un nouveau lieu et sa souffrance. Son sentiment d'angoisse s'accroît avec la présence du vitrage qui assure, dans un premier temps, la fonction de séparer et d'isoler. Dans le hall, pendant que sa grand-mère négocie avec le directeur du palace afin d'obtenir leurs chambres, le narrateur observe d'abord le vitrage d'un salon de lecture qui isole certains clients :

[...] plus loin, derrière un vitrage clos, des gens étaient assis dans un salon de lecture pour la description duquel il m'aurait fallu choisir dans le Dante tour à tour les couleurs qu'il prête au Paradis et à l'Enfer, selon que je pensais au bonheur des élus qui avaient le droit d'y lire en toute tranquillité, où à la terreur que m'eût causée ma grand-mère si dans son insouciance de ce genre d'impressions, elle m'eût ordonné d'y pénétrer. (*JFF*, II, 24)

Ici, le vitrage « clos » crée un espace ambivalent, associé au Paradis et à l'Enfer. L'écrivain fait une référence explicite à Dante. D'un côté, le narrateur, ayant l'habitude de se livrer à la lecture, désire se mettre à la place des clients qui se sont installés derrière les parois de verre, c'est-à-dire, dans un lieu d'isolement et de bonheur. De l'autre, il est terrorisé par la pensée que sa grand-mère, sachant que son petit-fils est un lecteur passionné, l'oblige à pénétrer dans ce petit univers nouveau et dépourvu de tout

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, op. cit., p. 26.

³⁶ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou "le feuillage" flaubertien », art. cit., p. 73.

caractère coutumier de leur maison familiale, donc différent. Le salon de lecture se transforme ainsi en un lieu *infernal*.

Ensuite, lorsque le narrateur monte dans l'ascenseur, sans la présence de sa grand-mère, mais accompagné d'un lift, il compare ce « personnage inconnu » avec « un photographe derrière son vitrage³⁷ ». De plus, au cours de son « interminable ascension », il remarque que de « sombres galeries » sont éclairées d'« une seule rangée verticale de verrières que faisait l'unique water-closet de chaque étage³⁸ ». Il entre enfin dans sa nouvelle chambre, remplie d'objets inhabituels et qui, selon David Mendelson, se présente comme une « véritable cage de verre³⁹ » :

J'étais tourmenté par la présence de petites bibliothèques à vitrines, qui couraient le long des murs, mais surtout par une grande glace à pieds, arrêtée en travers de la pièce et avant le départ de laquelle je sentais qu'il n'y aurait pas pour moi de détente possible. (*JFF*, II, 27)

À l'intérieur de la pièce, outre les « bibliothèques à vitrines » adossées aux murs, le narrateur est particulièrement angoissé par une « grande glace » placée en oblique, renforçant ainsi les dimensions inaccoutumées de cet espace. L'évocation de la glace nous rappelle la description de la chambre de Jean à l'hôtel des Roches-Noires, dont, parmi tous les meubles qui sont installés, Proust ne mentionne que « deux chaises » et « une glace dans la dureté de laquelle riait ironique le marbre d'un lavabo où on n'avait pas encore mis de serviettes⁴⁰ ». Dans ces deux chambres, la glace paraît toujours la plus hostile des objets aux yeux des héros, qui viennent de pénétrer dans un univers différent de celui auquel ils sont accoutumés.

Dans un deuxième temps, le vitrage occupe une place primordiale dans

³⁷ *JFF*, II, p. 25.

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁹ David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, op. cit., p. 142.

⁴⁰ *JS*, p. 357.

l'apprentissage esthétique du héros-narrateur. Pendant son voyage en train vers Balbec, le narrateur contemple, « dans le carreau de la fenêtre » et « en collant [s]es yeux à la vitre⁴¹ », des scènes matinales et nocturnes de petites villes. Par la suite, dès le lendemain matin de son séjour au Grand-Hôtel, il admire la mer depuis la fenêtre de sa chambre, ou les marines réfléchies « dans toutes les vitrines des bibliothèques⁴² ». Ces paysages terrestres ou marins, transformés en de multiples tableaux, sont encadrés dans les châssis des fenêtres et des bibliothèques. À travers le vitrage permettant de « mieux voir⁴³ », le narrateur développe sa vision subjective face au paysage réel. Par ailleurs, la série de marines, illustrées continuellement dans la chambre du héros à Balbec, fait écho aux images projetées sur les murs de sa chambre d'enfance, à travers les plaques de verre de la lanterne magique⁴⁴. En somme, le vitrage, chez Proust, n'offre pas une reproduction fidèle du monde, il est un « révélateur esthétique » donnant accès à une « représentation subjective⁴⁵ » de la réalité.

À cet égard, il nous semble opportun d'aborder l'atelier d'Elstir, où le narrateur découvre un paysage peint, ce qui renouvelle foncièrement sa vision du pays⁴⁶. Pourtant, la visite de ce lieu provoque d'abord une vive déception chez l'adolescent, du fait que la villa se situe « assez loin de la digue, dans une des avenues les plus nouvelles de Balbec⁴⁷ ». Le narrateur est obligé d'emprunter un « tramway⁴⁸ » pour s'y rendre. Tous les éléments modernes qu'il croise au cours du trajet lui rappellent que le Balbec réel ne ressemble guère à l'« antique royaume des Cimmériens⁴⁹ » dans sa rêverie.

⁴¹ *JFF*, II, p. 15. Nous avons étudié ce passage dans le premier chapitre.

⁴² *Ibid.*, p. 33.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁵ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », *art. cit.*, p. 77.

⁴⁶ Voir Geneviève Benrekassa, « Un motif-clef de la *Recherche du temps perdu* : le paysage marin de Balbec », in *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1980, p. 115-135 ; Marie Miguet-Ollagnier, « Réécriture, échos : la gare, l'atelier, la chambre dans *Noms de pays : le pays* », in *Bulletin d'informations proustiennes*, 1993, n° 24, p. 111-118.

⁴⁷ *JFF*, II, p. 190.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

Arrivé à destination, en traversant le jardin, le héros aperçoit, en outre, divers objets dénués de goût, renforçant ainsi son sentiment de déception. Parmi eux, nous découvrons curieusement des « boules de verre où l'on se regardait⁵⁰ ». Elles nous rappellent la « grande glace à pieds⁵¹ » de la chambre du héros au Grand-Hôtel qui, aux yeux de l'adolescent, paraît la plus menaçante de tous les objets inhabituels présents dans un nouveau lieu. L'intention de Proust consiste à souligner l'opposition, entre la « grande glace » angoissante et la série de marines, vues à travers la fenêtre ou dans les vitrines des bibliothèques de la chambre, constituant des sources de bonheur pour le héros-narrateur. Il en va de même pour les « boules de verre » du jardin d'Elstir qui, portant les marques d'une « laideur citadine⁵² » selon le « regard mondain⁵³ » du narrateur, sont mises en parallèle avec les tableaux que celui-ci admirera peu après dans l'atelier du peintre.

Une fois entré dans cet atelier, le narrateur ressent une joie profonde, car il est entouré par les œuvres d'Elstir, illustrant les paysages de Balbec dotés d'un caractère « poétique⁵⁴ ». Cette pièce est ainsi comparée au « laboratoire d'une sorte de nouvelle création du monde⁵⁵ ». Sa disposition n'est pas décrite, mais Proust se focalise sur les effets de clair-obscur. Le vaste atelier baigne dans la pénombre, éclairé seulement par une « petite fenêtre rectangulaire⁵⁶ » :

[...] l'atmosphère de la plus grande partie de l'atelier était sombre, transparente et compacte dans sa masse, mais humide et brillante aux cassures où la sertissait la lumière, comme un bloc de cristal de roche dont une face déjà taillée et polie, çà et là, luit comme un miroir et s'irise. (*JFF*, II, 191)

L'atelier d'Elstir, qui joue un rôle déterminant dans la révélation esthétique du

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Marie Miguet-Ollagnier, « Réécriture, échos : la gare, l'atelier, la chambre dans *Noms de pays : le pays* », art. cit., p. 113.

⁵⁴ *JFF*, II, p. 190.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 191.

jeune héros, se présente ici comme un prisme, étant également un objet de verre. De plus, la petite fenêtre est ouverte sur une « bande de jardin » et une « avenue⁵⁷ », s'agissant d'un paysage terrestre. Cette pièce partage des points communs avec la chambre de la grand-mère au palace de Balbec qui, ayant l'air d'un « prisme où se décomposaient les couleurs de la lumière du dehors », donnait sur « trois côtés différents » – un « coin de la digue », une « cour » et la « campagne⁵⁸ ».

Dans un troisième temps, un autre objet de verre du Grand-Hôtel illustre, de manière indubitable, les deux fonctions du vitrage chez Proust, ainsi que la thématique de la division sociale. Il s'agit de la « grande baie vitrée⁵⁹ » de la salle à manger. D'une part, le « châssis transparent mais clos qui, comme une vitrine⁶⁰ », sépare le palace et la plage, ou plus précisément, le monde de la clientèle du Grand-Hôtel et celui des autochtones de Balbec – les pêcheurs et les paysans. Cette vitrine constitue une barrière sociale, infranchissable pour le moment, entre le héros-narrateur, faisant partie des clients de l'hôtel, et de « jeunes gens et [de] jeunes filles passant sur la digue, avec lesquels [le héros] souffrai[t] de penser qu'[il] ne pourrai[t] pas faire d'excursions⁶¹ ».

D'autre part, la baie vitrée, transparente, laisse passer beaucoup de lumière dans la salle à manger⁶². Cette dernière, « nue » comme la mer, est d'ailleurs « emplie de soleil⁶³ » telle une plage. Les espaces intérieur et extérieur convergent. De surcroît, le narrateur précise que c'est « à travers la transparence de cette grande baie vitrée » qu'il est capable de suivre tous les mouvements des promeneurs dans l'« éclairage aveuglant de la plage où les proportions sociales sont changées⁶⁴ ». Cette vue de la plage annonce une déstabilisation de l'ordre social à Balbec.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 34 et p. 35.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 35.

Par ailleurs, un « incident social⁶⁵ » se produit lorsque la grand-mère du héros ouvre la fenêtre de la salle à manger, dérangeant ainsi les autres clients du palace. Nous nous focalisons d’abord sur une esquisse de cette scène dans le Cahier 4, un « Cahier Sainte-Beuve⁶⁶ ». Cependant, la station balnéaire et l’hôtel en question ne sont ni nommés ni situés ; Swann est également présent dans cet établissement au bord de la mer. Nous pouvons lire :

[...] ma grand-mère trouvant que c’était « une pitié » d’avoir les fenêtres fermées au bord de la mer, faisait laisser le vitrage de la salle à manger ouvert, malgré les réclamations des autres personnes qu’elle ne voulait pas entendre et un jour de tempête où on avait fermé malgré elle, elle voulut rouvrir elle-même pendant que le garçon avait le dos tourné, le vitrage volant en éclats et on nous mit à la porte⁶⁷.

Malgré le désagrément de l’entourage, la grand-mère insiste pour maintenir ouvert le « vitrage de la salle à manger », jusqu’à ce qu’il éclate en morceaux un jour de tempête. Par conséquent, le narrateur et son aïeule sont renvoyés du restaurant. Cet incident réapparaît dans le Cahier 12. Nous nous dirigeons ici vers Querqueville, version précédant celle du pays de Balbec :

À Querqueville nous étions très mal vus dans les hôtels parce que ma grand-mère exigeait qu’on laissât le vitrage de la salle à manger ouvert par tous les temps ce qui amenait des plaintes [illis] des autres personnes dont les *journaux* <affaires> s’envolaient, quand les fenêtres ne se brisaient pas⁶⁸.

La fâcheuse habitude de la grand-mère entraîne deux conséquences : soit les vitres des fenêtres se brisent, comme évoqué dans l’extrait précédent, soit les journaux ou les affaires personnelles des pensionnaires de l’hôtel s’envolent dans la brise marine. Dans les deux passages, concernant la façade de la salle à manger du palace, il s’agit

⁶⁵ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 66.

⁶⁶ *JFF*, II, Notes, p. 1848.

⁶⁷ *JFF*, II, Esquisse XXXVI, p. 910.

⁶⁸ La transcription est de Mireille Naturel. Voir Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 65-66.

du « vitrage » et des « fenêtres », sans autres détails. Faisant partie du décor de l'action, ces objets de verre n'ont qu'une « fonction anecdotique⁶⁹ ».

Revenons à l'épisode du Grand-Hôtel de Balbec où l'écrivain reprend le récit de l'ouverture du vitrage par la grand-mère. Nous avons vu que le côté extérieur de la salle à manger de ce palace était transformé en une « grande baie vitrée » ou en une véritable « vitrine⁷⁰ ». Il importe également de noter que la grand-mère du héros-narrateur ouvre précisément un « carreau », au lieu du « vitrage » ou d'une « fenêtre » comme mentionné ci-dessus. En résumé, les différentes formes de vitrage se multiplient dans la *Recherche* :

Mais elle [la grande baie vitrée] interceptait le vent et c'était un défaut à l'avis de ma grand-mère qui ne pouvant supporter l'idée que je perdisse le bénéfice d'une heure d'air, ouvrit subrepticement un carreau et fit envoler du même coup, avec les menus, les journaux, voiles et casquettes de toutes les personnes qui étaient en train de déjeuner ; elle-même, soutenue par le souffle céleste, restait calme et souriante comme sainte Blandine, au milieu des invectives qui, augmentant mon impression d'isolement et de tristesse, réunissaient contre nous les touristes méprisants, dépeignés et furieux. (*JFF*, II, 35)

Il est probable que ce récit, évoqué trois fois dans les écrits de Proust, soit inspiré d'un souvenir d'enfance de l'auteur. Toutefois, comme l'indique Mireille Naturel, nous ne possédons pas d'informations suffisantes afin de justifier le rapport⁷¹. Concernant la dernière évocation dans le texte publié, citée ci-dessus, l'écrivain conserve la scène où s'envolent les journaux et d'autres objets des clients, et supprime celles où les fenêtres se brisent et où la grand-mère et le narrateur sont chassés du restaurant. Or, le héros-narrateur de la *Recherche* éprouve le même sentiment d'isolement et de marginalisation. Proust souligne la mise en opposition, d'un côté, entre le petit « carreau » et la « grande baie vitrée⁷² », de l'autre, entre la grand-mère, son petit-fils

⁶⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁰ *JFF*, II, p. 34-35.

⁷¹ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 70.

⁷² *Ibid.*, p. 73.

et les touristes ébouriffés et irrités. Étant donné que la vitrine de la salle à manger du Grand-Hôtel est un symbole de « cloisonnement social⁷³ », la grand-mère, en ouvrant le « carreau », brise et déstabilise la barrière, spatiale et sociale, entre les espaces extérieur et intérieur, entre les passants sur la digue et les clients du palace, et même au sein de la clientèle, car le narrateur et sa grand-mère sont implicitement exclus du groupe.

Par la suite, nous tiendrons compte de la métaphore de la salle à manger-aquarium, exemple le plus pertinent pour illustrer la division sociale, voire même l'« antagonisme social⁷⁴ » :

[...] celle-ci [la salle à manger] devenait comme un immense et merveilleux aquarium devant la paroi de verre duquel la population ouvrière de Balbec, les pêcheurs et aussi les familles de petits bourgeois, invisibles dans l'ombre, s'écrasaient au vitrage pour apercevoir, lentement balancée dans des remous d'or, la vie luxueuse de ces gens [...]. (*JFF*, II, 41-42)

Le narrateur transforme, par l'imagination, la salle à manger illuminée dans l'obscurité de la nuit en un vaste « aquarium », à l'instar des deux épicerie similaires dans *Jean Santeuil*⁷⁵. Dans cet extrait, la « paroi de verre » présente, comme les verres de la lanterne magique, une « séance de projection⁷⁶ ». Elle sépare, comme auparavant, la clientèle de l'hôtel et la société locale⁷⁷. Or, Proust s'emploie à déstabiliser ces groupes sociaux. D'une part, les dîneurs sont dépersonnalisés, assimilés

⁷³ Luc Fraisse, « L'Hôtel des Réservoirs et la métaphore de l'intermittence », art. cit., p. 71.

⁷⁴ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 76.

⁷⁵ *JS*, p. 358 et p. 514.

⁷⁶ David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, op. cit., p. 114.

⁷⁷ Dans *Albertine disparue*, le narrateur, en pensant à Balbec, imagine une scène où les filles du peuple et les petites bourgeoises se réunissent et se frôlent devant la vitre de l'« aquarium », tandis qu'Albertine profite de cette « conglomération » pour « lev[er] » quelque fillette. L'image de la salle à manger-aquarium, symbole de la barrière sociale, est ici associée à la représentation de l'homosexualité d'Albertine. Le narrateur est plus impliqué dans cette scène car il souffre de la jalousie pour son amie. *AD*, IV, p. 102. Voir Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », art. cit., p. 76.

aux « poissons » et aux « mollusques étranges⁷⁸ » ; d'autre part, le narrateur dénonce une possible révolution⁷⁹, autrement dit, un changement de milieu : les gens du peuple, démunis, au lieu de rester devant la paroi de verre en tant que spectateurs, peuvent faire irruption dans l'aquarium où vivent des « bêtes merveilleuses », voire les « cueillir » et les « manger⁸⁰ ». Soulignons encore que le jeune héros, bien qu'il participe à la « société des dîneurs⁸¹ », ne fait partie ni des notables ni des nantis, mais de ceux qui observent le monde⁸². Cela révèle sa position, ou même celle de l'écrivain, face à la « grande question sociale⁸³ ».

De même, nous retrouvons l'image de l'aquarium-réservoir dans la présentation du restaurant de Rivebelle, situé de l'autre côté de la baie de Balbec. Dans l'après-midi, les goûteuses, qui sont des demi-mondaines et des nobles, se réunissent dans :

[...] une longue galerie vitrée, étroite, en forme de couloir qui, allant du vestibule à la salle à manger, longeait sur un côté le jardin, duquel elle n'était séparée en exceptant quelques colonnes de pierre que par le vitrage qu'on ouvrait ici ou là. (*JFF*, II, 170)

Ce salon de thé, espace ensoleillé, aéré et ouvert sur un jardin, ressemble à « un réservoir, [à] une nasse⁸⁴ ». Les dames, qui brillent par tous leurs mouvements sous la lumière, sont assimilées aux « éclatants poissons⁸⁵ » pris dans le filet et sortant de l'eau. Il importe de mettre en lumière le fait que dans cette scène, les poissons sont déjà capturés par le « pêcheur⁸⁶ », alors qu'à Balbec, les « pêcheurs » et les « petits bourgeois » s'efforcent seulement, en collant leurs yeux au vitrage de la salle à manger-

⁷⁸ *JFF*, II, p. 41.

⁷⁹ Selon Pierre-Louis Rey, le passage sur la salle à manger-aquarium est un ajout postérieur à 1914, ainsi, la réflexion sociale de Proust peut s'expliquer par « les menaces et révolution qu'on sentit parfois gronder vers la fin de la guerre ». *JFF*, II, Notes, p. 1358.

⁸⁰ *JFF*, II, p. 41-42.

⁸¹ Luc Fraisse, « L'Hôtel des Réservoirs et la métaphore de l'intermittence », art. cit., p. 67.

⁸² Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou "le feuillage" flaubertien », art. cit., p. 76.

⁸³ *JFF*, II, p. 41.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

aquarium, de mieux observer la vie somptueuse des « bêtes merveilleuses⁸⁷ ».

Revenons au restaurant de Rivebelle. Le soir, tous les clients s'installent dans la salle à manger, depuis laquelle ils aperçoivent les pavillons du jardin éclairés par le coucher du soleil, et qui se présentent comme un « pâle et vert aquarium géant à la lumière surnaturelle⁸⁸ ». La métaphore du réservoir nous rappelle la scène où le héros-narrateur, lorsqu'il était enfant, regardait les gamins qui mettaient dans la Vivonne – du côté de Guermantes – des carafes pour prendre des petits poissons⁸⁹. Notons par ailleurs que la « longue galerie vitrée » est également comparée à l'« étroit goulot⁹⁰ », ce qui confirme le rapprochement possible entre la galerie et la carafe. Ainsi, cette dernière, liée au restaurant de Rivebelle, c'est-à-dire, aux images du réservoir et de l'aquarium, apparaît, d'après Luc Fraisse, comme un « aquarium en modèle réduit⁹¹ ». Elle peut symboliser, à l'origine, le « cloisonnement social⁹² ».

Pour conclure, l'auteur de la *Recherche* introduit de multiples formes de vitrage dans sa description du Grand-Hôtel. Celles-ci forment de petits univers clos, ainsi que la société cloisonnée de Balbec. Par ailleurs, à travers le vitrage, se trouvent associés divers lieux de cette station balnéaire : la chambre de la grand-mère du narrateur et l'atelier d'Elstir ressemblent tous deux à un prisme ; la salle à manger du palace et le restaurant de Rivebelle sont le « double aquarium⁹³ » de l'univers de Balbec, faisant également écho aux carafes de la Vivonne du pays d'enfance du héros-narrateur. Les différents lieux de Combray et de Balbec, étant ici liés aux mêmes thématiques – les révélations esthétique et sociale, constituent un réseau cohérent dans l'ensemble de l'espace proustien.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁸⁹ *DCS*, I, p. 166. Voir Luc Fraisse, « L'Hôtel des Réservoirs et la métaphore de l'intermittence », art. cit., p. 71-72.

⁹⁰ *JFF*, II, p. 170.

⁹¹ Luc Fraisse, « L'Hôtel des Réservoirs et la métaphore de l'intermittence », art. cit., p. 71.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 72.

Chapitre V

Paris et ses quartiers

La ville de Paris apparaît, dans les écrits de Proust, avec son toponyme et sa topographie réels¹. Même les lecteurs d'aujourd'hui sont capables de la reconnaître facilement. L'écrivain reste fidèle au courant réaliste du roman français depuis le XIX^e siècle, à l'instar de ses prédécesseurs tels que Balzac, Flaubert et Zola². Dans la *Recherche*, les références à Paris foisonnent au fil des pages. Au début de mai 1908, lorsque Proust rédige son œuvre à la première personne, il écrit à son ami Louis d'Albuféra qu'il a en tête de multiples projets qui se bousculent, parmi les essais et les études énumérés, nous apercevons « un roman parisien³ ». Selon Jean-Yves Tadié, les occurrences du toponyme « Paris », en ajoutant des noms de rues et de magasins parisiens, dépassent considérablement celles de Combray, de Balbec et de Venise. Tadié affirme que la *Recherche* se présente comme « un roman de Paris⁴ ». En un mot, la « ville capitale » occupe une « place capitale⁵ » dans cette œuvre.

Étant donné que Paris n'est pas une ville fictive comme Combray ou Balbec, l'écrivain se doit de respecter la réalité géographique de la capitale en ce qui concerne sa description. Or Proust, y ayant toujours vécu, connaît parfaitement les rues, les quartiers et les monuments par cœur. De même, le héros-narrateur de la *Recherche*

¹ À propos de la ville de Paris dans les écrits de Proust, nous nous référons aux études suivantes : André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 77-84 ; Roland Barthes, « Un homme, une ville : Marcel Proust à Paris », émission de Jean Montalbetti, Radio France (France Culture), 20 et 27 octobre, 3 novembre 1978 ; Jean-Yves Tadié, « Le Paris de Marcel Proust », in *Écrire Paris*, Paris, Éditions Seesam et Fondation Singer-Polignac, 1990, p. 133-143 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, Paris, Sedes, 1996 ; Claude Coste, « Le Proust radiophonique de Roland Barthes », in *Revue des Sciences Humaines*, « Sur Barthes », n° 268, 4/2002, p. 55-72 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 113-115 et p. 256-268.

² Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 3-6.

³ *Corr.*, t. VIII, p. 112-113. Voir aussi *ibid.*, p. IX.

⁴ Jean-Yves Tadié, « Le Paris de Marcel Proust », art. cit., p. 134.

⁵ Richard Bales, « Paris », in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 722.

déclare : « J'avais toujours à portée de ma main un plan de Paris⁶ [...] ». Toutefois, la ville de Paris, chez Proust, ne fait pas l'objet de longues descriptions comme chez Balzac. Ces lieux sont maintes fois cités, mais rarement décrits⁷. Ils constituent, en particulier, des cadres où se déroule l'action. En outre, ils ne s'organisent pas autour d'une église ou d'un palace comme dans les villes de province – Combray ou Balbec. Les lieux parisiens sont disséminés et forment des quartiers qui entretiennent une relation étroite avec les personnages qui y résident et avec leur situation sociale. Dans les développements suivants, nous examinerons les caractéristiques de la capitale dans *Jean Santeuil*, puis dans la *Recherche*, dans le but de mettre en lumière l'évolution de la structure topographique de Paris, de l'ébauche personnelle à l'œuvre principale de Proust.

⁶ DCS, I, p. 405.

⁷ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 77.

I. La capitale dans *Jean Santeuil*

1. Les descriptions fragmentaires de la ville

Dans le roman abandonné à mi-chemin par l'écrivain, nous pouvons retrouver les aspects particuliers de certains quartiers parisiens figurant dans la *Recherche*. Or, la topographie de la capitale dans *Jean Santeuil* n'est pas encore construite avec minutie. De nombreux fragments de la ville sont introduits dans le récit, mais en simple décor. C'est à Paris où se déroulent la vie de collège et de lycée de Jean, les scènes autour de l'affaire Dreyfus, les événements mondains, ainsi que les histoires d'amour⁸. Dans [« Retour à Paris »], le héros, après son séjour à Réveillon, rentre à la capitale :

Il faisait nuit, mais non pas la nuit silencieuse sous les étoiles des champs de Réveillon, [...]. Les maisons lui [à Jean] cachaient le ciel, les becs électriques lui cachaient la nuit, le va-et-vient des voitures, des passants, lui cachait le silence. [...] À mesure qu'il se rapprochait des boulevards, les rues étaient de plus en plus éclairées. Il semblait que la lumière eût pris de ce qu'elle éclairait quelque chose d'excitant, de factice, de malsain. (*JS*, 499-500)

Pour Jean, il est difficile de tolérer le caractère urbain de la cité – le bruit, la foule, les constructions artificielles et la lumière surabondante, car il vient de quitter la pleine campagne. La capitale est mondaine, voire artificielle, alors que les villes de province sont essentiellement naturelles et bucoliques. L'opposition entre l'artifice et la nature, entre Paris et la province⁹, est bien établie par l'auteur dans ce passage sur les rues de Paris.

Les noms de lieux de la capitale sont souvent évoqués dans le texte, leurs descriptions correspondant à la topographie réelle de Paris de la Belle Époque. Nous

⁸ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 113.

⁹ Voir Jacques Robichez, « Paris et la province chez Proust », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 71^e année, n° 5-6, septembre-décembre 1971, p. 880 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 113.

pouvons citer, par exemple, le fragment intitulé [« Exaltation éphémère »]. Lors d'une promenade, Jean parcourt plusieurs sites de la ville en une seule journée :

Arrivé à la place de la Concorde il aperçut la Madeleine, [...]. Il fit un détour jusqu'au pont de la Concorde. La Seine elle-même était éclosée à une vie merveilleuse [...]. Jean redescendit [d'une berge] pour prendre par les Tuileries. [...] Il se mit à courir dans les Tuileries [...]. Puis il se fatigua. Le soleil se voilait. (*JS*, 775-778)

Dans un autre fragment intitulé [« Soirée de brouillard »], la ville de Paris est enveloppée par une brume épaisse et impénétrable. Par conséquent, les gens se perdent dans les rues :

Les uns, croyant être arrivés au pont de la Concorde, faisaient pour la dixième fois le tour de la place des Invalides, et aux Champs-Élysées un fiacre croyant descendre dans l'avenue était entré dans un massif dont il ne pouvait plus sortir. Il fallait pour percer l'obscurité à plus d'un pas le vaste éclairage des cafés de la rue Royale. (*JS*, 860)

Cette scène de brouillard à Paris est reprise dans *Le Côté de Guermantes* de la *Recherche*, où Proust ajoute qu'il s'agit d'un « massif du Rond-Point¹⁰ », mais l'évocation des « cafés de la rue Royale » est supprimée. Cela confirme que l'écrivain intègre dans ses œuvres tous ces éléments topographiques comme s'il avait un plan de Paris sous les yeux.

Évoquons un dernier fragment, [« Après-midi de printemps en janvier »]. Le héros, accompagné d'une ou de plusieurs personnes¹¹, traverse consécutivement les « Tuileries », la « rue de Rivoli » et la « rue Boissy-d'Anglas ». Il arrive finalement au « faubourg Saint-Honoré¹² ». Ce parcours est en effet réalisable et ne présente aucune

¹⁰ *CG*, II, p. 696.

¹¹ La personne ou le groupe de personnes qui accompagne Jean dans cette promenade ne suscite aucune description dans le texte.

¹² *JS*, p. 888.

contradiction spatiale. Nous proposons d'examiner la description de la destination de cette promenade :

[...] en arrivant au faubourg Saint-Honoré ils [les promeneurs] faillirent buter dans le soleil qui était répandu à terre à telle foison que son reflet aveuglait et que Jean dut mettre sa main baissée à ses sourcils pour voir devant lui. Toutes les marchandes de fleurs avaient repris place au coin de leurs boutiques en plein air, [...] chargées de primevères, de lilas, de jacinthes, de giroflées, de couscous. Et à vingt pas d'elles, comme si on entrait sur leur territoire, sous un ciel plus doux, on sentait tant de parfums que des femmes traversaient, se sentant étourdies. (*JS*, 888-889)

Ce quartier parisien est exposé comme un monde paradisiaque : il est inondé d'un soleil radieux, et même aveuglant ; les boutiques des fleuristes sont encombrées de fleurs variées et épanouies ; le ciel semble plus doux, le parfum des passantes flotte aussi dans l'air. Or, nous remarquons que la présence du faubourg Saint-Honoré est presque effacée dans la *Recherche*, celui-ci n'étant cité que deux fois, sans aucune description. Il importe ici de souligner que l'écrivain introduit le terme de « territoire » pour désigner ce petit univers à part, féminisé et éblouissant.

2. Des lieux précis et significatifs

2.1 Le théâtre de l'Opéra-Comique

Nous avons montré que les noms de lieux de Paris étaient souvent mentionnés dans *Jean Santeuil* ; cependant, la plupart d'entre eux apparaissent dans le récit sans autres précisions topographiques. Intéressons-nous maintenant à une suite de lieux que l'auteur prend soin de localiser ou de construire. Nous tenterons alors d'éclaircir le rapport que ces lieux peuvent entretenir avec les personnages ou les événements. Commençons par examiner le théâtre de l'Opéra-Comique.

Dans le chapitre « [Autour de “l’affaire”] », le héros et son ami Henri se rendent régulièrement au Palais de Justice pour assister au procès de Zola. Un jour, Jean, seul, passe au théâtre de l’Opéra-Comique pour faire les commissions du duc de Réveillon. Proust fournit au lecteur plusieurs détails concernant l’emplacement de cet édifice dans le fragment [« L’envers du théâtre »] :

Jean devait aller dans l’après-midi au Palais de Justice, toujours pour l’affaire Zola. [...] Il devait d’abord passer au théâtre de l’Opéra-Comique [...]. Jean dut entrer par l’avenue Victoria où il trouva un concierge, un escalier et toute une immense maison à sept étages, à chambres innombrables, [...]. Jean arrive dans une antichambre qui donne sur la place Notre-Dame, qu’on aperçoit toute jaunie par le soleil radieux, tandis qu’entre les deux tours le ciel d’un bleu profond sourit avec une douceur indéfinissable. (*JS*, 644-647)

L’Opéra-Comique porte son nom réel mais ne se situe pas dans la rue Favart comme aujourd’hui. En réalité, le 25 mai 1887, un incendie avait détruit le théâtre pendant la représentation de *Mignon*¹³. Cette catastrophe est également mentionnée par le duc de Réveillon dans le récit : « Dire que ce bourgeois était à côté de moi à l’Opéra-Comique le jour de l’incendie¹⁴ [...] ». Le théâtre de l’Opéra-Comique a, par la suite, été installé dans l’ancien Théâtre lyrique, actuel Théâtre de la Ville, place du Châtelet¹⁵. Dans cet extrait, la situation géographique de l’Opéra-Comique correspond à celle du site après la catastrophe ; nous retrouvons des indices tels que « l’avenue Victoria », « la place Notre-Dame » ou encore « les deux tours ». D’une part, l’avenue Victoria limite au nord la place du Châtelet, d’autre part, la place Notre-Dame et les deux tours de la cathédrale peuvent être aperçues depuis le côté sud du théâtre. Un peu plus tard, Jean sort du théâtre et se dirige vers Notre-Dame :

[...] il quitte la maison du théâtre et traverse la place regorgeante de soleil et

¹³ Voir *Le Figaro*, jeudi 26 mai 1887, 33/3, n° 146, p. 1 ; Gaston Tissandier, « Le matériel des pompiers de Paris à propos de l’incendie de l’Opéra-Comique », in *La Nature*, n° 733, 18 juin 1887.

¹⁴ *JS*, p. 403.

¹⁵ Ce n’est qu’en 1898 que le théâtre de l’Opéra-Comique est revenu à la place Boieldieu. *Le Figaro*, lundi 5 décembre 1898, 44/3, n° 339, p. 1.

de joie sur laquelle il projette une vive ombre sans y trouver rien qu'une sombre inquiétude, [...] de sorte qu'un fiévreux claque des dents au soleil et qu'un malheureux pleure dans la joie générale parce que c'est en nous qu'est le bonheur et le malheur. Et pourtant le soleil entrait partout en ce moment. Et à l'intérieur de Notre-Dame, dans la sombre immensité, après avoir passé par combien de vitraux bleu d'azur et rouge sang qui auraient dû l'intercepter à jamais, un peu de soleil parvenu à entrer se reposait gaiement sur la pierre grise d'un pilier [...]. (JS, 648)

Notons encore que la cathédrale Notre-Dame et le Palais de Justice sont tous deux situés sur l'île de la Cité, proche de la place du Châtelet. L'itinéraire parcouru par le héros semble alors bien pertinent. Tous ces repères topographiques justifient que Proust décrit, dans ce passage, le Paris réaliste de la fin du XIX^e siècle. Soulignons également que dans l'extrait ci-dessus, l'écrivain met en évidence le contraste entre le soleil et l'ombre, entre l'éclat et l'obscurité, entre la joie et l'inquiétude ou le chagrin, entre le bonheur et le malheur. Il est probable que ces aspects coexistants et contradictoires des lieux révèlent que le héros, qui suit assidûment les procès au Palais de Justice pendant cette période de sa vie, mène aussi une réflexion approfondie sur la vérité et les opinions divergentes autour de l'affaire Dreyfus.

2.2 La maison de M. et Mme Santeuil

Étant donné que dans la *Recherche* il existe une affinité entre les personnages et les quartiers parisiens qu'ils habitent ou visitent¹⁶, dans une même perspective, les quartiers de la capitale, dans *Jean Santeuil*, sont-ils également significatifs ? Ces lieux contribuent-ils à l'explication de la situation sociale des protagonistes ? Pour répondre à ces questions, nous étudierons à présent les demeures des Santeuil, des Kossichef et des Réveillon à Paris, ceux-ci étant les principaux acteurs du roman inachevé, et ils deviendront respectivement le héros-narrateur et ses parents, les Swann et les Guermantes dans l'œuvre principale de Proust¹⁷.

¹⁶ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 77.

¹⁷ Voir Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 63-64.

Il paraît que les parents de Jean, M. et Mme Santeuil, possèdent deux maisons : l'une se trouve « aux portes de Paris¹⁸ », à « Auteuil¹⁹ », l'autre à Paris même. Nous nous focalisons ici sur la question de la localisation de leur résidence parisienne. Dans le fragment [« Retour à Paris »], Jean arrive à une gare de la capitale, mais personne ne l'y attend, il est obligé de prendre une voiture pour rentrer chez lui²⁰. Celle-ci parcourt les boulevards puis se rapproche du quartier où habitent les Santeuil :

[...] la voiture prit la rue des Saints-Pères, Jean imagina la surprise de ses parents, [...], il s'impatientait d'être encore loin d'eux. Arrivé à la rue Bonaparte, le cocher continua le quai au lieu de la prendre, ce qui rallonge. Jean se pencha hors de la portière, voulut lui dire : « Mais ce n'est pas le chemin », mais sentit que maintenant le plus court était de le laisser prendre la rue de l'Université. [...] il ne cessait de répéter tout haut : « Bête de cocher, bête de cocher », et en le payant, il lui fit tout de même, [...] l'observation. Il appela le concierge [...]. (*JS*, 500)

L'itinéraire suivi par le cocher et le héros révèle certaines contradictions²¹. Ceux-ci prennent d'abord « la rue des Saints-Pères », ensuite « la rue Bonaparte », c'est-à-dire qu'ils se dirigent vers l'est. Puis ils longent « le quai » sans changer de direction, et prennent curieusement « la rue de l'Université », qui se situe en réalité à l'ouest de la rue des Saints-Pères, leur point de départ dans ce passage. Néanmoins, ces trois rues, portant des noms réels, se trouvent toutes sur la rive gauche, plus précisément dans le faubourg Saint-Germain. André Ferré indique que celui-ci est « bordé par la Seine du Pont-Neuf au quai d'Orsay, limité par le fleuve, le boulevard des Invalides, la rue de Vaugirard, la rue de l'Odéon et la rue Dauphine²² ». Nous pouvons supposer que l'habitation des Santeuil, étant toute près des rues évoquées ci-dessus, se situe dans ce quartier au centre de la ville de Paris. Avant d'examiner d'autres indices topographiques

¹⁸ *JS*, p. 204.

¹⁹ *Ibid.*, p. 864.

²⁰ *Ibid.*, p. 499.

²¹ *JS*, Notes, p. 1041.

²² André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 77.

permettant de localiser la résidence en question, nous abordons l'espace intérieur de celle-ci, décrit dans le même fragment :

[...] Jean sentit tout d'un coup les portes de la maison paternelle qui s'étaient refermées sur lui, les lieues infinies qui le séparaient de Réveillon et qu'il ne pouvait plus franchir. Ah ! si par un miracle, maintenant qu'il avait embrassé ses parents, il avait pu se retrouver dans le grand salon avec le parc et toute la campagne devant lui ! [...] Et en se couchant il n'eut plus autour de lui les immenses corridors, les galeries infinies de Réveillon, mais la chambre de son père séparée de la sienne par un mur si mince qu'il l'entendait se retourner dans son lit [...]. (*JS*, 501-502)

L'écrivain précise qu'il s'agit de la « maison paternelle » et souligne la distance infranchissable entre celle-ci et le château de Réveillon. Nous avons indiqué, dans le premier chapitre de cette étude, qu'il existait souvent une nette démarcation entre les lieux proustiens. Dans le passage ci-dessus, la barrière – les « portes » et le « mur si mince » – sépare, d'une part, l'espace intérieur de la maison et le monde extérieur, dont le château de Réveillon et la campagne, d'autre part, la chambre de Jean et celle de son père²³. Ainsi, la chambre du héros, isolée et éloignée du reste du monde, devient « sa prison²⁴ ». Toutefois, la mince cloison peut également entraîner sa colère²⁵ :

La chambre de Jean était à côté de celle de son père. M. Santeuil se levait à sept heures. [...] Son père en se levant le réveillait. Puis il entendait comme une mouche irritante le bruit de la robe de sa mère qui venait vers la chambre de son mari. Ils se mettaient à causer, [...]. D'autres fois, c'était sa mère qui, [...] se retirait sur la pointe du pied, [...] faisant craquer le parquet sous les pointes [...]. (*JS*, 859)

Évoquons maintenant le fragment intitulé [« Témoins du passé »], qui nous fournit d'autres indices sur le quartier où réside la famille Santeuil. Jean sort de chez

²³ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 78-79.

²⁴ *JS*, p. 502.

²⁵ Alors que dans les *Jeunes filles de la Recherche*, la chambre d'hôtel du héros-narrateur et celle de sa grand-mère étaient séparées par une cloison qui devenait leur moyen de communication. *JFF*, II, p. 29.

lui pour profiter du beau temps après la pluie ; il décide alors de faire une promenade dans les alentours. Il arrive d'abord « le long des quais » et aperçoit « une troupe, arrêtée à l'ombre [...] de beaux arbres²⁶ ». Par la suite, il marche jusqu'au « parapet du quai », s'émerveille du « charme [...] aux bords de la Seine²⁷ ». Enfin, il revient « sous ces arbres fraîchement et déjà partout verts du Cours-la-Reine plein d'ombre » et se remémore, au même moment, « les bois de Saint-Germain », où il « cueill[ait] des violettes » et « écoutait avec autant de ravissement le silence et les chants d'oiseaux²⁸ ». Le héros ressent la « joie brillante et profonde des lieux²⁹ » à la fois du passé et du présent.

Notons tout d'abord que Proust ne décrit pas un paysage urbain lorsqu'il parle des « bois de Saint-Germain », ce toponyme désigne probablement Saint-Germain-en-Laye, où l'auteur a séjourné en été 1895 avant de partir pour Dieppe et la Bretagne³⁰. À cet égard, nous pouvons citer un autre fragment, [« Jean aimera la poésie »] :

Le mois de septembre vint. M. et Mme Santeuil se préparent à quitter Saint-Germain. Jean était très triste de partir. Dès six heures, quand il commençait à faire nuit, il se retournait plusieurs fois pour regarder le ciel rouge qui barrait l'entrée noire de la forêt, et il entraît avec plaisir dans la salle à manger pleine de la lumière de la lampe et de l'odeur du potage servi. Mais il fallut aller à Dieppe. (*JS*, 211)

L'allusion à Saint-Germain-en-Laye dans cet extrait semble plus convaincante car, outre les indices biographiques, Proust évoque la « forêt » en précisant, quelques lignes plus loin, qu'il s'agit de l'« entrée de la forêt de Saint-Germain³¹ ». Il est évident que les Santeuil séjournent, non pas au faubourg Saint-Germain, mais à Saint-Germain-en-Laye, autrement dit, au milieu d'un paysage sylvestre.

²⁶ *JS*, p. 771.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 772.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Voir *Corr.*, t. I, p. 86-87 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage, op. cit.*, p. 88.

³¹ *JS*, p. 211.

Revenons au fragment [« Témoins du passé »]. L'apparition des « quais », de la « Seine » et du « Cours-la-Reine³² » permet au lecteur de tracer approximativement l'itinéraire de promenade du héros le long des rives et dans les espaces verts au cœur de la capitale. Ces endroits, étant tout proches des limites du faubourg Saint-Germain, ne sont pas en opposition avec l'emplacement de la maison familiale de Jean selon notre hypothèse. De cette manière, l'écrivain indique divers lieux près de la demeure de M. Santeuil, sans assigner à celle-ci une rue particulière. Quant à ces lieux avoisinants, soit qu'ils font partie du Faubourg, soit qu'ils se trouvent à proximité de ce dernier. En conséquence, il est fort possible que les Santeuil vivent dans une maison en plein faubourg Saint-Germain.

Par ailleurs, il importe de souligner que Jean, issu d'une famille bourgeoise, fréquente les salons mondains afin d'être admis dans la haute société parisienne. Or, le statut social de la famille Santeuil ne correspond pas à leur quartier résidentiel³³ :

M. et Mme Santeuil avaient, il y a quelques années, donné une matinée en l'honneur d'une Altesse étrangère qui, insuffisamment accréditée auprès du faubourg Saint-Germain et s'étant rabattue sur le monde officiel, le charmait par sa bonne grâce [...]. Mme Santeuil qui, dans l'orgueilleuse modestie de sa condition bourgeoise, répétait en riant : « C'est trop chic pour nous » [...]. (*JS*, 215)

Il est clair que les Santeuil, bien qu'ils soient fort probablement des habitants du noble faubourg Saint-Germain, n'appartiennent pas à l'aristocratie. Nous pouvons ainsi constater que, dans le roman inachevé de Proust, le rapport entre les habitants et les quartiers, entre la situation des protagonistes dans la topographie et dans la société

³² *Ibid.*, p. 771-772.

³³ Dans la *Recherche*, ce n'est qu'à un moment tardif du récit que le héros-narrateur et ses parents emménagent dans un appartement dépendant de l'hôtel de Guermantes, symbolisant leur ascension sociale. Pourtant, le narrateur ressent qu'il existe une « ligne de démarcation » qui le sépare du faubourg Saint-Germain, spatialement et socialement. *CG*, II, p. 309-310 et p. 330. Nous avons abordé ce point dans le premier chapitre.

de Paris, n'est pas encore soigneusement établi.

2.3 La demeure des Kossichef

Jean, adolescent, va souvent jouer aux « Champs-Élysées³⁴ ». Un jour, il y fait « la connaissance d'une jeune fille russe avec de grands cheveux noirs, des yeux clairs et moqueurs, des joues roses, et qui brillait de cette santé, de cette vie, de cette joie qui manquaient à Jean³⁵ ». Cette rencontre change brusquement sa vie. Le héros de « treize ans³⁶ » tombe amoureux de cette fille – Marie Kossichef, qui deviendra Gilberte Swann dans la *Recherche*. Penchons-nous ici sur sa demeure familiale. L'écrivain précise que l'amie de Jean habite une « maison de la rue de Chaillot³⁷ », nommée plus loin « l'hôtel Kossichef³⁸ ». Toutefois, les parents du jeune héros lui interdisent d'aller chez Mlle Kossichef :

Mais l'immense fortune et la vie de plaisirs de M. et de Mme Kossichef, la réputation d'insolence du mari et de légèreté de la femme, excitaient dans l'âme honnête des parents de Jean une défiance aussi profonde que le dédain où les auraient tenus les parents de Marie. Jean, sans en savoir les raisons, savait qu'il n'irait jamais chez Marie, et s'était résigné à ne la voir qu'aux Champs-Élysées. (*JS*, 223)

Si la famille Kossichef est fortunée, elle n'appartient pourtant pas au milieu aristocratique. De même, la résidence de ces gens ne se situe pas dans les faubourgs. Dans les manuscrits, nous pouvons lire : « Jean n'avait jamais été chez Mlle Kossichef dont les parents d'une situation de fortune infiniment plus élevée que celle de M. et Mme Santeuil³⁹ [...] ». Il est évident que l'auteur insiste sur l'écart considérable entre ces deux familles, sur les plans spatial et social.

³⁴ *JS*, p. 216.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 219.

³⁷ *Ibid.*, p. 218.

³⁸ *Ibid.*, p. 674.

³⁹ La transcription est de Pierre Clarac. *JS*, Notes, p. 992.

Dans le récit, la « rue de Chaillot » et les « Champs-Élysées » sont désignés par leur toponyme et leur topographie réels. Cette rue se trouve, en réalité, non loin du jardin des Champs-Élysées. Afin de clarifier le choix de l'emplacement de l'hôtel Kossichef et du lieu de rencontre des deux adolescents, il est nécessaire de nous référer aux éléments biographiques de Proust.

L'écrivain s'inspire en effet de sa propre aventure afin de décrire l'amour de Jean pour Marie Kossichef⁴⁰. En 1887, le jeune Proust de seize ans se rend presque quotidiennement au jardin des Champs-Élysées où il rencontre Marie de Benardaky, et tombe amoureux d'elle. Il parle de cette expérience dans une lettre datée du 15 juillet 1887, adressée à Antoinette Faure, une autre amie de jeunesse de l'auteur : « Marie Bénardaky est très jolie et de plus en plus exubérante. Elle s'est battue à coups de poing avec Blanche qui a été battue⁴¹ [...] ». De plus, en avril 1918, dans une dédicace à Jacques de Lacretelle, écrite sur les trois premières pages d'un exemplaire de *Du côté de chez Swann*, Proust affirme qu'il existe plusieurs « clefs⁴² » pour un seul personnage de son livre, et que Mlle de Benardaky est l'un des modèles de Gilberte Swann :

Enfin j'ai pensé, pour l'arrivée de Gilberte aux Champs-Élysées par la neige, à une personne qui a été le grand amour de ma vie sans qu'elle l'ait jamais su (ou l'autre grand amour de ma vie car il y en a eu au moins deux) Mademoiselle Bénardaky, aujourd'hui (mais je ne l'ai pas vue depuis combien d'années) princesse Radziwill⁴³.

Soulignons que dans *Jean Santeuil*, Marie Kossichef porte le même prénom que

⁴⁰ Voir George D. Painter, *Marcel Proust*, traduction de Georges Cattaui et Roger-Paul Vial, tome I, Paris, Mercure de France, 1966, p. 79-88 ; Jean-Yves Tadié, *Proust*, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 125 et *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, « NRF Biographies », 1996, p. 64-69 ; Roger Duchêne, *L'Impossible Marcel Proust*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 76-81 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 82.

⁴¹ *Corr.*, t. I, p. 97. Dans les correspondances, Proust écrit le nom de Marie de Benardaky sans le « de » et avec un accent aigu sur le « e ».

⁴² *Corr.*, t. XVII, p. 194 ; *EA*, p. 564-566.

⁴³ *Corr.*, t. XVII, p. 194 ; *EA*, p. 565.

Mlle de Benardaky. De surcroît, selon George D. Painter, l'adresse des Benardaky à Paris était sise au 65 rue de Chaillot⁴⁴, actuellement 7 rue Quentin-Bauchart, car leur maison appartient à la partie réaménagée, en 1919, de l'ancienne rue de Chaillot⁴⁵. En un mot, l'amie de Jean, fictive, habite rue de Chaillot comme celle de Proust dans la réalité. Cette dernière est bien le modèle principal de Marie Kossichef dans *Jean Santeuil*, et de la future Gilberte Swann dans la *Recherche*. L'auteur emprunte de nombreux traits de son amie d'antan pour composer ses personnages, ainsi que leurs lieux d'habitation. Nous reviendrons sur la résidence parisienne des Swann un peu plus loin.

En définitive, la demeure des Kossichef ne résulte pas d'une pure invention, sa localisation est moins significative que les autres lieux proustiens. Ajoutons que son espace intérieur ne fait l'objet d'aucune description dans le roman, car cette maison reste un lieu non abouti par le héros. Même si Jean, à l'âge adulte, lors d'une soirée chez Mme Marmet, retrouve Marie – la jeune fille des Champs-Élysées – et obtient la permission d'aller chez les Kossichef tous les dimanches, il n'ose plus y aller, ne faisant que passer devant leur hôtel particulier⁴⁶.

2.4 L'hôtel de Réveillon et le salon de Mme Desroches

Dans *Jean Santeuil*, le duc et la duchesse de Réveillon représentent la haute aristocratie. Ils ont deux résidences, le château de Réveillon en « Champagne⁴⁷ » et l'hôtel de Réveillon à Paris. Le duc et la duchesse mènent une vie retirée à Réveillon⁴⁸, alors que leur salon mondain dans la capitale réunit de nombreux invités du milieu aristocratique. Nous nous demandons ici dans quel quartier parisien se trouve l'hôtel

⁴⁴ George D. Painter, *Marcel Proust, op. cit.*, tome I, p. 81.

⁴⁵ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris* (1963), tome I, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, p. 291.

⁴⁶ *JS*, p. 673-675.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 506.

⁴⁸ « Il n'y avait presque jamais de monde à demeure à Réveillon, car la duchesse avait horreur d'avoir des invitées à la campagne, [...] » *Ibid.*, p. 502-503.

particulier de Réveillon. Examinons, afin de répondre à cette question, des passages concrets qui dévoilent sa situation géographique.

Jean se lie d'amitié avec Henri de Réveillon, le fils du duc et de la duchesse, lorsqu'ils sont au collège ou lycée « Charlemagne⁴⁹ », dont il n'est pas question ailleurs dans le récit⁵⁰. Dans les textes inédits publiés en 1968 par Philip Kolb, recueillis dans *Jean Santeuil* (1971), l'ami du héros est appelé « Charles », « Honoré » ou « Henri⁵¹ ». Nous savons que Proust, dans ses écrits, donne souvent des noms différents aux mêmes personnages. Un jeudi, Jean est « en retenue⁵² » pendant que les autres élèves jouent dans la cour. Il s'agit du jour de la semaine où les internes, dont Henri de Réveillon fait partie, peuvent quitter l'école et passer la journée dans leur famille :

[...] Jean entendait les cris et les sauts de ses camarades. Il n'avait pas la consolation de penser qu'Honoré était au milieu d'eux, car il avait, demeurant plus loin que les autres, aux Invalides, la permission de partir dès huit heures du matin, et il n'était pas vraisemblable qu'il fût resté⁵³.

La plupart des internes partent à dix heures, tandis qu'« Honoré » est autorisé à sortir deux heures plus tôt car il habite « plus loin » du lycée. Dans un premier temps, l'écrivain indique, dans cet extrait, que l'hôtel de Réveillon se trouve aux « Invalides ». Rappelons que le faubourg Saint-Germain est limité par le boulevard des Invalides⁵⁴. Il est sans doute nécessaire de chercher d'autres repères afin de justifier si l'ami de Jean demeure bien au Faubourg. Nous retrouvons, dans [« La protection de Réveillon »], une indication précise sur l'emplacement de cet hôtel particulier. Jean, adulte, monte

⁴⁹ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁰ En général, Jean est à « Henri-IV ». *Ibid.*, p. 235-236.

⁵¹ « Charles [Henri] de Réveillon », Philip Kolb, Larkin Price, *Marcel Proust : Textes retrouvés*, Urbana, University of Illinois Press, 1968, p. 12-13 ; Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, Paris, Gallimard, 1971, p. 33-38 ; « [Comment se noue l'amitié de Jean et de Réveillon] », *JS*, p. 253-258. Dans *Jean Santeuil*, les deux prénoms de l'ami du héros – « Charles » et « Honoré » – sont remplacés par « Henri » afin d'éviter la confusion. Nous employons ce dernier prénom dans notre étude sauf si la substitution nécessite une analyse.

⁵² Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, *op. cit.*, p. 35 ; *JS*, p. 254.

⁵³ Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, *op. cit.*, p. 36 ; *JS*, p. 255.

⁵⁴ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 77.

dans une voiture et dit au cocher : « “Allez rue de Varenne, à l’hôtel de Réveillon⁵⁵” ». En réalité, la rue de Varenne se termine, à l’ouest, par le boulevard des Invalides. Nous pouvons ainsi confirmer que la demeure du duc et de la duchesse de Réveillon est bien située dans le faubourg Saint-Germain. L’habitation de Jean, non loin de la « rue des Saints-Pères » ou de la « rue de l’Université⁵⁶ », et celle de son ami semblent proches l’une de l’autre, tandis que la famille Santeuil se trouve socialement bien au-dessous de la famille Réveillon. Cela justifie encore que les contradictions entre les protagonistes, leurs milieux sociaux et leurs quartiers résidentiels ne manquent pas dans le roman à la troisième personne de Proust.

Dans un second temps, le changement de prénom de l’ami de Jean dans l’extrait cité auparavant, retient notre attention. Ce personnage est désigné par « Honoré⁵⁷ » au lieu de « Charles » ou d’« Henri ». Le prénom « Honoré », bien qu’il soit rare dans *Jean Santeuil*, apparaît dans quatre nouvelles des *Plaisirs et les Jours* : « Violante ou la mondanité », « Scénario », « Un dîner en ville », « La fin de la jalousie⁵⁸ », ainsi que dans un texte non publié, « Conversation », et une esquisse de « Mélancolique Villégiature de Madame de Breyves⁵⁹ ». Selon Francine Goujon, dans ces récits, les personnages nommés Honoré peuvent être rapprochés, soit de l’« ami véritable », soit de la figure paternelle⁶⁰. L’auteure relève également un lien quasiment invisible entre les termes d’« ami véritable » et d’« honoré⁶¹ », se trouvant au début et à la fin de la dernière phrase de la dédicace des *Plaisirs et les Jours* :

Que l’ami véritable, le Maître illustre et bien-aimé qui leur ont ajouté, l’un la poésie de sa musique, l’autre la musique de son incomparable poésie, [...] me

⁵⁵ JS, p. 688. Notons que dans la *Recherche*, l’hôtel du prince et de la princesse de Guermantes se situe « rue de Varenne ». SG, III, p. 480.

⁵⁶ JS, p. 500.

⁵⁷ Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés, op. cit.*, p. 36.

⁵⁸ Dans « Scénario » et « Un dîner en ville », le personnage principal s’appelle Honoré. PJ, p. 48-50 et p. 97-102.

⁵⁹ Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », in *Bulletin d’informations proustiennes*, n° 30, 1999, p. 113.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 103-126.

⁶¹ *Ibid.*, p. 113.

pardonnent d'avoir réservé pour vous ce gage dernier d'affection, se souvenant qu'aucun vivant, si grand soit-il ou si cher, ne doit être honoré qu'après un mort. (*PJ*, 8)

Citons un autre exemple plus convaincant dans « Contre la franchise » : « Honorons-le : Quel ami véritable⁶² !... ». Revenons à l'épisode où Jean se lie d'amitié avec le fils du duc de Réveillon, Henri, nommé primitivement Honoré. Nous pouvons, en effet, procéder à un rapprochement entre le prénom « Honoré » et l'« ami véritable » de Jean. Ce jour-là, malgré la froideur du héros depuis un certain temps, résultant de la révélation de Mme Santeuil sur l'écart social entre les deux familles, le jeune Réveillon prend parti pour Jean contre « tous [les] élèves de Charlemagne⁶³ ». C'est ainsi que naît une véritable amitié entre les deux adolescents.

Par ailleurs, il se peut que l'écrivain suggère ici un calembour sur le nom d'« Honoré » et de l'adjectif « honoré », comme ce qu'il fait explicitement dans son article intitulé « La cour aux lilas et l'atelier des roses », publié dans *Le Figaro* du 11 mai 1903⁶⁴. Dans le fragment où se noue l'amitié de Jean et d'Honoré, ce n'est pas par hasard que le prénom d'« Honoré » et le toponyme « Invalides⁶⁵ » figurent dans une même phrase. Il nous semble pertinent de relier le personnage répondant au nom d'« Honoré », à une famille « honoré[e] » – celle du duc et de la duchesse de Réveillon, ainsi qu'à un quartier « honoré » – le noble faubourg Saint-Germain. Plus encore, nous pouvons évoquer le faubourg « Saint-Honoré », situé sur la rive droite, qui demeure la plupart du temps caché derrière le faubourg Saint-Germain dans les œuvres de Proust. Le faubourg Saint-Honoré est, de même, un haut lieu de l'aristocratie, dont l'auteur

⁶² *PJ*, p. 47.

⁶³ Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, op. cit., p. 37 ; *JS*, p. 256.

⁶⁴ « Près du piano, un homme de lettres encore jeune et fort snob, cause familièrement avec le duc de Luynes. S'il était enchanté de causer avec le duc de Luynes, qui est un homme fin et charmant, rien ne serait plus naturel. Mais il paraît surtout ravi qu'on le voie causer avec un duc. De sorte que je ne puis m'empêcher de dire à mon voisin : “Des deux, c'est lui qui a l'air d'être honoré.” Calembour dont la saveur échapperait évidemment aux lecteurs qui ne sauraient pas que le duc de Luynes “répond”, comme disent les concierges, au prénom d'Honoré. » *EA*, p. 461. Voir Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », art. cit., p. 104.

⁶⁵ Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, op. cit., p. 36.

fréquente assidûment les salons. L'ébauche du Paris mondain s'illustre ainsi dans les textes de *Jean Santeuil*.

Jean et Henri, devenus amis, se rencontrent fréquemment chez leurs parents. Toutefois, l'espace intérieur de l'hôtel de Réveillon – l'« un des rares hôtels de la haute noblesse⁶⁶ » – n'est guère décrit. Celui-ci ne fait pas l'objet de notre analyse car nous nous focalisons ici sur la structure topographique de la ville de Paris. En dépit de la résistance de ses parents, le héros cherche à s'intégrer aux hautes classes de la société. De nombreux hôtels particuliers et salons mondains sont introduits dans le récit, comme ceux de Mmes Desroches, Marmet, de Thianges, de Lustaud ou du duc d'Étampes. Cependant, la situation géographique de ces demeures reste souvent un mystère. Prenons, à titre d'illustration, l'exemple de Mme Desroches et son salon :

[...] le salon de Mme Antoine Desroches née Grimaldi, cousine de Mme Santeuil, que Jean appelait « tante Louise », était devenu, au moment où Jean fit la connaissance d'Henri de Réveillon, et était resté jusqu'à l'année dernière, un des salons les plus recherchés entre les salons brillants de Paris. (*JS*, 425-426)

Remontons un peu dans le temps. Le nom que portait Mme Desroches avant son mariage⁶⁷ est Grimaldi ou Primaldi⁶⁸, son prénom varie également – Louise, Céphise ou Henriette. Cela indique que Proust hésite sur le choix du nom de ce personnage, étant composite, comme les lieux proustiens. Il existe au moins deux modèles pour Mme Desroches, s'agissant des deux cousines de l'écrivain : Mme Gaston Thomson, née Henriette Peigné-Crémieux, et Mme Jean Cruppi, née Louise Crémieux⁶⁹.

Mme Desroches, en changeant de milieu, abandonne aussi son prénom. La

⁶⁶ *JS*, p. 436.

⁶⁷ « À trente-trois ans il [Antoine Desroches] épousa Céphise Grimaldi, fille d'un grand peintre qui ne lui donnait pas grande dot [...]. » *Ibid.*, p. 431.

⁶⁸ *JS*, Notes, p. 1028.

⁶⁹ Philip Kolb, « Marcel Proust et les dames Lemaire », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 14, 1964, p. 116-117.

« Céphise d'autrefois » se lance dans le monde mondain ; son nouveau nom figure, pendant longtemps, « dans les journaux à tous les grands dîners donnés dans le faubourg Saint-Germain⁷⁰ ». Son mari, Antoine Desroches, étant un homme ambitieux, rêve « pour sa femme [d'un] empire sur la crème de la société parisienne, sur le faubourg Saint-Germain le plus légitimiste et le plus fermé⁷¹ [...] ». Malgré tous ces indices montrant que la famille Desroches appartient socialement au faubourg Saint-Germain, nous ne retrouvons aucune précision quant à l'adresse de leur résidence, même dans un fragment consacré à l'hôtel de Mme Desroches⁷².

Ce n'est qu'à un moment tardif du récit que Mme Desroches réapparaît. Un jour, lorsque Jean, adulte, descend « la rue de Rennes », il croise sa tante Desroches qui sort curieusement d'une « pauvre maison⁷³ ». Le héros apprend qu'elle ne va plus dans le grand monde⁷⁴ : « [...] elle renonçait peu à peu à sa situation mondaine pour un ténor hollandais de l'Opéra-Comique, qui habitait un pauvre appartement au coin de la rue de Rennes et de la rue de Lamoignon⁷⁵ [...] ».

Intéressons-nous maintenant à l'appartement de ce « ténor hollandais de l'Opéra-Comique » dont Mme Desroches est amoureuse. Celui-ci se trouve au croisement de « la rue de Rennes » et de « la rue de Lamoignon ». La première est une rue réelle, alors que la seconde n'a jamais existé à Paris. Remarquons que le boulevard Malesherbes – au 9 où Proust vivait avec ses parents entre 1873 et 1900 – porte en réalité le nom de Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes, défenseur de

⁷⁰ JS, p. 432.

⁷¹ *Ibid.*, p. 433.

⁷² *Ibid.*, p. 434-437. Le fragment [« L'hôtel de Mme Desroches »] est un développement indépendant du précédent. Dès le début, l'auteur déclare : « La description de l'hôtel Desroches serait sans intérêt pour le lecteur. » Il se focalise sur la relation entre l'ameublement des maisons et leurs propriétaires, en précisant que les meubles d'un hôtel, pourvus d'une signification dans le passé, ne peuvent entretenir aucun rapport avec leur maîtresse du présent car celle-ci ignore leurs histoires et les choisit par hasard. L'hôtel de Mme Desroches est présenté comme un « banal hôtel », « l'hôtel "grand monde" sans distinction, était nu, glacé, presque hostile comme un château fort, [...] ». Voir aussi Ayano Hiramitsu, « L'ameublement en tant qu'évocation du passé chez Proust », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Kyoto, n° 42, 2011, p. 45-57.

⁷³ JS, p. 778.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 780.

Louis XVI, magistrat et botaniste⁷⁶. Il est ainsi possible que l'écrivain ait songé à ce nom quand il travaillait son roman. Cela révèle également son intention d'introduire des toponymes inventés dans la topographie d'un Paris réel. Il importe de noter que, par la suite, l'appartement du « ténor hollandais », qualifié à deux reprises de « pauvre », se situe, de manière contradictoire, « rue de Rennes » – un lieu en plein cœur du faubourg Saint-Germain. Mme Desroches, pourtant éloignée de la vie élégante et mondaine, vit encore, géographiquement, dans le Faubourg.

Pour conclure, dans *Jean Santeuil*, l'auteur décrit, le plus souvent, la ville de Paris en respectant sa réalité géographique. Or, les repères de la capitale ne sont pas si fréquents. Nous retrouvons en particulier des zones urbaines, comme la place du Châtelet, le quartier des Champs-Élysées et le faubourg Saint-Germain. D'autre part, le rapport entre les personnages, leur situation sociale et les quartiers où ils habitent peut devenir contradictoire, alors que les indices topographiques sont précis. En ce qui concerne le faubourg Saint-Germain, il abrite de nombreux habitants, des occupants « légitimes⁷⁷ », c'est-à-dire, des gens de la société aristocratique, ainsi que ceux qui n'en font pas partie, tels que la famille Santeuil ou le « ténor de l'Opéra-Comique » que nous venons d'évoquer. Pourtant, le faubourg Saint-Germain est illustré à la fois comme le paradis de la haute noblesse et comme un petit univers fermé, nécessitant de gros efforts pour s'intégrer dans ce « monde ». Ainsi, le Faubourg, dans les écrits de Proust, s'avère plus social que géographique⁷⁸. En somme, après avoir examiné les lieux d'habitation des Santeuil, des Kossichef, du duc et de la duchesse de Réveillon et de Mme Desroches, nous pouvons confirmer que *Jean Santeuil* constitue l'ébauche de la *Recherche*, car nous distinguons non seulement les traits des futurs personnages, mais également ceux des futurs quartiers parisiens.

⁷⁶ Sur le boulevard Malesherbes, voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 121.

⁷⁷ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 78.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 77-78.

II. Le Paris dans la *Recherche*

Les références à Paris, dans la *Recherche*, sont plus nombreuses que celles dans *Jean Santeuil*. La capitale, présente aux différentes époques de la vie du héros-narrateur, encadre de multiples scènes du roman. Elle est divisée en quartiers, habités, le plus souvent, par les protagonistes appartenant à une même classe sociale. Proust met ainsi en lumière la situation de ses personnages dans la société et dans la topographie de la ville¹. Les quartiers parisiens, dans l'œuvre à la première personne de l'écrivain, sont formés et combinés d'une façon plus réfléchie et plus détaillée, afin de créer un ensemble topographique cohérent et synthétique.

D'ailleurs, nous avons vu que l'écrivain insistait sur la mise en opposition initiale des deux « côtés » de Combray, de Balbec et de Rivebelle, ou de Balbec-en-Terre et de Balbec-Plage, ce qui nous invite à mettre en question la topographie de Paris. Celle-ci obéit-elle également à cette « dichotomie² » ? La capitale étant traversée par la Seine, ses deux « rives³ » et ses différentes zones sont-elles aussi significatives que les deux « côtés » ? Commençons par aborder les quartiers résidentiels de la famille Swann.

1. Les lieux d'habitation des Swann

1.1 Le quai d'Orléans : un élégant quartier en déclin

Dirigeons-nous maintenant vers le « quai d'Orléans⁴ », quartier où habite M. Swann avant son mariage. Celui-ci occupe une place particulière dans la topographie de la capitale. De même, du fait que le lieu d'habitation d'un personnage est étroitement

¹ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 77.

² Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982, p. 326.

³ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 77.

⁴ *DCS*, I, p. 16. Nous nous référons aux études suivantes : André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 82 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 11-23.

lié à son statut social, nous verrons dans quelle mesure la situation de Swann dans la société se manifeste dans le lieu de sa résidence :

[...] il [Swann] demeurait maintenant dans un vieil hôtel où il entassait ses collections et que ma grand-mère rêvait de visiter, mais qui était situé quai d'Orléans, quartier que ma grand-tante trouvait infamant d'habiter. (*DCS*, I, 16)

L'hôtel particulier que Swann habite se trouve « quai d'Orléans ». L'évocation de ce lieu dans le texte est conforme à la réalité topographique de Paris. Le quai d'Orléans borne au sud l'île Saint-Louis⁵, située sur la Seine, en plein cœur de la capitale. En outre, dans les premières pages de « Combray », l'écrivain nous fournit les principaux traits du personnage de M. Swann : « [...] un des membres les plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris et du prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain⁶ ». Le narrateur ajoute que Swann est « parfaitement “qualifié” pour être reçu par toute la “belle bourgeoisie”, par les notaires ou les avoués les plus estimés de Paris⁷ [...] ».

C'est ainsi que Swann mène une « brillante vie mondaine⁸ » au sein de la capitale, et parallèlement, il rend souvent visite à la famille du héros-narrateur dans une ville de province – Combray, où se trouve également sa demeure secondaire. Étant donné que Swann fréquente des milieux sociaux différents, il représente alors, selon les propos d'André Ferré, « un élément de liaison entre la bourgeoisie et l'aristocratie, entre le côté provincial de Combray et le côté mondain de Guermantes⁹ ». Il en va de même pour son hôtel particulier qui se trouve sur l'île Saint-Louis, « faisant le pont entre les deux rives¹⁰ ». Ces aspects, présentant une certaine binarité, d'une part, coexistent dans

⁵ Voir Jacques Hillairet, *Évocation du vieux Paris*, tome I, Paris, Les éditions de Minuit, 1952, p. 446-447 et 468.

⁶ *DCS*, I, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*

le portrait de Swann, d'autre part, se reflètent dans l'emplacement de sa résidence parisienne. Ajoutons que, dans *Albertine disparue*, la fille de Swann – Gilberte, devient l'épouse de Robert de Saint-Loup¹¹, symbolisant le rapprochement de la bourgeoisie et de l'aristocratie. Dès le début du roman, Proust assigne à l'habitation de Swann, avant son mariage avec Odette, une place centrale dans la structure topographique de Paris, annonçant le lien possible entre les « rives » et les « côtés », ainsi que la future conjonction des milieux bourgeois et aristocratique.

Il est nécessaire ici de se focaliser sur la raison pour laquelle Swann choisit, parmi d'autres lieux de l'île Saint-Louis, le quai d'Orléans comme étant son quartier. Dans un premier temps, rappelons que Swann est l'« ami préféré du comte de Paris¹² ». Il s'agit du titre de Louis-Philippe-Albert d'Orléans (1838-1894), petit-fils du roi Louis-Philippe¹³. L'amitié entre Swann et un membre de la famille royale, d'un côté, illustre la prestigieuse situation sociale de Swann, de l'autre, incite probablement celui-ci à demeurer dans un quartier portant le nom de son ami. Or, soulignons que le quai d'Orléans, construit entre 1614 et 1646, doit en réalité son nom à Gaston d'Orléans (1608-1660), frère cadet de Louis XIII¹⁴, l'un des ancêtres de l'ami de Swann.

Dans un deuxième temps, le fait que Swann habite un « vieil hôtel¹⁵ » du quai d'Orléans résulte de son goût personnel, suscitant d'ailleurs des réactions divergentes de la part des membres de la famille du héros-narrateur. La grand-mère rêve de voir les collections de Swann alors que la grand-tante estime qu'il est « infamant¹⁶ » d'habiter ce quartier. Dans l'esquisse de ce passage, le narrateur décrit cet édifice avec une plus grande précision :

¹¹ *AD*, IV, p. 234.

¹² *DCS*, I, p. 15.

¹³ *DCS*, I, Notes, p. 1098 ; André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 82 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 14.

¹⁴ Jacques Hillairet, *Évocation du vieux Paris, op. cit.*, tome I, p. 468 ; Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris, op. cit.*, tome II, p. 202.

¹⁵ *DCS*, I, p. 16. Les hôtels particuliers de l'île Saint-Louis, datant du XVII^e siècle, sont au fur et à mesure délaissés avec le déplacement des quartiers luxueux vers l'ouest de Paris. Voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris, op. cit.*, tome I, p. 42.

¹⁶ *DCS*, I, p. 16.

[...] c'était un délicieux hôtel du XVII^e siècle qui faisait rêver ma grand-mère à qui il [Swann] avait promis de le faire visiter, et dont il habitait le premier, ayant logé aux étages supérieurs ses collections et ses herbiers¹⁷.

Il nous semble pertinent d'avancer que Swann, collectionneur des œuvres d'art, a aussi choisi de s'installer dans un ancien hôtel particulier, étant lui-même un objet d'art du passé. Cependant, la grand-tante du héros, « la seule personne un peu vulgaire¹⁸ » de la famille, ignore la signification et la valeur de ce vieux quartier élégant. Elle considère qu'un homme aussi fortuné que Swann « aurait pu, s'il avait voulu, habiter boulevard Haussmann ou avenue de l'Opéra¹⁹ ». À ses yeux, le quai d'Orléans n'est pas le lieu le plus convenable pour Swann. En outre, le narrateur évoque une scène où sa grand-tante le taquine. Citons deux passages concernant cette plaisanterie, dans l'esquisse et dans le texte définitif, où nous retrouvons d'autres indices topographiques permettant de confirmer la situation du quartier en question :

« Eh bien ! Monsieur Swann, vous habitez toujours près du Jardin des plantes, avec vos vieilles giroflées²⁰ ? »

« Eh bien ! Monsieur Swann, vous habitez toujours près de l'Entrepôt des vins, pour être sûr de ne pas manquer le train quand vous prenez le chemin de Lyon ? » (*DCS*, I, 17)

Proust nous donne plusieurs repères à proximité du quai d'Orléans, tandis que le nom de ce lieu n'apparaît pas. De même, il importe de mettre en évidence le fait que la gare d'Orléans n'est pas mentionnée, bien que celle-ci, actuelle gare d'Austerlitz, se trouve sur la rive gauche, proche du « Jardin des plantes » et de l'« Entrepôt des vins » qui se situait à l'époque quai Saint-Bernard²¹. L'écrivain fait toutefois allusion à la gare

¹⁷ La transcription est de Pierre-Louis Rey et de Jo Yoshida. *DCS*, I, Notes, p. 1098.

¹⁸ *DCS*, I, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ La transcription est de Pierre-Louis Rey et de Jo Yoshida. *DCS*, I, Notes, p. 1099.

²¹ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 19.

de Lyon, sur la rive droite, en face de la gare d'Orléans. Soulignons que dans ces pages consacrées au portrait de Swann, au début de « Combray », Proust crée une sorte de « contexte orléaniste²² » sans pour autant évoquer le nom d'Orléans, sauf celui du quai, laissant au lecteur le soin de découvrir des relations implicites entre l'hôtel de Swann et les traits de ce personnage. Nous reviendrons sur ce point.

Outre la grand-tante du narrateur, Odette exprime son étonnement concernant le quartier de Swann au début de leur fréquentation²³. En espérant mieux connaître son nouvel ami, elle visite l'hôtel de Swann où elle l'imagine « si confortable avec son thé et ses livres²⁴ ». Or, contre toute attente, elle juge le quartier « si triste » et « si peu *smart* pour lui qui l'[est] tant²⁵ ». Il est difficile, pour Odette, de comprendre le choix de Swann quant à son lieu d'habitation, elle trouve toujours le quai d'Orléans « indigne de lui²⁶ ». Ainsi, l'écrivain met en lumière le fait que les deux amants ne partagent pas les mêmes goûts.

Dans un troisième temps, examinons d'autres figures « orléanistes²⁷ » qui se dissimulent derrière le texte et qui jouent également un rôle important dans le choix du quartier de Swann. Nous avons vu que Louis-Philippe-Albert d'Orléans était désigné par « le comte de Paris²⁸ ». Un peu plus loin, nous remarquons l'évocation d'une « lettre de Twickenham²⁹ », ville où se trouve la résidence du comte de Paris pendant son exil en Angleterre, ainsi que celle des « princes de la Maison de France³⁰ ».

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ Voir *ibid.*, p. 21-23.

²⁴ *DCS*, I, p. 193.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 240.

²⁷ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 18-19.

²⁸ *DCS*, I, p. 15.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ *Ibid.* D'autres personnes en lien avec Louis-Philippe I^{er} font également leur apparition dans cet épisode : « [...] mon grand-père lut dans un journal que M. Swann était un des plus fidèles habitués des déjeuners du dimanche chez le duc de X..., dont le père et l'oncle avaient été les hommes d'État les plus en vue du règne de Louis-Philippe. Or mon grand-père était curieux de tous les petits faits qui pouvaient l'aider à entrer par la pensée dans la vie privée d'hommes comme Molé, comme le duc Pasquier, comme le duc Broglie. Il fut enchanté d'apprendre que Swann fréquentait des gens qui les avaient connus ». *Ibid.*, p. 20-21.

Focalisons-nous ici sur la figure d'un autre prince, cachée d'une manière plus implicite dans le récit³¹. Il s'agit de Philippe d'Orléans (1674-1723), neveu de Louis XIV, Régent du royaume pendant la minorité de Louis XV. Il est le personnage principal des *Mémoires* de Saint-Simon, couvrant la fin du règne de Louis XIV et la période de la Régence. Swann adore lire cette œuvre, Saint-Simon étant l'« un de ses auteurs favoris³² ». Lors d'un dîner avec la famille du héros-narrateur, à Combray, Swann raconte un passage dans *Mémoires*, ce qui provoque des réactions contrastées de la part des membres de sa famille. Le grand-père s'intéresse vivement à ce sujet, tandis que les deux sœurs de la grand-mère, Céline et Flora, interrompent sans cesse la conversation sur Saint-Simon par des propos apparemment insignifiants. Le grand intérêt que Swann porte à ce mémorialiste, potentiellement au Régent – encore un autre Orléans, se manifeste dans cette scène.

En définitive, trois aspects particuliers de Swann influent sur son choix du quartier dans leur complémentarité : ses relations brillantes avec les Orléans, son goût pour les objets anciens et pour les œuvres d'art, ainsi que sa prédilection pour les *Mémoires* de Saint-Simon. Dès le début de « Combray », l'évocation passagère du quai d'Orléans dévoile de nombreux traits de M. Swann. D'une part, sa situation sociale oscille entre la bourgeoisie et l'aristocratie, d'autre part, sa maison se trouve entre les deux rives, précisément sur le quai d'Orléans. Ce quartier en déclin n'est pas luxueux, et n'appartient pas au Faubourg, il reflète particulièrement les goûts personnels de Swann, qui provoquent souvent des opinions opposées au sein de la famille du héros-narrateur. La grand-mère et la grand-tante, le grand-père et les deux sœurs de la grand-mère, sont ainsi mis à l'écart. De surcroît, le fait qu'Odette considère que ce quartier est indigne de Swann révèle la différence de goût des deux amants, préfigurant alors le destin de leur amour.

³¹ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 15-17.

³² DCS, I, p. 304.

1.2 La rue La Pérouse : un quartier marginal en expansion

Dans « Un amour de Swann », Odette de Crécy, dont les idées sont très divergentes de celles de son ami – M. Swann – concernant « les endroits chics³³ », demeure « rue La Pérouse, derrière l’Arc de Triomphe³⁴ ». Proust évoque ce lieu en respectant son toponyme et sa situation réels. La rue La Pérouse commence rue de Belloy et se termine avenue d’Iéna et rue de Presbourg³⁵. Appelée autrefois « boulevard de Passy », cette rue a reçu, en 1864, le nom de Jean-François de Galaup, comte de La Pérouse (1741-1788³⁶). Il s’agit d’un navigateur qui a dirigé, sous les ordres de Louis XVI, une grande expédition dans l’Océan Pacifique à partir de 1785³⁷. Mais ce voyage a connu une fin tragique : le commandant et son équipage ont mystérieusement disparu³⁸.

Vu que le quartier résidentiel de Swann avant son mariage révèle de multiples traits de ce personnage, nous proposons d’étudier le quartier et la rue où habite Odette à la même époque, afin de poursuivre notre analyse sur la relation entre les lieux d’habitation des protagonistes proustiens et leurs goûts personnels, ou même leurs statuts sociaux. L’écrivain assigne à la maison d’Odette un emplacement précis, rue La Pérouse. Mais cette rue est-elle également chargée de sens comme le quai d’Orléans ?

³³ DCS, I, p. 239.

³⁴ *Ibid.*, p. 216. Concernant la rue La Pérouse, voir les études suivantes : Eugène Nicole, « Genèses onomastiques du texte proustien », in *Cahiers Marcel Proust 12. Études proustiennes V*, Paris, Gallimard, 1984, p. 88-91 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 25-32.

³⁵ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris, op. cit.*, tome II, p. 20.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Voir Catherine Gaziello, *L’Expédition de Lapérouse. 1785-1788. Réplique française aux voyages de Cook*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1984 ; John Dunmore, Maurice de Brossard, *Le Voyage de Lapérouse. 1785-1788. Récit et documents originaux*, Paris, Imprimerie Nationale, 1985. Le nom de ce navigateur s’écrit également « Lapeyrouse » ou « Lapérouse » ; cette dernière orthographe est respectée dans la plupart des ouvrages scientifiques. Ici, nous employons « La Pérouse » afin de garder une cohérence entre le nom de personne et le nom de lieu.

³⁸ Ce n’est qu’en 1826 que le capitaine Dillon a trouvé les débris de l’expédition de La Pérouse à Tucopia (ou Tikopia). Puis, il a mis les voiles pour Vanikoro afin d’identifier le lieu du sinistre. En 1827, le commandant Dumont d’Urville a appris la découverte de Dillon et a suivi ses traces. Il a recueilli de nouveaux détails sur le naufrage et a enfin fixé la localité où avaient sombré les deux navires de La Pérouse : il s’agit bien de Vanikoro. Voir Gabriel Marcel, *La Pérouse : récit de son voyage, expédition envoyée à sa recherche, le capitaine Dillon, Dumont d’Urville, reliques de l’expédition*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 247-268.

En premier lieu, nous nous focaliserons sur le nom de la rue où loge Odette, ainsi que sur la relation que cette appellation peut entretenir avec d'autres éléments du récit. En second lieu, nous examinerons le quartier en question ainsi que sa signification sur les plans spatial et social.

Dans la dactylographie de *Du côté de chez Swann*, le « petit hôtel³⁹ » d'Odette se situe, successivement, « rue des Belles Feuilles », « rue Pauquet » et « rue La Pérouse⁴⁰ ». C'est cette dernière qui figure dans la version définitive. D'après Shinichi Saiki, Proust a hésité sur l'appellation de cette rue, car il ne voulait pas que ses lecteurs supposent que la maison d'Odette soit directement inspirée de celle de Laure Hayman⁴¹ – une demi-mondaine et une amie de l'écrivain, qui habitait également rue La Pérouse, et présentant des traits communs avec le personnage d'Odette⁴². Rappelons que dans *Jean Santeuil*, du fait que Marie Kossichief – la fille du jardin des Champs-Élysées, demeure « rue de Chaillot⁴³ » comme Marie de Benardaky, amie que le jeune Proust a rencontrée au même jardin, nous considérons que cette dernière est bien le modèle principal du personnage de Mlle Kossichief. Ainsi, pour quelles raisons l'auteur adopte-t-il, en dépit de l'éventuel reproche de Laure Hayman⁴⁴, « La Pérouse » comme nom définitif de la rue où habite Odette ? Nous tenterons ici de dégager le lien entre cette rue et les caractéristiques du portrait d'Odette, y compris celles de son amant – Swann.

Nous avons indiqué que la rue La Pérouse devait son nom à Jean-François de

³⁹ DCS, I, p. 216.

⁴⁰ DCS, I, Notes, p. 1230-1231. En 1911, la rue Pauquet a été divisée en deux parties, dont l'une est nommée rue Jean Giraudoux depuis 1946, et l'autre est devenue avenue de Sofia entre 1911 et 1918, puis avenue des Portugais jusqu'à ce jour. Voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op. cit., tome I, p. 673 et tome II, p. 296.

⁴¹ Les deux maisons elles-mêmes présentent des caractéristiques comparables : la chambre à coucher d'Odette « donnait derrière sur une petite rue parallèle » (DCS, I, 216), c'est-à-dire, la rue Dumont-d'Urville ; l'hôtel de Laure Hayman disposait d'« une entrée de service rue Dumont-d'Urville ». George D. Painter, *Marcel Proust*, op. cit., tome I, p. 130.

⁴² Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 29-30.

⁴³ JS, p. 218.

⁴⁴ Des années plus tard, le 18 mai 1922, Proust écrit à Laure Hayman, vexée de s'être reconnue dans le portrait d'Odette, afin de dissiper ses soupçons : « Odette de Crécy, non seulement n'est pas vous, mais est exactement le contraire de vous. [...] Je ne saurais décrire l'appartement de l'Avenue du Trocadéro, ni l'Hôtel de la rue Lapérouse, mais je me souviens d'eux comme du contraire de la maison d'Odette. » *Corr.*, t. XXI, p. 208. Voir aussi George D. Painter, *Marcel Proust*, op. cit., tome II, p. 425-426.

La Pérouse, navigateur dans le Pacifique qui a également exploré les îles et les côtes de l'Extrême-Orient, telles que les Philippines⁴⁵, le Japon⁴⁶ et la Chine⁴⁷. Parallèlement, Odette, qui habite rue La Pérouse, loge dans « un petit hôtel très étrange avec des chinoiseries⁴⁸ ». Son goût personnel se manifeste dans la décoration de sa maison. Nous y retrouvons en effet de multiples objets extrême-orientaux : « une grande lanterne japonaise », « des cache-pot de Chine », « des coussins de soie japonaise », ou encore « des potiches chinoises⁴⁹ ». Également, de « gros chrysanthèmes » décorent le « mur quadrillé⁵⁰ » du vestibule. Cette pièce, baignée de lumière, est ainsi « zébrée de rose, d'orangé et de blanc⁵¹ ». Les variétés japonaises du chrysanthème ont été introduites en France en 1862 par le botaniste Robert Fortune⁵², et elles connaissent, à l'époque, un immense succès. Dans l'œuvre de Proust, le chrysanthème est l'une des « fleurs préférées⁵³ » d'Odette ; puis, il constitue l'un des éléments orientaux de la décoration exotique de la demeure de ce personnage. Le fait que le petit hôtel d'Odette, orné de chinoiseries et de japoniseries, soit situé rue La Pérouse, nom inspiré du navigateur qui a mené son expédition jusqu'en Extrême-Orient, nous semble donc pertinent. Le goût personnel d'Odette se reflète aussi bien dans son choix de l'ameublement que dans celui de son lieu d'habitation.

Par ailleurs, Swann, très amoureux d'Odette, adopte ses goûts. Il cherche à apprécier « tout ce qui environn[e]⁵⁴ » sa maîtresse : « les ouvrages ou les lieux qu'elle aim[e] », ou encore « la société des Verdurin⁵⁵ » qui lui permet de se rapprocher d'elle. D'une part, étant donné qu'Odette demeure rue La Pérouse, Swann se plaît à fréquenter

⁴⁵ Voir Marie-Cécile Bénassy-Berling, « Deux voyageurs français aux Philippines : La Pérouse en 1787, Jurien de la Gravière en 1848-50 : regarder le Pacifique depuis un bateau », in *e-Spania* [En ligne], 22 octobre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/25089>, page consultée le 3 novembre 2020.

⁴⁶ Voir Catherine Gaziello, *L'Expédition de Lapérouse. 1785-1788*, *op. cit.* p. 55.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁸ DCS, I, p. 413. Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 27-28.

⁴⁹ DCS, I, p. 216-217.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² DCS, I, Notes, p. 1205.

⁵³ DCS, I, p. 218.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 243.

⁵⁵ *Ibid.*

le restaurant Lapérouse, non pas en raison de sa « bonne cuisine⁵⁶ », mais parce que celui-ci « port[e] le même nom que la rue habitée par Odette⁵⁷ ». Ce restaurant parisien existe encore aujourd’hui, et il est situé au 51 quai des Grands-Augustins⁵⁸, étant « assez voisin⁵⁹ » du quai d’Orléans où réside le personnage de Swann. Or, le restaurant Lapérouse doit son nom, en réalité, à son fondateur Jules Lapérouse⁶⁰, présentant une légère nuance orthographique avec le nom du navigateur et de la rue La Pérouse. D’autre part, Swann porte un grand intérêt à l’explorateur La Pérouse. Il s’exprime ainsi dans sa conversation avec le général de Froberville :

« Ah ! lui dit-il, il y a eu de bien belles vies qui ont fini de cette façon... Ainsi vous savez... ce navigateur dont Dumont d’Urville ramena les cendres, La Pérouse... » (Et Swann était déjà heureux comme s’il avait parlé d’Odette.)
« C’est un beau caractère et qui m’intéresse beaucoup que celui de La Pérouse, ajouta-t-il d’un air mélancolique.
– Ah ! parfaitement, La Pérouse, dit le général. C’est un nom connu. Il a sa rue. [...] » (*DCS*, I, 338)

En définitive, pour M. Swann, tout converge vers le nom de La Pérouse⁶¹ : il tombe amoureux d’une femme qui habite rue La Pérouse ; il fréquente le restaurant Lapérouse et apprécie le navigateur La Pérouse, tous ces noms pouvant lui rappeler son amour et susciter chez lui un plaisir profond. Évoquons encore que le nom de cette rue dévoile également les préférences d’Odette pour la décoration de sa demeure. Plusieurs caractéristiques d’Odette et de Swann sont directement associées au « vocable⁶² » de « La Pérouse », c’est pour cette raison que la rue où loge Odette est, malgré quelques hésitations de l’écrivain, ainsi nommée dans le texte définitif.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op. cit., tome I, p. 598.

⁵⁹ *DCS*, I, p. 291.

⁶⁰ André Jacob, Jean-Marc Léri, *Vie et histoires du VI^e arrondissement de Paris*, Paris, Hervas, 1986, p. 75 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 26.

⁶¹ Eugène Nicole, « Genèses onomastiques du texte proustien », art. cit., p. 89-91.

⁶² *Ibid.*, p. 90.

Nous abordons maintenant le quartier résidentiel d'Odette. Rappelons d'abord que dans la dactylographie, son hôtel se trouve « rue des Belles Feuilles » et « rue Pauquet » avant d'être finalement situé « rue La Pérouse⁶³ ». D'ailleurs, dans un avant-texte d'« Un amour de Swann » que contient le Cahier 31, Swann épouse une femme entretenue, « Sonia », qui habite un hôtel à « Passy⁶⁴ ». Nous avons vu que l'ancien boulevard de Passy n'avait été nommé rue La Pérouse qu'en 1864, et que cette rue se situait à l'extérieur de Paris, précisément à Passy, avant les travaux haussmanniens⁶⁵. Nous reviendrons là-dessus un peu plus loin. En somme, tous ces lieux évoqués se trouvent à l'ouest de la capitale, éloignés du centre. Nous pouvons constater que dans ses écrits de différentes époques, Proust insiste sur le choix du quartier pour la maison d'Odette avant son mariage. Nous verrons ensuite comment cette zone est décrite dans la *Recherche*. Notre tentative est de clarifier la place que celle-ci occupe dans la topographie de la ville de Paris, ainsi que sa signification dans le déroulement du récit.

Au début de leur fréquentation, Swann reconduit Odette, de manière rituelle, après les soirées chez les Verdurin, jusqu'à la porte de sa maison. Cependant, il n'entre que rarement chez elle. Le quartier « derrière l'Arc de Triomphe⁶⁶ » est ainsi dépeint :

L'isolement et le vide de ces courtes rues (faites presque toutes de petits hôtels contigus, dont tout à coup venait rompre la monotonie quelque sinistre échoppe, témoignage historique et reste sordide du temps où ces quartiers étaient encore mal famés), la neige qui était restée dans le jardin et aux arbres, le négligé de la saison, le voisinage de la nature, donnaient quelque chose de plus mystérieux à la chaleur, aux fleurs qu'il avait trouvées en entrant. (*DCS*, I, 216)

Dans cet extrait, Proust souligne le contraste entre l'« isolement », le « vide », la « monotonie », la mauvaise réputation des environs de la demeure, ainsi que la

⁶³ *DCS*, I, Notes, p. 1230-1231.

⁶⁴ Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, tome I, Paris, Les Sept Couleurs, 1971, p. 406 ; Claudine Quémar, « N° du Cahier 31 », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 9, 1979, p. 46-47.

⁶⁵ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op. cit., tome II, p. 20.

⁶⁶ *DCS*, I, p. 216.

« chaleur » et l'atmosphère conviviale de l'espace intérieur de la maison. Nous nous focalisons ici sur la situation de ce quartier parisien dans la seconde moitié du XIX^e siècle, afin de mettre en lumière son rapport avec le statut social du personnage d'Odette.

La rue La Pérouse est limitée, au sud, par la rue de Belloy, et se trouve à l'ouest de la rue Dumont-d'Urville qui lui est parallèle. La rue La Pérouse et la rue Dumont-d'Urville ont toutes deux reçu leur appellation actuelle en 1864. Elles se situaient l'une et l'autre à l'extérieur et à l'intérieur du Mur des Fermiers-Généraux, enceinte de Paris construite entre 1785 et 1790. Ce mur a été démoli en 1860 lors des opérations d'urbanisme menées par le baron Haussmann. La rue La Pérouse, ancien boulevard de Passy situé à l'extérieur du Mur, a alors été incorporée à la capitale⁶⁷.

Le quartier résidentiel d'Odette est présenté selon la réalité topographique du Paris haussmannien. Dans l'extrait précédent, d'un côté, il existe encore « quelque sinistre échoppe » dans ces quartiers autrefois « mal famés », car ceux-ci se trouvent aux limites de l'ancienne ville de Paris ; de l'autre, comme il s'agit de zones urbaines en expansion, les rues monotones, « faites presque toutes de petits hôtels contigus », résultent, en effet, des transformations à grande échelle de la capitale. Dans un autre passage⁶⁸, nous lisons encore que les « fenêtres » de ces « hôtels contigus » sont « toutes pareilles⁶⁹ », affirmant le caractère nouveau de ces constructions⁷⁰. Et la maison d'Odette en fait partie. Remarquons cependant que, d'après l'esquisse du passage qui vient d'être mentionné, l'amie de Swann habite un « appartement⁷¹ », et

⁶⁷ Voir Elphège Frémy, « L'enceinte de Paris construite par les Fermiers Généraux et la perception des droits d'octroi de la Ville (1784-1791) », in *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 39^e année, 1912, p. 115-148 ; Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op. cit., tome II, p. 20 ; Bernard Rouleau, *Le tracé des rues de Paris. Formation, typologie, fonctions*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1967, p. 66-69 ; Bernard Rouleau, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 102-107 ; Momcilo Markovic, « La Révolution aux barrières : l'incendie des barrières de l'octroi à Paris en juillet 1789 », in *Annales historiques de la Révolution française*, n° 372, 2013/2, p. 27-48.

⁶⁸ DCS, I, p. 232.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 31.

⁷¹ DCS, I, Notes, p. 1209.

non pas un petit hôtel. Nous en reparlerons un peu plus loin.

Afin d'approfondir notre analyse du quartier où loge Odette, il est nécessaire d'évoquer, de nouveau, la conversation entre Swann et le général de Froberville. Le premier considère que la rue La Pérouse est « une jolie rue, si triste⁷² », tandis que le second lui répond : « Mais non, c'est que vous n'y êtes pas allé depuis quelque temps ; ce n'est plus triste, cela commence à se construire, tout ce quartier-là⁷³ ».

Tout d'abord, les propos de M. de Froberville montrent que la description des alentours de la rue La Pérouse est réaliste. Ce quartier occupe une place marginale dans la topographie de la capitale. De plus, il reflète le statut social d'Odette : une demi-mondaine, demeurant loin du Faubourg et du centre urbain. Nous pouvons, de même, apercevoir la situation de ce personnage dans la société par le type de logement qu'il possède. D'une part, nous avons mentionné que, dans les brouillons de l'écrivain, Odette habite en réalité un « appartement⁷⁴ ». D'autre part, rappelons la première évocation de son domicile, il s'agit précisément d'un « petit hôtel⁷⁵ », l'adjectif « petit » soulignant l'aspect modeste de ce lieu d'habitation.

Ensuite, concernant le choix du quartier de Swann, nous avons montré que les deux amants ne partageaient pas les mêmes goûts, et qu'Odette trouvait le quartier résidentiel de son ami « si triste⁷⁶ ». Et inversement, Swann, dans sa conversation avec le général de Froberville, juge aussi la rue La Pérouse « si triste⁷⁷ ». Il est clair que cette double qualification n'est pas un hasard. Les résidences de Swann et d'Odette se trouvent, l'une au beau milieu de la capitale traditionnelle, dans un quartier élégant pourtant en déclin ; l'autre à l'ouest de l'ancien Paris, dans une zone déserte mais en

⁷² *DCS*, I, p. 338.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *DCS*, I, Notes, p. 1209.

⁷⁵ *DCS*, I, p. 216.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 338.

pleine expansion⁷⁸. Pour conclure, nous pouvons dire que ces deux personnages, ainsi que leurs lieux d'habitation s'opposent, avant leur union, tant géographiquement que socialement.

1.3 Le quartier du Bois : un nouveau secteur de la haute bourgeoisie

Après leur mariage, Swann et Odette s'installent dans « le quartier du Bois⁷⁹ ». Swann a renoncé au quai d'Orléans pour faire plaisir à son épouse qui souhaite habiter à proximité du bois de Boulogne. Il s'agit d'un quartier, d'un côté, « assez solitaire⁸⁰ » et « éloigné⁸¹ » du centre de la capitale, de l'autre, « luxueux⁸² » et élégant. Nous ne connaissons pas l'emplacement précis de la maison de ce couple⁸³. Or, le narrateur, qui aime admirer les scènes de promenade de Mme Swann le long de l'« avenue du Bois, près de l'Étoile⁸⁴ », nous fournit un indice :

J'arrivais à l'Arc de Triomphe vers midi. Je faisais le guet à l'entrée de l'avenue, ne perdant pas des yeux le coin de la petite rue par où Mme Swann, qui n'avait que quelques mètres à franchir, venait de chez elle. (*JFF*, I, 624)

La demeure des Swann se situerait à « quelques mètres » du croisement de l'avenue du Bois et d'une « petite rue » non nommée. Notons que cet endroit se trouve aux environs de l'ancienne adresse de Mme Swann : « rue La Pérouse, derrière l'Arc de Triomphe⁸⁵ ». Bien que les deux lieux d'habitation d'Odette soient voisins géographiquement, ils sont éloignés l'un de l'autre sur le plan social. La nouvelle épouse de Swann quitte les « courtes rues⁸⁶ » isolées et vides, et emménage dans une

⁷⁸ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 32.

⁷⁹ *DCS*, I, p. 408. Voir André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 79 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 167-173.

⁸⁰ *JFF*, I, p. 516.

⁸¹ *Ibid.*, p. 582.

⁸² *Ibid.*, p. 516.

⁸³ Rappelons que dans *Jean Santeuil*, les Kossichief, version antécédente de la famille Swann, possèdent un hôtel particulier sis « rue de Chaillot ». *JS*, p. 218.

⁸⁴ *JFF*, I, p. 624.

⁸⁵ *DCS*, I, p. 216.

⁸⁶ *Ibid.*

maison proche de l'élégante avenue du Bois regorgeant de promeneurs et de « gens qui v[ie]nnent regarder les riches qu'ils ne connaissent que de nom, le "Club des Pannés"⁸⁷ ».

Évoquons maintenant la situation et l'appellation de l'avenue du Bois dans la topographie réelle. Vu que le Mur des Fermiers-Généraux a été détruit en 1860, c'est-à-dire pendant les transformations de la capitale sous le Second Empire, la zone urbaine de Paris couvre, dorénavant, non seulement les lieux avoisinant la rue La Pérouse, mais elle s'étend également jusqu'à la bordure du bois de Boulogne. À la même époque, en 1854, l'avenue du Bois a été percée. Elle relie la place de l'Étoile à la porte Dauphine et sert de voie d'accès au Bois. Ce dernier a, de même, été rénové lors des travaux d'urbanisme sous Napoléon III. L'avenue en question a d'abord été nommée avenue de l'Impératrice en 1854, puis avenue Ulrich en 1870, ensuite avenue du Bois-de-Boulogne ou tout simplement avenue du Bois en 1875, pour enfin devenir avenue Foch en 1929, nom qu'elle porte encore aujourd'hui⁸⁸.

La large avenue conduisant au bois de Boulogne constitue un cadre privilégié pour les promenades des gens de la haute société de l'époque, permettant de montrer pleinement leur beauté et leur élégance, ainsi que les nouvelles modes⁸⁹. Concernant le territoire près du Bois, autrefois marginal, il fait dès lors partie des nouveaux quartiers luxueux, créés suite aux travaux haussmanniens et au « déplacement du centre urbain de Paris vers l'ouest⁹⁰ ». Cette zone abrite principalement les riches bourgeois, mais au fur et à mesure, certains aristocrates viennent s'y installer⁹¹.

⁸⁷ *JFF*, I, p. 624.

⁸⁸ *JFF*, I, Notes, p. 1428 ; Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op. cit., tome I, p. 532 ; Bernard Rouleau, *Le tracé des rues de Paris*, op. cit., p. 66-69 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 168.

⁸⁹ Sur le « défilé de Longchamp » et la promenade au bois de Boulogne en passant par l'avenue du Bois, voir Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op. cit., tome I, p. 223-224 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 168-169.

⁹⁰ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 173.

⁹¹ L'exemple le plus pertinent est le « Palais Rose », où se côtoyaient un aristocrate français et une riche bourgeoise américaine : Boni de Castellane et Anna Gould. Nous reviendrons sur ce point.

Dans la *Recherche*, l'avenue du Bois et ses alentours forment un espace réservé en particulier à Mme Swann. Habitant le quartier, elle se promène presque tous les jours dans l'avenue « comme dans l'allée d'un jardin à elle⁹² ». Elle se dirige vers le bois de Boulogne, déambule « dans l'allée “des Acacias”, autour du grand Lac, et dans l'allée de la “Reine-Marguerite⁹³” ». Ces lieux en plein air sont devenus un « nouvel espace mondain⁹⁴ » où se manifeste la beauté triomphante de Mme Swann. À la différence du salon traditionnel, clos et réservé à un petit groupe d'invités, ces endroits publics externes sont accessibles à tout le monde. Certes, il existe des « barrières⁹⁵ » de richesse entre Mme Swann et la foule qui l'entoure et la regarde. Mais ces barrières sont, toutefois, moins « infranchissables » que celles existant entre les aristocrates du faubourg Saint-Germain et les « [P]annés⁹⁶ ». Les dames de la famille Guermantes n'apparaissent jamais au Bois⁹⁷ alors que Mme Swann s'y promène quotidiennement. Notons que le statut social des Swann est explicitement désigné par l'auteur, ils appartiennent à :

[...] cette classe intermédiaire, inférieure au faubourg Saint-Germain, puisqu'elle le courtisait, mais supérieure à ce qui n'est pas du faubourg Saint-Germain, et qui avait ceci de particulier que, déjà dégagée du monde des riches, elle était la richesse encore, mais la richesse devenue ductile, obéissant à une destination, à une pensée artistiques [...]. (*JFF*, I, 628)

La situation de la famille Swann dans la société, qualifiée d'« intermédiaire », vacille en effet entre l'aristocratie et la bourgeoisie. D'une part, les Swann ne font pas partie du Faubourg ; d'autre part, ils sont fortunés et se distinguent des gens simplement riches, car ils sont, de surcroît, dotés d'une certaine sensibilité artistique. Leur classe

⁹² *JFF*, I, p. 627.

⁹³ *DCS*, I, p. 409. Pour le héros, le bois de Boulogne est « le Jardin des femmes » ou « le Jardin élyséen de la Femme » (*ibid.*, 410 et 419). Il est destiné à l'amour adulte alors que le jardin des Champs-Élysées est réservé à l'amour adolescent.

⁹⁴ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 167-171.

⁹⁵ *JFF*, I, p. 627.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Or, des hommes de la haute noblesse, en tant qu'amis des Swann, sont introduits dans des scènes de promenade, tels que le prince de Sagan, Antoine de Castellane et Adalbert de Montmorency. *Ibid.*, p. 629. Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 169 et p. 173.

sociale se reflète clairement dans leur quartier résidentiel, ainsi que dans les lieux qu'ils fréquentent. Il importe de souligner que les Swann demeurent toujours à l'écart du faubourg Saint-Germain – lieu de la haute aristocratie représentée par les Guermantes. Avant leur mariage, Swann habitait quai d'Orléans, entre les deux rives, et Odette rue La Pérouse, derrière la place de l'Étoile. Le nouveau quartier du Bois est également loin du Faubourg. La maison de Swann à Combray se trouve précisément à Tansonville, étant de même éloignée du château de Guermantes. Ainsi, le quartier près du bois de Boulogne où demeurent les Swann représente, en quelque sorte, le « côté de chez Swann » à Paris⁹⁸.

Bien que cette nouvelle zone urbaine soit en pleine construction et se transforme progressivement en un « quartier luxueux⁹⁹ », elle n'est pas très appréciée par les différents protagonistes, issus de divers milieux. Par exemple, Mme Verdurin, lorsqu'elle rend visite aux Swann, ne cache pas son inquiétude concernant ce lieu¹⁰⁰ :

« Cela ne vous fait pas peur, Odette, d'habiter ce quartier perdu ? Il me semble que je ne serais qu'à moitié tranquille le soir pour rentrer. Et puis c'est si humide. [...] Vous n'avez pas de rats au moins ? [...] Tant mieux, on m'avait dit cela. Je suis bien aise de savoir que ce n'est pas vrai, parce que j'en ai une peur épouvantable et que je ne serais pas revenue chez vous [...]. » (*JFF*, I, 591-592)

Dans ce « quartier perdu », Mme Verdurin craint de rentrer le soir ou de trouver des rongeurs. En outre, les parents du héros-narrateur considèrent que les maisons construites dans cette zone sont « toutes pareilles¹⁰¹ ». Le père déclare qu'il avait une fois l'intention d'en louer une, mais il a renoncé à ce projet, « ne les trouvant pas commodes et l'entrée pas assez claire¹⁰² ». Dans sa famille, le héros est « le seul¹⁰³ » à

⁹⁸ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 173.

⁹⁹ *JFF*, I, p. 516.

¹⁰⁰ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 172.

¹⁰¹ *DCS*, I, p. 408 ; *JFF*, I, p. 496.

¹⁰² *JFF*, I, p. 496.

¹⁰³ *DCS*, I, p. 408.

apercevoir le prestige de ces résidences et de ce quartier. Il habite, avec ses parents, un appartement situé aux alentours de « la Madeleine¹⁰⁴ » et ce dernier donne sur un « boulevard¹⁰⁵ ». Le quartier de la Madeleine fait partie, comme celui du Bois, des « quartiers neufs¹⁰⁶ ». Cependant, il est habité principalement par « de petits bourgeois cossus¹⁰⁷ », et il est moins « luxueux¹⁰⁸ » que le quartier près du Bois¹⁰⁹.

Les critiques du lieu d'habitation des Swann par les protagonistes du récit correspondent également à celles sur leur mariage. Leur quartier résidentiel se trouve à l'extérieur des limites de l'ancien Paris, étant « assez solitaire¹¹⁰ ». De même, leur union semble inconvenante pour la plupart des gens, tels que les nobles du faubourg Saint-Germain, voire les habitants de Combray¹¹¹. Swann est, par conséquent, exclu de ses milieux habituels en dépit de sa fortune¹¹². D'après Georges Poulet, les personnages proustiens sont toujours placés dans un lieu ou dans une suite de lieux qui leur servent de cadre et qui précisent leur image¹¹³. Cette remarque peut aussi s'appliquer à la famille Swann, leurs quartiers anciens – le quai d'Orléans et la rue La Pérouse, et leur

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 409 ; *JFF*, I, p. 477.

¹⁰⁵ *CG*, II, p. 309. La famille du héros s'installera, plus tard, dans une aile de l'hôtel de Guermantes, car ce « nouveau quartier » est, semble-t-il, plus « calme ». *Ibid.* Concernant la localisation de l'appartement des parents du protagoniste avant leur emménagement dans le Faubourg, André Ferré suppose qu'il se trouvait, « soit [sur] le boulevard Malesherbes, soit [sur] le boulevard Haussmann, où a résid[é] successivement le jeune Proust ». Shinichi Saiki avance que « le héros habite [...] aux environs du 9, boulevard Malesherbes, où Proust lui-même a passé sa jeunesse jusqu'en 1900 », car lorsque le héros va se poster « à l'entrée de la rue Duphot » pour guetter Swann qui se rend chez son dentiste, il est ému « avant même d'arriver à la Madeleine » (*DCS*, I, 409). Saiki précise ainsi que l'appartement du héros se trouve « quelque part à l'ouest de la Madeleine ». Voir André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 78 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁶ *LP*, III, p. 673.

¹⁰⁷ *Ibid.* Nous apprenons, dans *La Prisonnière*, que les Verdurins habitaient, au temps du « petit clan », « rue Montalivet », non loin de la Madeleine et du boulevard Malesherbes. *Ibid.*, p. 707. Sur la rue Montalivet, voir aussi Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 222-223.

¹⁰⁸ *JFF*, I, p. 516.

¹⁰⁹ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁰ *JFF*, I, p. 516.

¹¹¹ Par exemple, la famille du narrateur n'apprécie pas ce mariage : « Cette opinion de mes parents sur les relations de Swann leur parut ensuite confirmée par son mariage avec une femme de la pire société, presque une cocotte que, d'ailleurs il ne chercha jamais à présenter, continuant à venir seul chez nous, quoique de moins en moins, mais d'après laquelle ils crurent pouvoir juger – supposant que c'était là qu'il l'avait prise – le milieu, inconnu d'eux, qu'il fréquentait habituellement. » (*DCS*, I, 20) En outre, nous apprenons, dans *Sodome et Gomorrhe*, qu'Odette est une « cocotte vendue par sa mère dès son enfance » (*SG*, III, 228), ce qui explique en quelque sorte ses futures aventures amoureuses.

¹¹² Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 172.

¹¹³ Georges Poulet, *L'Espace proustien* (1963), Paris, Gallimard, 1982, p. 38-41.

quartier nouveau – celui proche du bois du Boulogne, ainsi que leur union, occupent invariablement une place « marginale¹¹⁴ » dans la topographie et la société parisiennes.

Or, le salon de Mme Swann attire, au fil du temps, de plus en plus de monde et connaît un vif succès dans la haute société. Pourtant, en raison de la mauvaise réputation d’Odette, la duchesse de Guermantes refuse toujours de la rencontrer, ainsi que sa fille – Gilberte¹¹⁵. Après la mort de Swann, Odette, veuve très fortunée, épouse le comte de Forcheville¹¹⁶. À la même époque, Gilberte se met à fréquenter les salons du faubourg Saint-Germain, car la duchesse accepte enfin de la recevoir¹¹⁷. Plus tard, elle se marie avec Robert de Saint-Loup¹¹⁸, neveu du duc et de la duchesse de Guermantes. C’est ainsi que Gilberte parvient à s’intégrer dans le milieu aristocratique, et atteint même les sommets du Faubourg. Soulignons que son père – Swann avait, de son vivant, tenté de l’introduire dans le « monde », sans jamais y parvenir.

Par ailleurs, le quartier du Bois sera choisi comme lieu d’habitation par un membre de la famille Guermantes. Dans *Le Temps retrouvé*, après la Grande Guerre, le vieux prince de Guermantes, à l’occasion de son mariage avec l’ex-Mme Verdurin¹¹⁹, fait construire un « magnifique » hôtel « avenue du Bois¹²⁰ ». Cette union et cette

¹¹⁴ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 172.

¹¹⁵ « On sait que Mme de Guermantes, à l’étonnement [...] de sa société, s’était, quand Swann s’était marié, refusée à recevoir sa fille aussi bien que sa femme. » *AD*, IV, p. 155.

¹¹⁶ « Après la mort de Swann, Odette, qui étonna tout le monde par une douleur profonde, prolongée et sincère, se trouvait être une veuve très riche. Forcheville l’épousa, après avoir entrepris une longue tournée de châteaux et s’être assuré que sa famille recevrait sa femme. » *Ibid.*, p. 154.

¹¹⁷ À propos de la « petite Swann », Mme de Guermantes dit à son mari : « Mais comment vous voudrez, que voulez-vous que ça me fasse ? Je ne vois aucun inconvénient à ce que nous connaissions cette petite. Vous savez bien que je n’ai jamais rien eu *contre* elle. » *Ibid.*, p. 159-160.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 234.

¹¹⁹ Rappelons qu’à l’époque, Mme Verdurin, en visite chez les Swann, n’appréciait pas le quartier du Bois et craignait même d’y trouver des rats. *JFF*, I, p. 591-592.

¹²⁰ *TR*, IV, p. 435. Voir André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 79 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 172-173. D’ailleurs, le modèle de ce « magnifique » hôtel est probablement le « Palais Rose » de Boni de Castellane. Ce dernier, neveu du prince Sagan, c’est-à-dire, issu d’une famille de la noblesse française, épousa Anna Gould en 1895, une des plus riches héritières américaines de la Belle Époque. Ils s’installèrent, l’année suivante, au « Palais Rose » édifié par l’architecte Paul Ernest Sanson, sis 40 avenue du Bois, actuellement 50 avenue Foch. *TR*, IV, Notes, p. 1251 ; George D. Painter, *Marcel Proust, op. cit.*, tome I, p. 210 et tome II, p. 135 ; Vincent Bouvet, « Rose pour un palais défunt », in *Monuments Historiques*, mai 1980, p. 21-26.

installation possèdent un « caractère semblable¹²¹ » à celles des Saint-Loup. D'une part, Mme Verdurin et Gilberte se trouvaient toutes deux dans une catégorie sociale inférieure à celle des Guermantes. D'autre part, l'ancien hôtel du prince de Guermantes dans le faubourg Saint-Germain¹²² s'oppose à son nouveau palais dans le quartier du Bois¹²³, où habitait jadis la famille Swann. Ainsi s'établissent et convergent dans la capitale le côté de chez Swann et le côté de Guermantes. Comme l'affirme André Ferré, « Paris a ses "côtés" comme Combray¹²⁴ ». En conclusion, nous pouvons indiquer que le quartier près du bois de Boulogne, où demeurent respectivement les Swann et les Guermantes au début et vers la fin de la *Recherche*, est le symbole des grandes mutations dans la société. Et ce lieu illustre, de manière indubitable, le rapprochement et la conjonction de la bourgeoisie et de l'aristocratie.

2. Le faubourg Saint-Germain, quartier des Guermantes

Dans la *Recherche*, le faubourg Saint-Germain est un haut lieu de l'aristocratie, habité et représenté en particulier par la famille Guermantes. Il abrite également de nombreux hôtels de grande noblesse. Dans la topographie réelle de Paris, ce quartier se trouve sur la rive gauche, étant précisément « bordé par la Seine du Pont-Neuf au quai d'Orsay, limité par le fleuve, le boulevard des Invalides, la rue de Vaugirard, la rue de l'Odéon et la rue Dauphine¹ ». Or, le Faubourg, dans l'œuvre de Proust, dépasse largement le traditionnel quartier aristocratique de la rive gauche, car l'hôtel du duc et de la duchesse de Guermantes est situé, de façon contradictoire, « sur la rive droite² ».

Nous envisageons, dans ce sous-chapitre, de mettre en lumière la présence d'un « côté de Guermantes » à Paris ainsi que ses particularités. Nous examinerons la

¹²¹ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 173.

¹²² L'hôtel du prince de Guermantes se trouve « rue de Varenne » (*SG*, III, 480). Nous l'analyserons dans le sous-chapitre suivant.

¹²³ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 173.

¹²⁴ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 77.

¹ *Ibid.*

² *CG*, II, p. 330. Voir aussi André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 78 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 189.

description du faubourg Saint-Germain dans le roman, situé sur la rive gauche, ainsi que ses prolongements sur la rive droite. Ces quartiers imposent-ils à leurs occupants une « situation sociale correspondante³ » ? Nous verrons que le Faubourg n'est pas seulement une « réalité géographique » ou une « entité sociale⁴ ». Le fait qu'il est souvent dépourvu de repères topographiques permet toutefois de faire ressortir et de valoriser son aspect imaginaire.

2.1 Le quartier aristocratique de la rive gauche

Le noble faubourg Saint-Germain, situé sur la rive gauche de la Seine, abrite des occupants « légitimes⁵ », ainsi que des gens qui n'appartiennent pas à la haute société. Dans un premier temps, plusieurs rues de cette zone urbaine sont évoquées et associées aux Guermantes ou à d'autres familles aristocratiques. L'hôtel du prince et de la princesse de Guermantes se trouve « rue de Varenne⁶ », en plein cœur du Faubourg. Rappelons que dans *Jean Santeuil*, la maison du duc et de la duchesse de Réveillon se situe aussi « rue de Varenne⁷ ». Pour quelle raison Proust choisit-il cette rue dans ses romans, en tant que lieu d'habitation des familles de la plus haute noblesse ?

Nous retrouvons, rue de Varenne, de nombreux hôtels particuliers datant du XVIII^e siècle. L'écrivain évoque cette rue en faisant probablement allusion à l'ancien hôtel du Prat, sis 60 rue de Varenne, construit en 1728 pour Charlotte-Angélique Le Bourgoing, veuve de Louis-Antoine-Bernard du Prat, marquis de Formeries⁸. Cette demeure appartient successivement à plusieurs familles de l'aristocratie. Citons, par exemple, les Béthune-Sully et les Hinnisdal (s'écrit aussi Hinnisdael ou Hinnisdäl). Ces derniers entretiennent des liens, explicites ou implicites, avec la vie ou l'œuvre de

³ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*

⁶ *SG*, III, p. 480.

⁷ *JS*, p. 688.

⁸ *Maison du Prat*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1843, p. 28-29 ; Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris, op. cit.*, tome II, p. 597. Voir aussi *CG*, II, Notes, p. 1815.

Proust.

D'abord, en 1855, Robert de Montesquiou, figure très importante pour l'auteur de la *Recherche*, est né dans l'hôtel de Béthune, c'est-à-dire, l'ancien hôtel du Prat loué à l'époque par ses parents⁹. Ensuite, la « maison de M. d'Hinnisdal¹⁰ » est citée dans le roman, dans une scène où M. de Charlus explique au héros la décoration de son « grand salon verdâtre¹¹ ». Soulignons que le comte Robert de Montesquiou sert de modèle au personnage de Charlus. De plus, en 1917, Lucien Daudet, ami intime de Proust, séjournait de temps en temps à la résidence parisienne du comte et de la comtesse d'Hinnisdal¹². En somme, la rue de Varenne, au numéro 60, là où se situe l'hôtel particulier habité ou fréquenté par des proches de l'écrivain, constitue un lieu privilégié symbolisant le « faubourg Saint-Germain le plus légitimiste et le plus fermé¹³ ».

D'autres Guermantes ou des familles nobles habitent également dans le quartier traditionnel de l'aristocratie, rive gauche¹⁴ : le baron de Charlus demeure dans le « vieil hôtel Chimay¹⁵ », se trouvant, dans la topographie du Paris réel, au 15-17 quai Malaquais¹⁶ ; un « cousin d'Oriane », c'est-à-dire de la duchesse de Guermantes, réside « rue Vaneau¹⁷ » ; un Courvoisier, autre grande famille de la haute société qui est mise en comparaison avec la famille Guermantes dans le récit, loge « rue de Grenelle¹⁸ » ;

⁹ Philippe Jullian, *Robert de Montesquiou. Un prince 1900*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987, p. 34 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 209.

¹⁰ « Il n'existait plus que deux demeures où cela soit ainsi, le Louvre et la maison de M. d'Hinnisdal. » *CG*, II, p. 850.

¹¹ *Ibid.*, p. 849.

¹² Voir Lucien Daudet, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (1929), Paris, Gallimard, 2012, p. 199.

¹³ *JS*, p. 433.

¹⁴ Voir André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 78 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 194.

¹⁵ *CG*, II, p. 850.

¹⁶ L'hôtel Chimay est l'ancien l'hôtel de la Bazinière ou de Bouillon construit en 1640 par Mansart. Voir Jacques Hillairet, *Évocation du vieux Paris, op. cit.*, tome II, p. 409 ; Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris, op. cit.*, tome II, p. 91-92. Sur la demeure parisienne de M. de Charlus, voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 207-213.

¹⁷ *CG*, II, p. 824.

¹⁸ *Ibid.*, p. 735.

certaines « Guermantes¹⁹ », une des trois amies déchues de la marquise de Villeparisis²⁰, ainsi que M. Chaussepierre²¹ habitent « rue de la Chaise ». Ce dernier sera, à la surprise de tous, élu président du Jockey-Club, ayant battu le duc de Guermantes.

Dans un second temps, une partie des habitants du faubourg Saint-Germain de la rive gauche n'appartiennent pas à une telle classe sociale²² : l'oncle Adolphe de la famille du héros demeure dans un « petit appartement de la rue de Bellechasse²³ » ; le docteur Cottard habite « rue du Bac, 43²⁴ » ; les Verdurin, après avoir quitté la « rue Montalivet²⁵ », où ils résidaient au temps du « petit noyau », s'installent dans l'« hôtel des Ambassadeurs de Venise » se trouvant « quai Conti²⁶ ». Notons que cet hôtel a réellement existé à Paris et qu'il se situait dans le quartier du Marais, au 12 rue Saint-Gilles. Mais il a été détruit en 1903²⁷. D'ailleurs, dans le même quartier, l'hôtel des Ambassadeurs de Hollande se trouve toujours au 47 rue Vieille-du-Temple. Proust a peut-être inventé la demeure des Verdurin et l'a localisée sur la rive gauche, en se référant à ces hôtels particuliers de la rive droite²⁸.

Dans la *Recherche*, le faubourg Saint-Germain se présente, sur le plan social, comme un petit monde fermé et difficilement accessible. Or, sur le plan géographique, il est d'abord constitué par le vieux quartier aristocratique de la rive gauche, abritant également des gens qui n'appartiennent pas à la haute société. Ensuite, le Faubourg ne se limite pas seulement à cette zone. Nous nous focalisons à présent sur l'hôtel du duc et de la duchesse de Guermantes – symboles de la grande noblesse et occupants les plus

¹⁹ *Ibid.*, p. 322.

²⁰ *Ibid.*, p. 493.

²¹ *LP*, III, p. 549. Voir aussi *AD*, IV, Notes, p. 1100.

²² Voir André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 77-78.

²³ *DCS*, I, p. 306.

²⁴ *SG*, III, p. 349. En outre, l'adresse de Cottard et celle de la marquise de Chaponay-Morancé, un des modèles des trois amies de Mme de Villeparisis, sont identiques. *Corr.*, t. XI, p. 64 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 233.

²⁵ *LP*, III, p. 707.

²⁶ *Ibid.* ; *TR*, IV, p. 288.

²⁷ Manet van Montfrans, « “Les Hollande” de Whistler chez Proust », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 8, 2011, p. 186.

²⁸ *Ibid.* Voir aussi *LP*, III, Notes, p. 1743 ; *TR*, IV, Notes, p. 1190.

« légitimes²⁹ » du faubourg Saint-Germain, leur maison se situant toutefois « sur la rive droite³⁰ ». De quel quartier parisien s'agit-il ? Comme les indices sur l'emplacement de cet hôtel particulier sont peu nombreux, nous examinerons certains passages qui évoquent l'appartement de Mme de Villeparisis et celui de la famille du héros-narrateur, se trouvant tous deux dans une aile de l'hôtel de Guermantes³¹, dans le but de clarifier la localisation de cet hôtel.

2.2 Une zone imprécise de la rive droite

À la différence de la plupart des salons mondains, le salon de la duchesse de Guermantes, qualifié de « premier salon du Faubourg », est curieusement situé « sur la rive droite³² ». De même, le narrateur apprend que le « milieu » du duc et de la duchesse est présenté comme « quelque chose d'à part dans le faubourg Saint-Germain³³ ». À cet égard, le fait que ces derniers habitent un lieu éloigné du Faubourg traditionnel démontre leur esprit « beaucoup plus modern[e³⁴] », s'opposant au « conservatisme³⁵ » de leur cousin qui demeure « rue de Varenne³⁶ » ou des autres Guermantes qui « restent rue de la Chaise³⁷ ». De plus, le salon de Mme Guermantes accueille non seulement des gens nobles, mais également des « roturiers intelligents³⁸ » tels que M. Swann ou le héros-narrateur. Abordons dès à présent ce monde « à part³⁹ ».

Dans les premières pages du *Côté de Guermantes*, nous apprenons que le narrateur et ses parents vivent désormais « tout près de Mme de Villeparisis un des appartements voisins de celui de Mme de Guermantes dans une aile de son hôtel⁴⁰ ».

²⁹ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 78.

³⁰ *CG*, II, p. 330.

³¹ *Ibid.*, p. 310 et p. 315-316.

³² *Ibid.*, p. 330.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 859.

³⁵ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 195.

³⁶ *SG*, III, p. 480.

³⁷ *CG*, II, p. 322.

³⁸ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 194.

³⁹ *CG*, II, p. 330.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 315-316.

L'emplacement de l'hôtel de Guermantes est dévoilé, bien que discrètement, dans une scène où le narrateur se rend pour la première fois au salon de Mme de Villeparisis⁴¹. Il y rencontre une vieille dame « à la coiffure blanche de Marie-Antoinette⁴² ». Elle est l'une des trois dames qui, comme la marquise de Villeparisis⁴³, issues d'une « maison glorieuse⁴⁴ », ont perdu, au fil du temps et pour diverses raisons, leur « grande situation mondaine⁴⁵ » dans la société parisienne. Ces quatre dames, ainsi que leurs salons, sont étroitement associés par leur statut analogue :

Néanmoins de l'hôtel du quai Malaquais aux salons de la rue de Tournon, de la rue de la Chaise et du faubourg Saint-Honoré, un lien aussi fort que détesté unissait les trois divinités déchues desquelles j'aurais bien voulu apprendre, en feuilletant quelque dictionnaire mythologique de la société, quelle aventure galante, quelle outrecuidance sacrilège, avaient amené la punition. La même origine brillante, la même déchéance actuelle entraient peut-être pour beaucoup dans telle nécessité qui les poussait, en même temps qu'à se haïr, à se fréquenter. (CG, II, 493-494)

Il s'agit, en effet, des quartiers résidentiels de Mme de Villeparisis et de ses trois amies « déchues ». D'abord, parmi les quatre adresses évoquées, étant des lieux réels de la capitale, trois se situent sur la rive gauche : le « quai Malaquais », la « rue de Tournon » et la « rue de la Chaise ». L'auteur indique d'ailleurs que la « dame à la coiffure de Marie-Antoinette⁴⁶ » réside dans « l'hôtel du quai Malaquais⁴⁷ ». Puis, comme nous l'avons vu, l'appartement de Mme de Villeparisis se trouve dans une aile de l'hôtel de Guermantes⁴⁸, ce dernier étant situé explicitement « sur la rive droite⁴⁹ ». Ainsi, nous pouvons en déduire que le salon de Mme de Villeparisis correspond bien à celui du « faubourg Saint-Honoré » mentionné ci-dessus, et que l'hôtel de Guermantes

⁴¹ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 189-190.

⁴² CG, II, p. 495.

⁴³ « Mme de Villeparisis était fort liée avec ces trois dames, mais elle ne les aimait pas. » *Ibid.*, p. 493.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 481.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 493.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 495.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 315-316.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 330.

se situe également dans ce quartier⁵⁰.

Par ailleurs, dans une lettre datée du 21 mars 1912 et destinée à Montesquiou, Proust cite quelques modèles de ces personnages féminins, s'agissant des dames qu'il a connues dans la haute société parisienne :

C'est une question que je me suis souvent posée. Pourquoi des dames de Blocqueville née Ecmuhl, de Beaulaincourt née Castellane, de Janzé née Choiseul, de Chaponay née Courval, et bien d'autres n'ont-elles pu jamais recevoir le même "gratin" que s'offrent si facilement des personnes qui n'ont pas le même point de départ, et qui ne leur sont pas assez inférieures pour expliquer le phénomène⁵¹.

Les « trois Parques ⁵² » et Mme de Villeparisis sont donc des femmes composites, comme d'autres personnages proustiens. Prenons, à titre d'illustration, l'exemple de la « Marie-Antoinette du quai ⁵³ ». Mme de Villeparisis l'appelle « Alix⁵⁴ », et le narrateur dit qu'elle est « née Choiseul⁵⁵ ». Il est fort probable que Proust emprunte quelques traits de la vicomtesse Frédéric de Janzé, née Alix de Choiseul-Gouffier⁵⁶, afin de forger son personnage. De surcroît, Mme de Janzé est l'auteure d'un ouvrage intitulé *Études et récits sur Alfred de Musset*⁵⁷. Parallèlement, la « vieille dame » à la coiffure de Marie-Antoinette, qui entre dans le salon de Mme de Villeparisis « d'un pas lent et solennel⁵⁸ », pourrait bien être la « dame d'au moins soixante-dix ans » qui, dotée d'un « aspect solennel », a « écrit sur la jeunesse de Lamartine⁵⁹ ». Pourtant, la vicomtesse de Janzé n'habitait pas « quai Malaquais »

⁵⁰ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 190.

⁵¹ *Corr.*, t. XI, p. 62.

⁵² *CG*, II, p. 494.

⁵³ *Ibid.*, p. 495.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 496.

⁵⁶ *CG*, II, Notes, p. 1622 ; *Corr.*, t. XI, p. 64. Or, dans une lettre à Montesquiou datée de mai 1921, Proust déclare que Mme de Blocqueville et Mme de Janzé sont « absente[s] du salon Villeparisis ». Philip Kolb, « Lettre sur les "fausses clefs" », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 29, 1979, p. 9.

⁵⁷ *CG*, II, Notes, p. 1622 ; *Corr.*, t. XI, p. 62 et p. 64.

⁵⁸ *CG*, II, p. 493.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 495.

comme « Alix⁶⁰ », alors que la marquise de Blocqueville, née Louise-Adélaïde d'Eckmühl, avait son hôtel particulier au 9 quai Malaquais⁶¹.

Concernant les modèles du personnage de la marquise de Villeparisis, l'écrivain nous laisse des témoignages dans deux lettres de 1921, également adressées à Montesquiou⁶² :

Quant aux Blocqueville, Janzé, etc., je ne les ai connues que de nom, et ma Mme de Villeparisis est plutôt Mme de Beaulaincourt (avec un rien de Mme de Chaponay-Courval). J'ai même dit qu'elle peignait des fleurs pour ne pas dire qu'elle en fabriquait. Car Mme de Beaulaincourt en fabriquait d'artificielles et c'eût été trop ressemblant⁶³.

Mais ce qui m'a donné l'idée de Mme Villeparisis (dans ce volume-là, non dans le précédent) est Mme de Beaulaincourt. Elle faisait des fleurs, et pour démarquer un peu, je l'ai représentée en peignant⁶⁴.

Dans ces lettres, Proust affirme que le modèle principal de Mme de Villeparisis est la comtesse de Beaulaincourt-Marles, née Sophie de Castellane. Celle-ci demeurait au 12 rue de Miromesnil⁶⁵, à proximité de la rue du Faubourg Saint-Honoré⁶⁶. Ajoutons que l'écrivain a dîné chez elle en 1897⁶⁷. Contrairement à la marquise de Blocqueville ou à la vicomtesse de Janzé qu'il n'a connues que de nom, Proust a, en réalité, fréquenté

⁶⁰ L'hôtel particulier de Mme de Janzé se situe au 12 rue Marignan. *Corr.*, t. XI, p. 64.

⁶¹ *Ibid.* Voir aussi Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 190.

⁶² *CG*, II, Notes, p. 1624-1625.

⁶³ Marcel Proust, *Correspondance générale de Marcel Proust*, tome I, Lettres à Robert de Montesquiou, 1895-1921, Paris, Plon, 1930, p. 282. *Corr.*, t. XX, p. 194 et p. 281. Notons que Mme de Beaulaincourt ne peint pas des fleurs, elle façonne ou confectionne des fleurs artificielles. Pour Proust, le peintre des fleurs est Madeleine Lemaire, l'un des modèles de Mme Verdurin. Voir aussi Annick Bouillaguet, « Verdurin (Mme) », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1035.

⁶⁴ Philip Kolb, « Lettre sur les “fausses clefs” », art. cit., p. 9-10. Par ailleurs, soulignons que Mme de Beaulaincourt ne peint pas des fleurs, elle les façonne, s'agissant des créations artificielles,

⁶⁵ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 195.

⁶⁶ Des constructions émergent tout au long de la rue du Faubourg Saint-Honoré à partir du XVIII^e siècle, étendant et urbanisant ainsi le Faubourg. Le lieu d'habitation de Mme de Beaulaincourt-Marles appartient à la première section de la rue de Miromesnil, ouverte en 1776, entre la rue du Faubourg Saint-Honoré et le Grand-Égout, actuelle rue de Penthièvre. Jacques Hillairet, *Évocation du vieux Paris, op. cit.*, tome II, p. 560 ; Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris, op. cit.*, tome II, p. 131.

⁶⁷ *Corr.*, t. II, p. 16 ; Philip Kolb, « Lettre sur les “fausses clefs” », art. cit., p. 10, note 21.

Mme de Beaulaincourt et s'est aussi rendu dans son salon. Il est naturel que l'écrivain se serve de sa propre expérience pour composer ses personnages et choisir leurs quartiers résidentiels. Cela ne contredit cependant pas la localisation du salon de Mme de Villeparisis dans le faubourg Saint-Honoré.

Par ailleurs, trois modèles possibles de la duchesse de Guermantes habitaient également dans des hôtels particuliers de ce quartier parisien de la rive droite⁶⁸ : la comtesse Greffulhe résidait au 8-10 rue d'Astorg⁶⁹, la comtesse de Chevigné au 34 rue de Miromesnil⁷⁰ et Mme Straus vivait aussi dans la même rue, mais au 104⁷¹. En un mot, il se peut que les éléments biographiques des proches de l'écrivain, mentionnés ci-dessus, aient inspiré divers aspects des personnages de Mmes de Villeparisis et de Guermantes, qui résident dans le même immeuble situé sur la rive droite, précisément dans le faubourg Saint-Honoré.

Le héros-narrateur et ses parents quittent leur maison se trouvant aux alentours de la Madeleine⁷² et s'installent, à l'instar de Mme de Villeparisis, dans un appartement dépendant de l'hôtel du duc et de la duchesse de Guermantes⁷³. Cet emménagement symbolise l'ascension sociale de la famille du narrateur, et celui-ci s'initie, au fur et à mesure, à la vie mondaine. Ce nouveau cadre de vie du héros est situé, la plupart du temps, sur la rive droite : par exemple, pour se rendre à une soirée chez la princesse de Guermantes « rue de Varenne⁷⁴ », il passe par la « place de la Concorde⁷⁵ » ; pour aller au « Bois⁷⁶ », sa voiture traverse « les boulevards, les avenues⁷⁷ », des « quartiers plus

⁶⁸ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 195.

⁶⁹ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, *op. cit.*, tome I, p. 115.

⁷⁰ Ce lieu appartient à la partie prolongée, en 1778, de la rue de Miromesnil jusqu'à la rue Laborde. *Id.*, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, *op. cit.*, tome II, p. 131-132.

⁷¹ L'hôtel de Mme Straus se trouve proche du boulevard de Courcelles, qui limite au nord la rue de Miromesnil depuis 1862 jusqu'à ce jour. *Ibid.*

⁷² *DCS*, I, p. 409.

⁷³ *CG*, II, p. 310 et p. 315-316.

⁷⁴ *SG*, III, p. 480.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶ *LP*, III, p. 674.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 672.

populaires » et « Passy⁷⁸ ». Ces itinéraires semblent pertinents si nous considérons que la maison familiale du narrateur se trouve dans le faubourg Saint-Honoré⁷⁹.

Or, dans une scène où le héros va « faire une course à Neuilly⁸⁰ », il aperçoit, en quittant son logement et en revenant, le baron de Charlus s'attarder longuement dans un édicule de la « rue de Bourgogne⁸¹ ». Il s'agit d'une rue réelle de la capitale qui se termine, au sud, par la rue de Varenne⁸². Cette précision topographique suggère que le héros demeure en plein faubourg Saint-Germain, ce qui pose, par conséquent, certaines contradictions. Toutefois, il se peut que la rue de Bourgogne figure dans ce passage non pas en raison de sa situation géographique, mais du fait que le personnage de M. de Charlus et son nom sont associés à « Neuilly » et à la « Bourgogne » suivant l'intention de Proust. D'une part, Robert de Montesquiou, l'un des modèles de Charlus, habitaient le « Pavillon des Muses » à Neuilly entre 1899 et 1909⁸³. D'autre part, dans *Le Côté de Guermantes*, nous découvrons le « petit village de Charlus », un lieu fictif créé par l'auteur, est situé « au fond de la Bourgogne⁸⁴ ». De plus, selon Shinichi Saiki, « Bourgogne », comme « Chimay », sont des noms qui dévoilent l'intérêt qu'a M. de Charlus pour le mémorialiste Saint-Simon⁸⁵. Ce dernier était en effet partisan du duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV.

En définitive, sur le plan géographique, le faubourg Saint-Germain dans la

⁷⁸ *Ibid.*, p. 674.

⁷⁹ L'emplacement de l'hôtel de Guermantes dans le faubourg Saint-Honoré peut également être confirmé par son rapport avec d'autres lieux, bien que ces indices soient peu nombreux. Dans l'épisode des souliers rouges de la duchesse de Guermantes, d'après le duc, sa voiture ne met pas « dix minutes pour aller au parc Monceau », dans les environs duquel se trouve le salon de Mme de Saint-Euverte. *CG*, II, p. 884. Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 190.

⁸⁰ *LP*, III, p. 695.

⁸¹ *Ibid.* Voir André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 83 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 193.

⁸² Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, *op. cit.*, tome I, p. 232.

⁸³ Voir Robert Vigneron, « Marcel Proust et Robert de Montesquiou. Autour de "Professionnelles Beautés" », in *Modern Philology*, vol. 39, n° 2, nov. 1941, p. 159-195 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 193. Par ailleurs, dans *Le Figaro* du 18 janvier 1904, Proust a publié, sous le pseudonyme d'Horatio, un pastiche de Saint-Simon intitulé « Fête chez Montesquiou à Neuilly ». Voir *PM*, Notes, p. 710-713.

⁸⁴ *CG*, II, p. 830.

⁸⁵ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 193. Saiki a étudié le lien entre le personnage du baron de Charlus et le nom « Chimay ». *Ibid.*, p. 207-213.

Recherche se compose principalement de deux zones urbaines⁸⁶ : le traditionnel quartier aristocratique de la rive gauche – le véritable faubourg Saint-Germain, où se trouve l'hôtel du prince et de la princesse de Guermantes ; les prolongements de ce quartier sur la rive droite – le faubourg Saint-Honoré, où demeurent le duc et la duchesse de Guermantes. Concernant la structure topographique de la capitale, l'auteur insiste toujours, comme pour les pays de Combray ou de Balbec, sur l'opposition des deux « côtés ». Le Paris proustien présente, d'une part, une dichotomie entre le « côté de chez Swann », s'agissant des quartiers bourgeois relativement marginaux, et le « côté de Guermantes », symbolisé par le noble faubourg Saint-Germain. D'autre part, cette dichotomie est encore soulignée par la famille Guermantes et le Faubourg qui, sont tous deux répartis de part et d'autre des deux rives. Nous avons tenté, jusque-là, de localiser le faubourg Saint-Germain chez Proust sur le plan de la ville de Paris. Toutefois, ce quartier, dénué de précision topographique la plupart du temps, est plus « mythique⁸⁷ » que géographique ou social.

2.3 Un monde chimérique

Le héros-narrateur apprend, par un vieil ami de son père, que la duchesse de Guermantes dispose de « la plus grande situation dans le faubourg Saint-Germain » ainsi que de « la première maison⁸⁸ » du Faubourg. Bien que cet hôtel particulier ne corresponde pas à celui dont le narrateur a rêvé, étant même « humble », il possède une « différenciation secrète⁸⁹ », en d'autres termes, une forte individualité. Dans l'œuvre de Proust, il semble que l'hôtel de Guermantes représente le Faubourg et qu'il se trouve au beau milieu de cet univers à part.

⁸⁶ Rappelons que dans *Le Temps retrouvé*, le vieux prince de Guermantes épouse l'ex-Mme Verdurin ; ils s'installent ensuite dans un « magnifique » hôtel « avenue du Bois », où se déroulera la fameuse matinée chez la princesse de Guermantes. *TR*, IV, p. 435.

⁸⁷ Richard Bales, « Paris », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 724 ; Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 196.

⁸⁸ *CG*, II, p. 328.

⁸⁹ *Ibid.*

Dans un premier temps, le quartier résidentiel de Mme de Guermantes s'avère non seulement « aristocratique » mais également « populaire⁹⁰ ». D'un côté, « [...] les étroites boutiques [sont] intercalées entre les vastes façades des vieux hôtels aristocratiques⁹¹ [...] » ; de l'autre, les nobles cohabitent avec leurs domestiques, leurs « locataires bourgeois⁹² », ainsi que des marchands et des artisans dans la cour :

C'est l'enchantement des vieux quartiers aristocratiques d'être, à côté de cela, populaires. Comme parfois les cathédrales en eurent non loin de leur portail [...], divers petits métiers, mais ambulants, passaient devant le noble hôtel de Guermantes, et faisaient penser par moments à la France ecclésiastique d'autrefois. (*LP*, III, 623)

La vie des habitants de ce quartier aristocratique et populaire paraît s'organiser autour de l'hôtel de Guermantes. Ce dernier est d'ailleurs assimilé aux « cathédrales », dont l'image résume et représente souvent les pays proustiens, à la structure circulaire⁹³. Dans cet extrait, la demeure du duc et de la duchesse de Guermantes et ses alentours forment, eux-mêmes, un petit univers qui, n'étant pas limité temporellement et spatialement, ressemble à « la France ecclésiastique d'autrefois ».

Dans un deuxième temps, le narrateur, après avoir entendu des « anecdotes relatives au chapelain [et] aux jardiniers⁹⁴ » de la cousine de Saint-Loup, découvre le charme du noble hôtel de Guermantes dans le passé :

[...] l'hôtel de Guermantes était devenu – comme avait pu être autrefois quelque Louvre – une sorte de château entouré, au milieu de Paris même, de ses terres possédées héréditairement, en vertu d'un droit antique bizarrement survivant, et sur lesquelles elle [cette demeure] exerçait encore des privilèges féodaux. (*CG*, II, 315)

⁹⁰ *Ibid.*, p. 362. Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust, op. cit.*, p. 191-192.

⁹¹ *CG*, II, p. 442.

⁹² *Ibid.*, p. 316.

⁹³ Nous avons abordé ce point dans notre étude sur la topographie de Combray.

⁹⁴ *CG*, II, p. 315.

Cet ancien « château entouré » en plein cœur de la capitale est, de plus, comparé au Louvre d'antan – « un château fort comportant un donjon entouré d'une enceinte⁹⁵ » construit sous le règne de Philippe Auguste. Assimilé à une cathédrale, à un château ou à une forteresse, l'hôtel de Guermantes se présente toujours comme un édifice figurant au centre de la ville de Paris ou dans un espace indéterminé. Même si le « château entouré » a déjà disparu lorsque la famille du narrateur s'installe dans une aile de la demeure de Mme de Guermantes, comme le château du Louvre qui a été démoli, ayant ainsi cédé sa place au palais, cette « première maison du faubourg Saint-Germain⁹⁶ » préserve son image de « château ». Bien que les Guermantes n'habitent pas leur hôtel « en vertu d'un droit immémorial mais d'une location assez récente⁹⁷ », le duc considère que tout le quartier, « jusqu'à de grandes distances », n'est qu'« un prolongement de sa cour, une piste plus étendue pour ses chevaux⁹⁸ ».

Dans un troisième temps, il importe de remarquer qu'aux yeux du narrateur, l'hôtel de Guermantes ressemble à un « hôtel de verre⁹⁹ ». Parallèlement, il assimile la duchesse à une « statuette en porcelaine de Saxe » environnée par la « vitrine¹⁰⁰ » de cet hôtel. Nous avons montré que le vitrage, chez Proust, symbolisait souvent la barrière spatiale et sociale. Ici, la « vitrine » est de même une concrétisation de la barrière infranchissable¹⁰¹, entre la duchesse et le narrateur, entre l'hôtel de Guermantes et l'appartement qui en dépend, ou plus généralement, entre le Faubourg et la famille du héros. Également, Mme de Guermantes, comparée à une « statuette en porcelaine », est

⁹⁵ Jacques Hillairet, *Évocation du vieux Paris*, op. cit., tome I, p. 369.

⁹⁶ *CG*, II, p. 328.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 332.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 315.

¹⁰⁰ *Ibid.* Nathalie Mauriac Dyer indique que dans les « soixante-quinze feuillets » et notamment dans le Cahier 5, les Guermantes sont constamment assimilés à des figures de Saxe, et leur hôtel à un hôtel de verre ou à une vitrine. Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, Paris, Gallimard, 2021, p. 102 et p. 348.

¹⁰¹ David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1968, p. 159. Rappelons que le narrateur considère qu'il existe une « ligne de démarcation » ou un « Équateur » qui le sépare de l'hôtel de Guermantes, c'est-à-dire du faubourg Saint-Germain. *CG*, II, p. 330. Nous avons analysé le passage en question dans le premier chapitre de cette thèse.

aussi « prisonnière des parois de verre¹⁰² », tout comme les dîneurs dans la salle à manger du Grand-Hôtel, qui sont assimilés à des poissons dans un immense aquarium¹⁰³.

Au demeurant, le fait que l'hôtel de Guermantes est constitué de verre dans l'imaginaire du narrateur, confirme, une fois de plus, que le vitrage assure, dans les écrits de Proust, la fonction d'« isoler » les divers lieux et, notamment, de « garantir l'ordre social¹⁰⁴ ». Car pour le narrateur, la résidence de Mme de Guermantes – « première maison du faubourg Saint-Germain¹⁰⁵ », s'avère indubitablement la plus close, inaccessible et mystérieuse, à l'instar du Faubourg lui-même.

Par ailleurs, outre le duc et la duchesse, deux cousines de M. de Guermantes demeurent également dans le faubourg Saint-Germain. Il s'agit de Walpurge de Plassac et Dorothee de Tresmes, « toutes deux filles du comte de Bréquigny¹⁰⁶ » et qui habitent la maison de leur père, à proximité de l'hôtel de Guermantes. Dans certaines scènes où l'hôtel de Bréquigny est évoqué et où les deux cousines du duc apparaissent, le Faubourg est décrit, plus que dans toute autre scène, comme un monde imaginaire, éloigné de la réalité géographique.

Tout d'abord, vers la fin du *Côté de Guermantes*, le jour où a lieu une soirée chez le prince et la princesse de Guermantes, le narrateur, posté dans une pièce située en haut de l'hôtel de Guermantes, aperçoit les terrains accidentés jusqu'à l'hôtel de Bréquigny, lequel est « en réalité assez voisin mais chimériquement éloigné comme un paysage alpestre¹⁰⁷ ». Le champ lexical du paysage montagneux est souvent présent dans la description des environs de cet hôtel particulier, situé en effet dans un lieu élevé.

¹⁰² David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, op. cit., p. 160.

¹⁰³ *JFF*, II, p. 41-42.

¹⁰⁴ Mireille Naturel, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuillage” flaubertien », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, 1997, p. 73.

¹⁰⁵ *CG*, II, p. 328.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 863.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 861. Nous avons étudié ce passage dans le sous-chapitre portant sur la vue panoramique.

Nous pouvons citer, à titre d'exemples, les « hauteurs lointaines¹⁰⁸ », « de nombreux contreforts de l'hôtel de Mme de Plassac¹⁰⁹ », les « beautés alpestres de l'hôtel de Bréquigny et Tresmes¹¹⁰ », la « lente ascension de la côte abrupte¹¹¹ », ou encore les « pentes accidentées par où l'on monte jusqu'à l'hôtel de Bréquigny¹¹² ». Ces paysages montagneux en plein cœur de la capitale résultent, en réalité, de la vision chimérique du narrateur.

Ensuite, focalisons-nous sur l'épisode de la maladie d'Amanien d'Osmond¹¹³. Le duc et la duchesse de Guermantes se préparent pour aller à la soirée donnée par la princesse de Guermantes, alors que Mme de Plassac et Mme de Tresmes, deux « dames porteuses de canne¹¹⁴ », rendent visite au duc pour lui apporter de mauvaises nouvelles sur la santé du marquis d'Osmond, leur cousin commun. Or, M. de Guermantes, préoccupé par la soirée mondaine, se montre « peu aimable¹¹⁵ » avec elles et fait semblant de ne rien entendre :

Aussi, bien que descendues des hauteurs de l'hôtel de Bréquigny pour voir la duchesse [...], ne restèrent-elles pas longtemps, et, munies de leur bâton d'alpiniste, Walpurge et Dorothée [...] reprirent la route escarpée de leur faite. (CG, II, 863)

Bien que l'hôtel de Bréquigny et l'hôtel de Guermantes soient voisins, les deux cousines de M. de Guermantes se déplacent toujours avec « leur bâton d'alpiniste », comme si elles devaient parcourir de longues distances. En outre, puisque l'hôtel de Bréquigny est situé sur un terrain assez élevé, et que la pente y conduisant est abrupte,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 860.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 861.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *SG*, III, p. 3.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ D'après George D. Painter et Antoine Compagnon, il s'agirait d'une réplique d'une anecdote sur le comte Aimery de La Rochefoucauld, qui avait refusé de modifier ses plans pour une soirée mondaine pendant l'agonie de son cousin, Gontran de Montesquiou, le frère de Robert de Montesquiou. George D. Painter, *Marcel Proust, op. cit.*, tome I, p. 208 ; *SG*, III, Notes, p. 1362 et p. 1401.

¹¹⁴ *CG*, II, p. 863.

¹¹⁵ *Ibid.*

Mmes de Plassac et de Tresmes ne tardent pas à reprendre la « route escarpée de leur façade » pour rentrer chez elles.

Plus tard, le duc et la duchesse, rentrant de leur soirée, s'apprêtent à se rendre à un autre bal costumé. Les deux cousines de Basin viennent de nouveau leur annoncer que le « pauvre Mama¹¹⁶ » s'est éteint :

Il [M. de Guermantes] se heurta devant sa porte, sévèrement gardée par elles, aux deux dames à canne qui n'avaient pas craint de descendre nuitamment, de leur cime afin d'empêcher un scandale. « Basin, nous avons tenu à vous prévenir, de peur que vous ne soyez vu à cette redoute : le pauvre Amanien vient de mourir, il y a une heure. » [...] Il voyait la fameuse redoute s'effondrer pour lui du moment que par ces maudites montagnardes, il était averti de la mort de M. d'Osmond. [...] Et sans plus s'occuper des deux parentes qui, munies de leurs alpenstocks, allaient faire l'ascension dans la nuit, il se précipita aux nouvelles en interrogeant son valet de chambre : « Mon casque est bien arrivé ? [...] ». (SG, III, 122-123)

Mmes de Plassac et de Tresmes – dames de la haute noblesse et habitant le Faubourg Saint-Germain, sont pourtant désignées par « deux [...] dames porteuses de canne¹¹⁷ » et dans le passage ci-dessus, par « deux dames à canne », « deux parentes [...] munies de leurs alpenstocks », ou encore par « ces maudites montagnardes ». En outre, le lieu où se trouve l'hôtel de Bréquigny est assimilé à « leur façade¹¹⁸ » ou à « leur cime » que les deux sœurs descendent et montent en pleine nuit. Cela donne l'impression qu'elles ne vivent ni dans une zone urbaine ni dans le milieu mondain, mais à la montagne ou en pleine nature rupestre. L'artifice s'oppose ainsi à la nature ou à la réalité, tout comme les réactions contradictoires du duc de Guermantes et de ses cousines, face à la maladie et à la mort de M. d'Osmond. Afin d'approfondir notre analyse, examinons à présent le passage où le narrateur s'interroge sur le « cadre de

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

vie¹¹⁹ » des deux cousines de M. de Guermantes :

Je n'ai jamais pensé à demander aux Guermantes à quoi correspondaient ces cannes, si fréquentes dans un certain faubourg Saint-Germain. Peut-être, considérant toute la paroisse comme leur domaine et n'aimant pas prendre de fiacres, faisaient-elles [Mme de Plassac et Mme de Tresmes¹²⁰] de longues courses, pour lesquelles quelque ancienne fracture [...] ou simplement des rhumatismes provenant de l'humidité de la rive gauche et des vieux châteaux, leur rendaient la canne nécessaire. Peut-être n'étaient-elles pas parties, dans le quartier, en expédition si lointaine, et, seulement descendues dans leur jardin (peu éloigné de celui de la duchesse) pour faire la cueillette des fruits nécessaires aux compotes, venaient-elles, avant de rentrer chez elles, dire bonsoir à Mme de Guermantes, chez laquelle elles n'allaient pourtant pas jusqu'à apporter un sécateur ou un arrosoir. (CG, II, 863-864)

En premier lieu, il importe de noter qu'il ne s'agit pas du Faubourg, mais d'« un certain faubourg Saint-Germain ». L'emploi de l'article et de l'adjectif indéfinis permet de mettre en évidence le caractère instable de la situation géographique du Faubourg, oscillant en réalité entre les deux rives. Nous avons constaté que l'hôtel du duc et de la duchesse de Guermantes se situait dans le faubourg Saint-Honoré, sur la rive droite. Il en va de même pour l'hôtel de Bréquigny, voisin de cette demeure. Soulignons que dans le passage ci-dessus, le narrateur songe à l'« humidité de la rive gauche et des vieux châteaux », comme si Mmes de Plassac et de Tresmes, occupantes de l'hôtel de Bréquigny, demeuraient dans le quartier traditionnel de l'aristocratie se trouvant rive gauche.

En second lieu, il est évident que le Faubourg où vivent les deux cousines du duc ne se limite pas aux deux rives, celui-ci étant d'ailleurs décrit comme un « univers

¹¹⁹ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 193.

¹²⁰ Ajoutons que dans cet épisode, l'écrivain évoque au total trois visiteuses chez le duc de Guermantes qui ont une canne : la princesse de Silistrie et les deux filles du comte de Bréquigny. Par ailleurs, l'hôtel de la princesse de Silistrie se situe, comme l'hôtel de Bréquigny, tout près de la demeure de la duchesse de Guermantes. CG, II, p. 860 et p. 862-863.

chimérique¹²¹ ». Mmes de Plassac et de Tresmes considèrent « toute la paroisse », c'est-à-dire, tout le quartier, comme leur « domaine ». Étant donné qu'elles n'aiment pas « prendre de fiacres » et qu'elles préfèrent s'adonner à de longues marches dans ce quartier, leurs « cannes » symbolisent, en quelque sorte, leur identité – occupantes « légitimes¹²² » du Faubourg, ainsi que des « prolongements imaginaires¹²³ » de cette zone urbaine. Il semble que les deux sœurs mènent, non pas une vie mondaine dans la haute société parisienne, mais une vie calme et paisible dans un milieu champêtre¹²⁴ : la descente dans le jardin ; la « cueillette des fruits nécessaires aux compotes » ; l'acte de « dire bonsoir » à leur voisine – bien que ce soit la duchesse de Guermantes – sans « apporter un sécateur ou un arrosoir ».

Pour conclure, nous pouvons affirmer que le faubourg Saint-Germain, dans la *Recherche*, ne contient pas seulement une « réalité géographique » et une « entité sociale¹²⁵ ». Nous observons que dans ce quartier, la demeure de Mme de Guermantes est assimilée à une « cathédrale¹²⁶ », à un « château¹²⁷ » de la France d'autrefois, ou même à un « hôtel de verre¹²⁸ », permettant de souligner le caractère clos de ce « premier salon¹²⁹ » ainsi que du Faubourg lui-même. L'hôtel de Bréquigny et ses alentours sont également présentés comme un paysage montagneux, voire bucolique. En somme, ce « monde à part au milieu de la capitale¹³⁰ » n'est restreint ni par le temps ni par l'espace, car il possède une riche dimension imaginaire.

¹²¹ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 194.

¹²² André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 78.

¹²³ Maurizio Ferraris, Daniela de Agostini, « Proust, Deleuze et la répétition : notes sur les niveaux narratifs d'*À la recherche du temps perdu* », in *Littérature*, n° 32, 1978, p. 82.

¹²⁴ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 193.

¹²⁵ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 78.

¹²⁶ *LP*, III, p. 623.

¹²⁷ *CG*, II, p. 315.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 328.

¹³⁰ Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, *op. cit.*, p. 193.

Chapitre VI

La Venise proustienne

Pour Proust, disciple de l'esthète anglais, Venise est la « ville ruskinienne par excellence¹ » et son voyage vers ce lieu est *a priori* un « pèlerinage ruskinien² ». Les deux ouvrages de Ruskin consacrés à la cité des Doges, *Les Pierres de Venise* et *Le Repos de Saint-Marc*, lui donnent l'impulsion essentielle pour visiter cette ville³ : « [...] je partis pour Venise afin d'avoir pu, avant de mourir, approcher, toucher, voir incarnées, en des palais défailants mais encore debout et roses, les idées de Ruskin sur l'architecture domestique au moyen âge⁴ ». En 1900, année de la mort de Ruskin, l'écrivain se rend deux fois à Venise : en mai, avec sa mère, sachant qu'il peut y rejoindre Reynaldo Hahn et Marie Nordlinger⁵, puis en octobre, tout seul⁶. À l'instar du maître anglais, Proust porte un grand intérêt à l'architecture vénitienne, en particulier à ses détails, à « tout ce qui est asymétrique, irrégulier, variable⁷ ».

Le héros-narrateur de la *Recherche* rêve, depuis son enfance, de visiter la cité de Saint-Marc. Bien que ce voyage ne se réalise que vers la fin d'*Albertine disparue*, nous retrouvons, tout au long du récit mais à des intervalles irréguliers, des allusions à Venise et à d'autres villes italiennes. Cependant, dans *Jean Santeuil*, Venise est quasi

¹ Edward Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Boudry-Neuchâtel, La Baconnière, 1991, p. 13.

² Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 4, 1964, p. 85 ; Claude Roquin, « Venise, un “pèlerinage ruskinien” de Marcel Proust », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 23, 1973, p. 1674-1682.

³ Claude Roquin, « Venise, un “pèlerinage ruskinien” de Marcel Proust », art. cit., p. 1677 ; Edward Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, op. cit., p. 13.

⁴ *PM*, p. 139.

⁵ Cette jeune Anglaise s'intéresse également aux œuvres de Ruskin. Plus tard, grâce à l'accompagnement et à l'aide de Marie Nordlinger et de sa mère, Proust achèvera la traduction de deux livres de son mentor : *La Bible d'Amiens* (1904) et *Sésame et les Lys* (1906).

⁶ Louis Védrières, « Séjours vénitiens », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 4, 1954, p. 57-60 ; Claude Roquin, « Venise, un “pèlerinage ruskinien” de Marcel Proust », art. cit., p. 1677-1678 ; Roberto Gramolini, « Venise et la mosaïque intertextuelle », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 45, 1995, p. 62.

⁷ Claude Roquin, « Venise, un “pèlerinage ruskinien” de Marcel Proust », art. cit., p. 1678.

absente. En premier lieu, le fait que nous avons reconnu les versions antérieures de Combray, de Balbec et de Paris, dans ce roman à la troisième personne, permet de supposer qu'à l'époque de sa rédaction, c'est-à-dire, de septembre 1895 jusque vers la fin de 1899⁸, Proust n'assigne pas à la cité des Doges une place aussi importante qu'aux autres pays qui viennent d'être mentionnés. Il semble que l'écrivain ne commence à s'intéresser à la Sérénissime qu'après son initiation aux ouvrages de Ruskin et ses deux voyages à Venise au printemps et à l'automne 1900⁹.

En second lieu, nous ne retrouvons que deux apparitions de la ville de Saint-Marc dans *Jean Santeuil* : le « verre de Venise¹⁰ » dans l'épisode de la querelle entre Jean et ses parents ; les « plombs¹¹ » de Venise dans la scène où le héros est de retour dans sa maison familiale à Paris. Dans ces deux passages, il s'agit non pas d'une description de la topographie de la cité lacustre, mais d'une évocation des objets en lien avec ce lieu : le « verre », un objet d'art vénitien, puis les « plombs », qui désignent métaphoriquement la prison située dans les combles du palais Ducal. Soulignons ici que ces deux motifs réapparaîtront dans la *Recherche*, portant d'ailleurs une signification plus profonde. Nous les analyserons plus loin, parallèlement au texte d'*Albertine disparue*. L'objectif de ce chapitre est, d'une part, de mettre en lumière la topographie de la cité des Doges illustrée sous la plume de Proust, d'autre part, de voir si le « verre » et les « plombs » de Venise, évoqués antérieurement dans le roman inachevé, constituent des motifs-clés pour comprendre les particularités de cette ville présentées dans la *Recherche*, et s'ils peuvent être associés aux thèmes principaux de l'épisode vénitien.

⁸ JS, Notice, p. 980. Il importe de noter que selon Mireille Naturel, Proust retourne à l'élaboration de *Jean Santeuil* après 1900. Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littéarité », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 70, 2020, p. 53.

⁹ Voir aussi Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 84.

¹⁰ JS, p. 418 et p. 423.

¹¹ « [...] il n'entendit même pas le bruit de cette prestation qui s'étouffa sur ce tapis qui lui parut comme les plombs qui séparaient à Venise les prisonniers du reste du monde. » *Ibid.*, p. 501-502.

I. Le rêve et le désir de la cité des Doges

Venise, dans la *Recherche*, représente le lieu rêvé pour le narrateur depuis son enfance. Le voyage dans cette ville constitue l'un de ses « plus anciens [et profonds] désirs¹² ». Toutefois, ce projet familial est repoussé à plusieurs reprises, en raison de la santé fragile de l'enfant¹³. Et plus tard, la présence d'Albertine empêche également le narrateur de partir¹⁴. La ville de Saint-Marc demeure, pendant longtemps, dans son imaginaire. Avant la réalisation du voyage, le narrateur reçoit ou voit souvent de jolis objets provenant d'Italie ou ayant un lien avec ce pays, tels que « des photographies [...] du Vésuve par Turner¹⁵ » offertes par sa grand-mère, « les gravures de Titien et les photographies de Giotto que Swann [lui] avait jadis données à Combray¹⁶ », « des tableaux vénitiens¹⁷ » admirés au Louvre, « les robes de Fortuny¹⁸ » et « les verres de Venise¹⁹ ». Tous ces objets, ainsi que la lecture des œuvres de Ruskin²⁰, alimentent ses « rêves vénitiens²¹ ».

À partir de là, le narrateur imagine un univers particulièrement « lumineux » et

¹² *JFF*, II, p. 99.

¹³ *DCS*, I, p. 379 et p. 385.

¹⁴ « Albertine m'avait semblé un obstacle interposé entre moi et toutes choses [...]. » *AD*, IV, p. 65. Voir Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 80.

¹⁵ *DCS*, I, p. 40.

¹⁶ *LP*, III, p. 895.

¹⁷ « Je voulais aller à Venise, je voulais, en attendant, aller au Louvre voir des tableaux vénitiens [...]. » *LP*, III, p. 905 ; « [...] ces plaisirs (comme celui d'aller voir au Louvre un Titien qui y fut jadis, console de ne pouvoir aller à Venise) [...]. » *AD*, IV, p. 133.

¹⁸ *JFF*, II, p. 252-253 ; *LP*, III, p. 543, p. 871, p. 895 et p. 913.

¹⁹ « Les rideaux de tulle de la fenêtre, vaporeux et friables, [...] avaient ce même mélange de douceur et de cassant qu'ont les ailes de libellules et les verres de Venise. » *CG*, II, p. 643. Par ailleurs, notons que les évocations des verreries de Gallé dans la *Recherche* sont beaucoup plus nombreuses que celles des verres de Venise. Or, dans une lettre que Proust écrit à Robert de Billy pour se renseigner sur des coupes, l'écrivain établit un rapprochement entre les verres de Gallé et de Venise : « Des coupes mauresques peuvent-elles avoir des reflets rosés ou roses jaunes ? Est-ce en terre ou en faïence (j'aimerais mieux verre, verre genre de Venise ou Gallé, mais hispano-mauresque) [...] ? » Robert de Billy, *Marcel Proust. Lettres et conversations*, Paris, Éditions des Portiques, 1930, p. 31-32, cité dans David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1968, p. 85. Voir aussi Akio Ushiba, « Papillons et libellules : Marcel Proust et Émile Gallé », in *The geibun-kenkyu : journal of arts and letters*, vol. 44, 1982 / 12, p. 200.

²⁰ Claude Roquin, « Venise, un "pèlerinage ruskinien" de Marcel Proust », art. cit., p. 1675 ; Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 1022.

²¹ Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la "Ruine de Venise" », in *ITEM*, URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/genese-de-la-ruine-de-venise>, page consultée le 8 juillet 2020.

« embaumé²² », ce qui constituera d'ailleurs ses premières impressions sur la Venise réelle²³. Il déclare : « [...] le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges et de Sainte-Marie-des-Fleurs²⁴ ». Pour lui, Florence, également nommée « la cité des lys²⁵ » et représentée par sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs, est une « ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle²⁶ ». De même, le Ponte Vecchio, évoqué à plusieurs reprises, est encombré de diverses fleurs : de « lys », de « jonquilles », de « narcisses », de « jacinthes » ou d'« anémones²⁷ ».

Pourtant, le narrateur ne visitera pas la ville de Florence durant son séjour en Italie, c'est indubitablement Venise, « la cité de marbre et d'or “rehaussée de jaspe et pavée d'émeraudes²⁸” » qui l'attire le plus²⁹. Dans ses rêveries, la ville de Saint-Marc est d'abord une « cité gothique³⁰ » au milieu de la mer. À la différence de la cité des lys constituée de nombreuses images florales, l'eau « printanière » de Venise ne « port[e] [pas] de corolles » et ses « bras de mer » sont « infleurissables³¹ ». Le printemps y est « sans feuilles ni fleurs³² », il s'agit d'« un printemps décanté, qui est réduit à son essence³³ [...] ». Le naturel cède la place à l'artificiel. Le narrateur songe tout de même à un jardin, mais à un « jardin fabuleux de fruits et d'oiseaux de pierre de couleur »,

²² « Si le temps qu'il faisait depuis dimanche n'avait à lui seul rendu grisâtres et maritimes les pays dans lesquels mon imagination vivait, – comme d'autres saisons les faisaient embaumés, lumineux, italiens – [...] » *CG*, II, p. 680. Voir Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 79.

²³ Le jeune héros découvrira, au fur et à mesure, d'autres aspects de la ville de Saint-Marc qui seront bien différents de ceux de son monde imaginaire.

²⁴ *DCS*, I, p. 380.

²⁵ *Ibid.*, p. 381 et p. 385.

²⁶ *Ibid.*, p. 381.

²⁷ *Ibid.*, p. 379 et p. 383-384 ; *CG*, II, p. 644.

²⁸ *DCS*, I, p. 385. Il s'agit d'une citation de Ruskin : « Une cité de marbre ai-je dit ? Non, plutôt une cité d'or, pavée d'émeraudes, où chaque pignon, chaque tourelle brillait sous un revêtement d'or ou de jaspe. » John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, traduction de Mathilde P. Crémieux, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1906, p. 249.

²⁹ Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 79.

³⁰ *CG*, II, p. 444 ; *LP*, III, p. 913.

³¹ *LP*, III, p. 913.

³² Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1024.

³³ *LP*, III, p. 913.

formé par les « écoles de peinture et d'architecture³⁴ » vénitiennes. Sous les rayons du soleil, cette ville d'art devient un monde « diapré³⁵ » et éblouissant, tel un véritable jardin fleuri. En un mot, dans l'imaginaire du narrateur, la cité des Doges est construite par *Les Pierres de Venise*, qui peuvent désigner, soit l'œuvre de l'esthète anglais, soit les pierres précieuses : le « marbre », l'« or », le « jaspe », l'« émeraude³⁶ » ou la « pierre de couleur³⁷ », qui ont été jadis sculptées ou incrustées par des bâtisseurs et des artistes vénitiens.

³⁴ *Ibid.* Notons que dans *Albertine disparue*, pendant ses promenades à Venise, le narrateur compare les toits des maisons à un jardin fleuri au-dessus de la ville. Nous reviendrons sur ce point. *AD*, IV, p. 229.

³⁵ *DCS*, I, p. 379.

³⁶ *Ibid.*, p. 385 ; John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, *op. cit.*, p. 249.

³⁷ *LP*, III, p. 913.

II. Le site de la lumière et de l'art

Le séjour du narrateur à Venise est introduit dans le récit de manière soudaine. Albertine est, depuis longtemps, un « obstacle¹ » à la réalisation de ce voyage. Même sa mort conduit à l'évanouissement du désir du narrateur pour la cité des Doges : « Cette Venise où j'avais cru que sa présence me serait importune [...], maintenant qu'Albertine n'était plus, j'aimais mieux n'y pas aller² ». Submergé par le chagrin, le narrateur annonce simplement : « Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise³ [...] ».

Le héros, comme Proust, se rend à Venise au printemps et en compagnie de sa mère⁴. L'écrivain s'installe, non à l'hôtel Danieli⁵, mais à l'hôtel de l'Europe⁶, situé de l'autre côté de la place Saint-Marc, dans le Palazzo Giustiniani, qui est aujourd'hui le siège de la Biennale. Bien que l'hôtel où logent le narrateur et sa mère ne soit pas nommé, il importe de souligner que l'Ange d'or est apercevable depuis la fenêtre de la chambre de ce dernier : « Quand à 10 heures du matin on venait ouvrir mes volets, je voyais flamboyer [...] l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc⁷ ». De plus, la Piazza n'est pas éloignée. Nous pouvons lire par la suite : « [...] je serais une demi-heure plus tard sur la Piazzetta⁸ [...] ». La place Saint-Marc comprend deux parties : la Piazza et la Piazzetta. Cette dernière correspond à la fraction qui rejoint la mer, située entre le palais Ducal et la Vieille Bibliothèque⁹, c'est-à-dire la *Biblioteca Marciana*. Il est fort probable que l'épisode vénitien dans *Albertine disparue* soit inspiré des expériences

¹ *AD*, IV, p. 65.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 202. Voir Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 81 ; Claude Roquin, « Venise, un "pèlerinage ruskinien" de Marcel Proust », art. cit., p. 1675-1676.

⁴ Claude Roquin, « Venise, un "pèlerinage ruskinien" de Marcel Proust », art. cit., p. 1678.

⁵ George D. Painter, *Marcel Proust*, traduction de Georges Cattai et Roger-Paul Vial, tome I, Paris, Mercure de France, 1966, p. 337.

⁶ *Corr.*, t. II, p. 30 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, « NRF Biographies », 1996, p. 441.

⁷ *AD*, IV, p. 202.

⁸ *Ibid.*

⁹ Voir John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 29 et p. 275.

vécues par l'auteur. Nous verrons que les divers lieux de la ville de Venise sont évoqués dans le roman avec leurs toponymes et leurs situations réels.

Intéressons-nous maintenant à la première description de la cité des Doges. Nous avons vu que la Venise du rêve était un univers particulièrement « lumineux¹⁰ » et « diapré¹¹ » ; il en va de même pour la ville réelle. Le narrateur, allongé dans son lit, n'aperçoit que l'Ange d'or du campanile de Saint-Marc, rendu « rutilant » et « presque impossible à fixer¹² » par le soleil du matin, et qui, « avec ses bras grands ouverts », lui fait « une promesse de joie¹³ ». D'ailleurs, Carles Besa relève que la scène de clôture de l'épisode vénitien se déroule sous une « lumière crépusculaire¹⁴ », constatant ainsi que l'« archétype de la lumière¹⁵ » s'avère prédominant dans ce contexte.

Revenons au début du récit du séjour à Venise. La vue de l'Ange d'or évoque, chez le narrateur, son pays d'enfance. Rappelons que depuis sa chambre à Combray, il voit les ardoises recouvrant la base du clocher de Saint-Hilaire « flamboyer comme un soleil noir¹⁶ ». Ici, le narrateur met en opposition l'Ange d'or radieux de Saint-Marc et les « ardoises¹⁷ » obscures de Saint-Hilaire. Même éclairées, ces dernières sont assimilées soit à un « soleil noir », soit au « marbre noir¹⁸ ». L'aspect lumineux de la ville italienne est ainsi souligné. Il est également nécessaire de noter que le narrateur

¹⁰ *CG*, II, p. 680.

¹¹ *DCS*, I, p. 379.

¹² *AD*, IV, p. 202.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 233. Nous reviendrons plus loin sur cette scène de la destruction de Venise.

¹⁵ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 103-104.

¹⁶ *DCS*, I, p. 64.

¹⁷ *AD*, IV, p. 202.

¹⁸ *Ibid.*

établit une série de comparaisons entre Venise et Combray¹⁹. Dans le troisième chapitre de cette thèse, nous avons démontré que la structure du pays de Combray était circulaire. Dans l'épisode de son séjour à Venise, le narrateur affirme : « [...] le monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est²⁰ ». Pour lui, les espaces vénitien et combraysien partagent des points communs. D'une part, le voyageur et le dormeur éveillés construisent un monde qui s'étend à partir de leur chambre. D'autre part, le campanile de Saint-Marc et le clocher de Saint-Hilaire se présentent tous deux comme le centre de la ville ; à l'image d'un « pivot²¹ », tout semble tourner et s'organiser autour d'eux. Or, la « fulgurante supériorité²² » de Venise est mise en évidence, sa clarté et sa splendeur contrastent avec l'obscurité et l'humidité de Combray. La visite de la cité des Doges permet de reconstruire le pays d'enfance du héros²³ « selon un mode entièrement différent et plus riche²⁴ ».

Venise est également une ville d'art. Le narrateur y développe son esthétique : « [...] comme il peut y avoir de la beauté, aussi bien que dans les choses les plus humbles, dans les plus précieuses²⁵ [...] ». La « cité de marbre et d'or²⁶ » contient à la fois des choses « précieuses » et des choses « prosaïques²⁷ ». Lors de sa première sortie matinale, le narrateur aperçoit la rue « toute en une eau de saphir » et les palais de « porphyre et de jaspé²⁸ ». Il s'agit, en effet, d'un paysage perçu sous l'influence de

¹⁹ Voir Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 82 ; Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, Tokyo, France-Tosho, 1979, p. 139-141 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 103 ; Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 251-281 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », in *Fabula / Les colloques*, « À la recherche d'Albertine disparue », 2007, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document489.php>, page consultée le 2 juin 2017 ; Olivier Labussière, « Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust », in *Articulo – Journal of Urban Research*, Special issue 2, 2009, p. 10, URL : <http://journals.openedition.org/articulo/1153>, page consultée le 16 janvier 2021.

²⁰ *AD*, IV, p. 203.

²¹ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 49.

²² Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 103.

²³ *Ibid.*

²⁴ *AD*, IV, p. 202.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *DCS*, I, p. 385 ; John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 249.

²⁷ Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

²⁸ *AD*, IV, p. 203.

Ruskin. Il découvre progressivement de multiples aspects de cette ville, fort distincts de ce qu'il avait conçu dans sa rêverie. Comme l'affirme Jo Yoshida, il existe un « décalage entre la Venise rêvée et la Venise réelle²⁹ ». Dès le début de son séjour, le narrateur est surpris et quelque peu déçu de « trouver beaucoup de choses qui lui rappellent Combray³⁰ ». Mais la Venise misérable présente aussi une certaine « ressemblance avec Aubervilliers³¹ », c'est-à-dire, les quartiers pauvres de Venise évoquent ceux de la banlieue de Paris, et vice versa³². Or, les quartiers populaires ou les éléments humbles peuvent devenir, grâce à la vision ou à l'interprétation de l'artiste, des œuvres d'art³³. Ainsi, le narrateur déclare : « [...] à Venise, ce sont les œuvres d'art, les choses magnifiques, qui sont chargées de nous donner les impressions familières de la vie³⁴ [...] ». La ville de Saint-Marc possède une beauté simple et familière ; toutefois, cette beauté n'est pas naturelle, mais artificielle ou « factice³⁵ ». Ce point de vue du narrateur se distingue de celui de sa mère qui s'identifie à la grand-mère décédée :

Comme ta pauvre grand-mère eût aimé cette grandeur si simple ! [...] Comme ta grand-mère aurait aimé Venise, et quelle familiarité qui peut rivaliser avec celle de la nature elle aurait trouvé dans toutes ces beautés [...]. (*AD*, IV, 208)

Pour la mère, Venise se présente comme un site naturel. En réalité, c'est l'art – la peinture et l'architecture vénitiennes, qui imite et modèle la nature, comme si cette dernière avait « créé ses œuvres avec une imagination humaine³⁶ ». À Venise, la beauté de l'architecture ou des œuvres d'art se rapproche de celle de la nature. Mais, c'est

²⁹ Jo Yoshida, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », in *Cahiers Marcel Proust 14. Études proustiennes VI*, Paris, Gallimard, 1987, p. 178.

³⁰ Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1023. Voir *AD*, IV, p. 202-205.

³¹ *AD*, IV, p. 205.

³² « C'est à ses quartiers pauvres [de Venise] que font penser certains quartiers pauvres de Paris [...] ». *CG*, II, p. 860.

³³ Cela correspond également à la « leçon de Chardin ». *AD*, IV, p. 205. Voir Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

³⁴ *AD*, IV, p. 205.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 208. Voir Alberto Beretta Anguissola, « Pèlerinages proustiens à Venise », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 44, 1994, p. 48 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

l'artificiel qui, apparemment, triomphe³⁷. Le narrateur assimile, à maintes reprises, cette ville d'art à un musée. Tout d'abord, dans son imaginaire, « Venise était “l'école de Giorgione, la demeure de Titien, le plus complet musée de l'architecture domestique au Moyen-Âge³⁸” [...] ». Puis, dans le réel, il considère que les promenades en gondole ont « la forme et le charme d'une visite à un musée et d'une bordée en mer³⁹ ». Enfin, le paysage urbain qu'il aperçoit lors de ses déambulations dans la ville, précisément des scènes quotidiennes encadrées par des fenêtres, est comparé à une « exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés⁴⁰ ». À partir de là, il nous semble opportun de nous pencher sur la question de la structure topographique de Venise.

³⁷ Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1024.

³⁸ *DCS*, I, p. 384.

³⁹ *AD*, IV, p. 209.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 229.

III. La ville des mosaïques : fragmentation et composition

Nous avons indiqué que le narrateur reconnaissait des éléments de Combray à Venise, et que ces deux villes pouvaient être assimilées à un immense « cadran solaire¹ ». Pour le héros-narrateur, tout paraît s'agglomérer autour du clocher de Saint-Hilaire ou du campanile de Saint-Marc. Il nous semble ici nécessaire de répéter que la structure de la cité de Saint-Marc, comme celle du pays de l'enfance du narrateur, possède une forme circulaire.

Rappelons aussi que la Venise rêvée est une ville divisée en deux par un « bras de mer », ou encore une « cité gothique au milieu d'une mer aux flots immobilisés² ». La mer occupe une place primordiale dans la topographie de la cité des Doges. Car d'une part, avec le reflet du soleil sur l'eau, Venise se transforme en une ville « de l'impressionnisme³ », où s'abolit la frontière entre la terre et la mer, comme dans les tableaux d'Elstir⁴ ; d'autre part, la mer vénitienne assure une fonction essentielle, celle de « voie de communication⁵ ». Aux yeux du narrateur, la basilique Saint-Marc et le « trajet sur l'eau marine » constituent un « tout indivisible et vivant⁶ ». D'après Carles Besa, tout le paysage urbain de Venise semble une « continuation de la mer⁷ ».

Néanmoins, la ville de Saint-Marc n'est pas seulement séparée en deux zones par le Grand Canal, elle abrite également de nombreux canaux et ruelles qui la coupent en « morceaux⁸ ». Nous verrons de plus près comment les divers fragments de Venise s'organisent afin de créer un ensemble topographique cohérent. Pour ce faire, nous nous référons à Roberto Gramolini qui considère que Venise est une « ville des mosaïques »

¹ *AD*, IV, p. 203.

² *CG*, II, p. 444 ; *LP*, III, p. 913.

³ Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la "Ruine de Venise" », art. cit.

⁴ Voir aussi Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 135-142.

⁵ *AD*, IV, p. 206.

⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁷ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 109.

⁸ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la "Venise" de Proust », in *Littérature*, n° 37, 1980, p. 119 ; Roberto Gramolini, « Venise et la mosaïque intertextuelle », art. cit., p. 72.

ou une « ville-mosaïque⁹ », et que la *Recherche* emprunte, dans sa structuration, la technique dominante de l'architecture vénitienne – l'« incrustation¹⁰ ». En suivant une approche intertextuelle, Gramolini a étudié l'épisode vénitien en lien avec d'autres ouvrages, « qui auraient pu nourrir l'imaginaire de Proust¹¹ ». Ici, nous nous demandons si cette technique de composition peut également s'appliquer à la structure topographique de la cité des Doges.

1. Les deux « côtés » pour des promenades vénitiennes

À Venise, le héros-narrateur trouve qu'il existe, comme à Combray¹², deux « côtés » opposés pour les promenades¹³. Le premier concerne la « Venise noble et artistique¹⁴ », à savoir, les monuments et les œuvres d'art vénitiens que le narrateur découvre avec sa mère. Quant au second, il s'agit de la « Venise populaire¹⁵ » ou « Venise enchantée¹⁶ », ville dans laquelle le héros erre et qu'il explore tout seul.

1.1 La cité de Saint-Marc visitée en compagnie de la mère

Lors de son séjour à Venise, le narrateur visite souvent les églises et les musées avec sa mère et y admire des œuvres d'art. Avant tout, il importe de souligner que, pour Proust et le narrateur, la ville de Saint-Marc est intimement associée au souvenir de la

⁹ Roberto Gramolini, « Venise et la mosaïque intertextuelle », art. cit., p. 62-86.

¹⁰ « Le trait caractéristique de la construction de Saint-Marc, trait d'où découlent presque toutes ses autres particularités, est l'*incrustation*. C'est le plus pur exemple, en Italie, de la grande école d'architecture dont le principe dominant fut de recouvrir la brique par de plus précieux matériaux. » John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 71. Voir Roberto Gramolini, « Venise et la mosaïque intertextuelle », art. cit., p. 64.

¹¹ Roberto Gramolini, « Venise et la mosaïque intertextuelle », art. cit., p. 86.

¹² *DCS*, I, p. 132.

¹³ Voir les études suivantes : Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 82-83 ; Gérard Genette, *Figures IV*, op. cit., p. 251-262 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

¹⁴ Gérard Genette, *Figures IV*, op. cit., p. 258.

¹⁵ Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 82 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

¹⁶ Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

mère, à la figure maternelle¹⁷. À l'époque de *Contre Sainte-Beuve*, qui est aussi celle des premières esquisses de l'épisode vénitien, c'est-à-dire en 1908-1909¹⁸, la mère de l'écrivain, qui l'avait accompagné à Venise en 1900¹⁹, est décédée depuis trois ans²⁰. Dans le roman, la mère du narrateur est endeuillée par la disparition de la grand-mère²¹, tandis que celui-ci perd, au fur et à mesure, le souvenir d'Albertine. Dans ce sens, l'épisode du séjour à Venise est un récit consacré « au deuil et à l'oubli²² ».

L'image de la mère s'inscrit dans l'architecture vénitienne à deux reprises²³. Dans un premier temps, la mère du narrateur, à peine consolée de la mort de sa propre mère²⁴, attend son fils derrière les « balustres de marbre²⁵ » et devant une fenêtre de leur hôtel. Son « sourire²⁶ », qui semble embrasser de loin le narrateur est comparé à celui de l'« ogive encore à demi arabe » de la fenêtre, ou plus précisément, aux « arcs brisés²⁷ » de cette dernière. Nous avons indiqué que Proust s'inspirait de ses propres expériences pour composer l'épisode du séjour à Venise. En outre, d'après Jean-Yves Tadié, la fenêtre qui encadre la mère du héros est la « quintessence²⁸ » de nombreuses fenêtres illustrées par Ruskin dans *The Stones of Venice*²⁹. Revenons au texte de Proust. Dorénavant, le « moulage de cette fenêtre³⁰ » peut toujours évoquer, pour le narrateur, la figure maternelle. Rappelons que dans la crypte de l'église de Saint-Hilaire, il

¹⁷ Voir Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 119-120 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 108 ; Alberto Beretta Anguissola, « Pèlerinages proustiens à Venise », art. cit., p. 47 ; Manet van Montfrans, « Péric, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 7, 2009, p. 141.

¹⁸ Voir *AD*, IV, Notice, p. 1000.

¹⁹ Notons que l'année 1900 est également celle de la mort de Ruskin.

²⁰ Manet van Montfrans, « Péric, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », art. cit., p. 140.

²¹ *Ibid.*, p. 152.

²² Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 103.

²³ *Ibid.*, p. 108.

²⁴ « [...] maman lisait en m'attendant, le visage contenu dans une voilette en tulle d'un blanc aussi déchirant que celui de ses cheveux pour moi qui sentais que ma mère l'avait, en cachant ses larmes, ajoutée à son chapeau de paille [...] pour me paraître moins en deuil, moins triste, presque consolée de la mort de ma grand-mère [...]. » *AD*, IV, p. 204.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 444.

²⁹ John Ruskin, *The Stones of Venice* (1853), tome II, London, Smith, Elder and Co., 1867, p. 232-280.

³⁰ *AD*, IV, p. 205.

découvre une « voûte obscure » et la compare à une « immense chauve-souris de pierre³¹ ». À cet égard, nous avons constaté, dans le troisième chapitre, que cette crypte, ayant d'ailleurs une forme circulaire, constituait un espace ambivalent, pouvant être lié au crime et à la mort, mais aussi à la naissance et au ventre maternel. Parallèlement, les thèmes du deuil et de la mère sont bien présents dans l'espace vénitien, comme dans la scène que nous venons d'étudier, où l'ogive de la fenêtre de l'hôtel éternise le souvenir de la mère en deuil, en proie au chagrin, ainsi que celui de son tendre sourire au narrateur.

Dans un second temps, quand le narrateur est en présence de sa mère, ils se rendent souvent, dans l'après-midi, à la basilique Saint-Marc³². Avant de partir, le narrateur monte dans sa chambre pour « prendre des cahiers où [il] prendr[a] des notes relatives à un travail qu'[il] fai[t] sur Ruskin³³ ». Plus tard, tous deux pénètrent dans l'église par le baptistère³⁴, comme le suggère le maître anglais dans son ouvrage³⁵. Le héros y reste longtemps pour contempler les « mosaïques qui représentent le baptême du Christ³⁶ », tandis que sa mère, « sentant la fraîcheur glacée qui tomb[e] dans le baptistère », lui « jet[te] un châle sur les épaules³⁷ ».

Dans le christianisme, le baptême est un « sacrement par l'eau³⁸ » destiné à effacer tous les péchés, symbolisant la « renaissance³⁹ » et surtout à faire chrétienne la personne qui le reçoit. Le narrateur, saisi par le froid, s'identifie lui-même au Christ qui

³¹ *DCS*, I, p. 61.

³² *AD*, IV, p. 224. Ajoutons que pour admirer les « Vices » et les « Vertus » de Giotto, dont Swann a donné au héros des reproductions à Combray, ce dernier et sa mère vont jusqu'à Padoue à la « chapelle des Giotto ». Il s'agit de la *Madonna dell'Arena*, également appelée chapelle des Scrovegni. *Ibid.*, p. 226.

³³ *Ibid.*, p. 224.

³⁴ « Nous entrons ma mère et moi dans le baptistère [...] » *Ibid.*

³⁵ « Il sera bon de commencer la lecture de cet évangile de l'église de Saint-Marc aux coupes plus basses du baptistère, et d'entrer pour cela [...] sous la tombe du Doge Andrea Dandolo. » John Ruskin, *Le Repos de Saint-Marc*, traduction de K. Johnston, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1908, p. 95.

³⁶ *AD*, IV, p. 225.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Jo Yoshida, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », art. cit., p. 180.

³⁹ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 105 ; Manet van Montfrans, « Proust, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », art. cit., p. 152.

est immergé dans les eaux du Jourdain⁴⁰. En même temps, sa mère le couvre d'un châle, geste qui représente la protection et l'affection de la figure maternelle pour son enfant. Par conséquent, pour le narrateur, le baptistère de Saint-Marc conserve non seulement les traces du travail de Ruskin, mais également le souvenir de sa mère⁴¹. Il assimile même cette dernière à une mosaïque – matériaux qui constituent la scène du baptême du Christ, qu'il admire à l'ombre du baptistère : dans « ce sanctuaire doucement éclairé de Saint Marc [...] elle [...] a sa place réservée et immuable comme une mosaïque⁴² [...] ». Le narrateur manifeste ici, d'après les propos de Jo Yoshida, une « double vénération pour l'architecture et pour sa mère⁴³ ».

En définitive, d'un côté, parmi de nombreux musées et églises, la basilique Saint-Marc, que le narrateur explore maintes fois en compagnie de sa mère, occupe indéniablement une « place centrale⁴⁴ » dans l'épisode du séjour à Venise. De l'autre, l'architecture vénitienne, dans laquelle s'inscrivent les images de la mère, immortalise le souvenir de celle-ci. Venise, ville d'art située au milieu de la mer, est également le « lieu privilégié [...] du maternel et de l'intime⁴⁵ ».

1.2 Une ville labyrinthique découverte par le héros solitaire

Lorsque le narrateur ne sort pas avec sa mère, il déambule seul dans l'après-midi ou le soir, à l'intérieur de la ville de Venise, précisément dans les quartiers pauvres. Ces promenades solitaires sont, en réalité, attachées à la quête de jeunes femmes, des

⁴⁰ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 123-124 ; Jo Yoshida, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », art. cit., p. 181 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 105.

⁴¹ Jo Yoshida, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », art. cit., p. 180 ; Manet van Montfrans, « Perec, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », art. cit., p. 152.

⁴² *AD*, IV, p. 225.

⁴³ Jo Yoshida, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », art. cit., p. 167-168.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁵ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 108.

« filles du peuple¹ » qui exercent de petits métiers². Celles-ci, en particulier une « jeune marchande de verrerie³ », réveillent chez le narrateur son souvenir d'Albertine. Il songe même à obliger cette « Albertine nouvelle⁴ » à quitter Venise et à aller vivre, pour lui seul, à Paris⁵. Son amour pour Albertine ne s'éteint toutefois pas avec sa mort, ni avec la « loi générale de l'oubli⁶ ». Nous reviendrons plus loin sur le thème de l'oubli en rapport avec les lieux vénitiens. Ici, focalisons-nous sur les errances du narrateur dans cette « Venise inconnue⁷ », bien différente de la Venise de l'art inondée de lumière, afin de poursuivre notre étude sur la topographie de cette ville italienne.

Dans l'épisode vénitien, le narrateur présente principalement deux promenades en solitaire, l'une diurne – l'après-midi, l'autre nocturne⁸. Dans l'après-midi, le narrateur, en gondole⁹, s'engage dans un réseau de « petits canaux », « creusé[s] en plein cœur¹⁰ » de la cité. Ceux-ci assurent la fonction de « communication¹¹ », mais divisent également la ville en divers quartiers ou zones urbaines¹². Le Grand Canal coupe en deux la cité des Doges. De plus, dans cette scène, un « petit canal » sépare de « pauvres demeures » qui auraient « sans cela formé un tout compact¹³ ». Durant cette excursion en gondole, le narrateur a l'impression de se glisser dans les « détours¹⁴ », c'est-à-dire, au sein même de ce lieu, et d'« entrer de plus en plus au fond de quelque

¹ *AD*, IV, p. 207.

² Citons, à titre d'exemples : « [...] les allumettières, les enfileuses de perles, les travailleuses du verre ou de la dentelle, les petites ouvrières aux grands châles noirs à franges [...] » *Ibid.*, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 219. De même, à l'hôtel, le narrateur rencontre une Autrichienne qui lui rappelle Albertine, suscitant en lui le même sentiment de jalousie. *Ibid.*, p. 227-228.

⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁵ *Ibid.*, p. 219.

⁶ *Ibid.*, p. 223. Voir Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 117 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 106-107.

⁷ Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 82.

⁸ *AD*, IV, p. 206-207 et p. 229-230. Voir Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 124-126.

⁹ Nous avons analysé cette scène de la promenade en gondole dans un sous-chapitre portant sur les modes de transport de la première partie. Or, nous nous intéressons ici à la structure topographique de l'espace vénitien.

¹⁰ *AD*, IV, p. 206.

¹¹ *Ibid.*

¹² Rappelons encore que les canaux de Jouy-le-Vicomte assurent la même fonction de démarcation. *DCS*, I, p. 105.

¹³ *AD*, IV, p. 206.

¹⁴ *Ibid.*

chose de secret¹⁵ ». Il découvre que la topographie de Venise est, à l'image des mosaïques, « fragmentée¹⁶ », en raison de la présence du Grand Canal et de nombreux petits canaux. Plus tard, le héros retourne à l'hôtel à pied par de « petites calli¹⁷ ».

Dans ce passage, Venise est aussi décrite comme une « ville d'Orient¹⁸ », enveloppée d'une atmosphère merveilleuse. Nous apercevons en effet des motifs évoquant les contes orientaux : le « génie », le « guide magique » et la « bougie¹⁹ ». Rappelons qu'avant son voyage, le narrateur rêvait d'une « ville gothique » et d'une « église orientale²⁰ ». Pour lui, dans l'imaginaire comme dans le réel, Venise est une cité qui « relie l'Occident à l'Orient²¹ ». Les motifs ou les objets venant des horizons lointains y sont omniprésents, la transformant ainsi en un monde plein de mystères. Citons par exemple les « deux colonnes de granit » de la « Piazzetta²² » décrites par Proust dans « Sur la lecture²³ », préface de *Sésame et les lys* :

[...] ces deux belles et sveltes étrangères sont venues jadis d'Orient sur la mer qui se brise à leurs pieds ; [...] elles continuent à attarder leurs jours du XII^e siècle dans la foule d'aujourd'hui, sur cette place publique où brille encore distraitemment, tout près, leur sourire lointain. (*PM*, 194)

Abordons maintenant la déambulation nocturne du narrateur²⁴. À ses yeux, l'atmosphère magique continue à régner dans les quartiers populaires de Venise. Celle-ci devient la « ville enchantée » et le narrateur se compare à un « personnage des *Mille*

¹⁵ *Ibid.*, p. 207.

¹⁶ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 125.

¹⁷ *AD*, IV, p. 207. Il s'agit, pour le moment, d'une simple évocation de « petites calli », sans description.

¹⁸ *Ibid.*, p. 206.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *CG*, II, p. 444.

²¹ Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

²² *PM*, p. 194. Proust écrit le nom de Piazzetta avec une légère nuance orthographique.

²³ Ce texte est publié dans *La Renaissance latine* le 15 juin 1905 et repris dans *Pastiches et Mélanges* sous l'intitulé « Journées de lecture ».

²⁴ Voir les études suivantes : Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 83 ; Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 126 ; Roberto Gramolini, « Venise et la mosaïque intertextuelle », art. cit., p. 67 et p. 71 ; Gérard Genette, *Figures IV, op. cit.*, p. 255-257 ; Olivier Labussière, « Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust », art. cit., p. 12.

et *Une Nuits*²⁵ ». De même, nous retrouvons les motifs des « palais des contes orientaux », de la « demeure magique » et du « génie²⁶ ». Ainsi, la cité des Doges se présente comme un monde « onirique²⁷ ». Il convient également de rappeler que dans les rêveries du héros, les villes italiennes, notamment Florence, sont « embaumé[es]²⁸ » et cette dernière est aussi « semblable à une corolle²⁹ ». Bien que la Sérénissime du réel s'avère moins naturelle, ici, le narrateur l'assimile, par son imagination, à un univers fleuri : dans la lumière crépusculaire, les toits des maisons ressemblent à un « jardin » suspendu, les « hautes cheminées évasées » sont pareilles aux « tulipes de Delft ou de Haarlem³⁰ ».

Il importe également de noter que le narrateur flâne dans un « réseau de petites ruelles, de *calli*³¹ ». D'une part, de nombreux canaux et ruelles forment l'immense « labyrinthe³² » de Venise, qu'il explore et où il se perd facilement. D'autre part, ces canaux et ces *calli* divisent la ville en morceaux³³. En raison de la « proximité des maisons » résultant de l'« extrême étroitesse³⁴ » de ces ruelles, les scènes de vie, encadrées et illustrées par des fenêtres, constituent une « exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés³⁵ ». Nous avons montré que la juxtaposition était le procédé de composition par excellence de l'espace proustien, également employé dans la création

²⁵ *AD*, IV, p. 229.

²⁶ *Ibid.*, p. 229-230.

²⁷ Manet van Montfrans, « Péric, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », art. cit., p. 152 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

²⁸ *CG*, II, p. 680.

²⁹ *DCS*, I, p. 381.

³⁰ *AD*, IV, p. 229. Voir Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 83 ; Olivier Labussière, « Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust », art. cit., p. 12.

³¹ *AD*, IV, p. 229.

³² Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la "Venise" de Proust », art. cit., p. 126 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 109 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

³³ « Comprimées les unes contre les autres, ces *calli* divisaient en tous sens, de leurs rainures, le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. » *AD*, IV, p. 229.

³⁴ *AD*, IV, p. 229.

³⁵ *Ibid.* Rappelons que ce passage évoquant les « cheminées » de Venise, les « tulipes de Delft ou de Haarlem » et les « cent tableaux hollandais juxtaposés » figure, à peu près textuellement, dans *Le Côté de Guermantes* (*CG*, II, 860). Nous l'avons analysé dans la première partie de cette étude. Voir aussi Luc Fraisse, « L'"exposition de cent tableaux hollandais" : sources et enjeux esthétiques », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 8, 2011, p. 77-100.

de la mosaïque³⁶.

Lors de ses promenades errantes, le narrateur découvre soudain, au bout d'une petite rue, un « vaste et somptueux *campo* [...] entouré de charmants palais³⁷ ». Il s'agit d'un lieu secret « dont aucun guide, aucun voyageur ne [lui] avait parlé³⁸ », en d'autres termes, d'une « distension³⁹ » imprévue de l'espace. Le lendemain, le narrateur tente de retrouver cette « belle place nocturne⁴⁰ » en parcourant les ruelles de Venise, mais en vain⁴¹ :

[...] je suivais des *calli* qui se ressemblaient toutes et se refusaient à me donner le moindre renseignement, sauf pour m'égarer mieux. Parois un vague indice que je croyais reconnaître me faisait supposer que j'allais voir apparaître [...] la belle place exilée. À ce moment quelque mauvais génie qui avait pris l'apparence d'une nouvelle *calle* me faisait rebrousser chemin malgré moi, et je me trouvais brusquement ramené au Grand Canal. (*AD*, IV, 230)

Dans cet extrait, le sentiment du héros de s'égarer dans une ville labyrinthique est renforcé. Nous avons évoqué que ses déambulations dans les quartiers pauvres étaient liées à la recherche des « filles du peuple⁴² » ; ici, les *calli* personnifiées sont elles-mêmes mises en parallèle avec de jeunes filles⁴³. De plus, la « belle place » est, malgré tous les efforts du narrateur, « exilée⁴⁴ ». Celui-ci précise d'ailleurs qu'à Venise, il est poussé par le « désir de ne pas perdre à jamais certaines femmes, bien plus que certaines places⁴⁵ ». En un mot, pour lui, la cité lacustre constitue un espace féminisé.

³⁶ Voir Roberto Gramolini, « Venise et la mosaïque intertextuelle », art. cit., p. 72 et p. 85.

³⁷ *AD*, IV, p. 229.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.* Voir Gérard Genette, *Figures IV*, op. cit., p. 261 ; Olivier Labussière, « Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust », art. cit., p. 12 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

⁴⁰ *AD*, IV, p. 230.

⁴¹ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 126 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 109 ; Olivier Labussière, « Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust », art. cit., p. 12-13.

⁴² *AD*, IV, p. 207.

⁴³ Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », art. cit.

⁴⁴ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 126.

⁴⁵ *AD*, IV, p. 230.

D'un côté, les monuments et les œuvres d'art, admirés en compagnie de sa mère, conservent le souvenir de cette ville et peuvent toujours évoquer en lui la figure maternelle ; de l'autre, ses errances le long des petits canaux ou dans les ruelles sont, en réalité, réservées à la quête de jeunes filles. Les lieux de ces quartiers inconnus et mystérieux s'avèrent fugitifs, comme Albertine et d'autres filles insaisissables.

Pour conclure, nous pouvons indiquer que la topographie de la cité des Doges peut être assimilée à une mosaïque. D'une part, cette ville est divisée, par le Grand Canal et de petits canaux et ruelles, en diverses zones. Elle est donc fragmentée ou morcelée, possédant une structure en mosaïque. D'autre part, ces « morceau[x] de Venise⁴⁶ » sont assemblés et juxtaposés, à l'instar de la méthode de composition des « précieux matériaux⁴⁷ » dans l'art de la mosaïque. À travers les promenades en présence ou en l'absence de sa mère, le narrateur découvre la Venise « artistique⁴⁸ », somptueuse et splendide, ainsi que la Venise « populaire⁴⁹ », labyrinthique, voire enchantée. Ces aspects hétérogènes de la ville de Saint-Marc coexistent et forment une totalité synthétique et harmonieuse. Or, l'image vénitienne sera transformée vers la fin de l'épisode⁵⁰. Nous examinerons la destruction de cette cité, parallèlement au « verre de Venise⁵¹ » brisé dans *Jean Santeuil*. Avant cela, il est nécessaire de prêter attention aux « plombs⁵² » de Venise, que nous avons repérés dans le roman inachevé ainsi que dans la *Recherche*.

2. Les « plombs » de Venise : isolement et inconscient

Dans le fragment intitulé [« Retour à Paris »] de *Jean Santeuil*, le héros revient à la capitale après son séjour au château de Réveillon. Il est déçu de voir le paysage

⁴⁶ *Ibid.*, p. 229.

⁴⁷ John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁸ Gérard Genette, *Figures IV*, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁹ Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », *art. cit.*, p. 82 ; Michel Sandras, « Les deux côtés de Venise », *art. cit.*

⁵⁰ *AD*, IV, p. 233.

⁵¹ *JS*, p. 418 et p. 423.

⁵² *Ibid.*, p. 501-502 ; *AD*, IV, p. 218.

urbain qui lui rappelle qu'il se trouve à présent loin de son ami Henri, du château et de la campagne¹. Une fois arrivé chez lui, Jean sent qu'il est séparé du monde extérieur par des « portes [...] refermées sur lui² » :

Il frappa du pied ce sol d'où il aurait voulu s'envoler [...] il n'entendit même pas le bruit de cette prestation qui s'étouffa sur ce tapis qui lui parut comme les plombs qui séparaient à Venise les prisonniers du reste du monde. (JS, 501-502)

Les « Plombs », *i Piombi* en italien, désignent la prison située au « faîte³ » du palais des Doges et réservée aux « criminels d'État⁴ » ayant commis des « délits politiques⁵ ». L'établissement pénitentiaire doit son nom au fait que ses cellules étaient disposées sous une toiture recouverte par des « lames de plomb⁶ ». Les détenus enfermés y subissaient, en été, l'excès de la chaleur, car « le soleil dardait toute la journée ses rayons brûlants sur Venise⁷ », et en hiver, le froid glacial, en particulier pendant la nuit⁸. Pourtant, selon Ruskin, « [l]a légende des “Plombs” du Palais Ducal est complètement fautive ; au lieu d'être de petites fournaies sous les toits, les chambres des prisonniers étaient confortables, ayant de bons toits de bois et soigneusement ventilées⁹ ». À cet égard, l'esthète anglais ajoute une note en citant Pietro Bettio¹⁰. D'après ce dernier, entre le plafond formé de poutres en bois et le toit en pente recouvert de plaques de plomb, l'intervalle est de cinq mètres aux endroits les plus bas et de neuf

¹ Nous avons étudié ce fragment dans le chapitre sur la ville de Paris.

² JS, p. 501.

³ John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 125. Les « Plombs » occupent en réalité les greniers d'un bâtiment du palais des Doges. Joseph Malgat, *Les anciennes prisons de Venise*, Nice, Typographie et lithographie Malvano, 1898, p. 24.

⁴ Joseph Malgat, *Les anciennes prisons de Venise*, op. cit., p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁸ *Ibid.* ; Louis Victor Parisel, *Notes d'un voyageur de Lyon à Florence et à Vienne*, Lyon, Imprimerie de Mougins-Rusand, 1846, p. 155.

⁹ John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 125.

¹⁰ Or, cette note n'est pas introduite dans la traduction française des *Pierres de Venise*. Voir John Ruskin, *The Stones of Venice*, op. cit., tome II, p. 293 ; Pietro Bettio, *Del palazzo ducale in Venezia. Lettera discorsiva*, Venezia, Dalla Tipografia Di Alvisopoli, 1837, p. 20-21.

mètres aux parties les plus élevées¹¹.

Dans l'extrait ci-dessus, Jean compare le « tapis » de son salon aux « plombs » de Venise, plus précisément aux « lames de plomb¹² » au-dessus de la prison légendaire, car le tapis, qui absorbe le bruit de la « prestation » du héros, renforce son sentiment d'être isolé de l'extérieur, à l'instar des prisonniers de la Sérénissime qui étaient coupés du monde par la toiture en plomb. En un mot, le tapis et les plaques de plomb, ayant d'ailleurs la même forme, assurent la fonction de séparation et d'isolement. Un peu plus loin, Jean assimile sa chambre, séparée de celle de M. Santeuil par un « mur si mince », à une « prison » et son père au « geôlier¹³ ». En somme, dans ce fragment du roman de Proust à la troisième personne, nous avons discerné les « portes », le « tapis », le « mur » et les « plombs », constituant des barrières qui séparent les différents espaces. L'écrivain introduit la métaphore des « plombs », désignant eux-mêmes les cellules placées sous le toit du palais Ducal, dans le but de souligner le caractère isolant de ces cachots, ainsi que celui de la maison des Santeuil, de leur salon et de la chambre du héros.

Les « plombs » de la ville de Saint-Marc réapparaissent dans l'épisode vénitien de la *Recherche*. Nous avons noté que le héros-narrateur, envahi par la tristesse d'avoir perdu Albertine, laisse sa mère l'emmener à Venise¹⁴. Il rentre effectivement dans un long « processus de chagrin et d'oubli¹⁵ » à la suite de la disparition de son amie. La mère, qui est également endeuillée par la mort de sa propre mère, accompagne son fils durant ce moment difficile. Pour le narrateur, la présence de la mère compense, en quelque sorte, l'absence, ou plus exactement la perte d'Albertine. Et le souvenir de sa

¹¹ Pietro Bettio, *Del palazzo ducale in Venezia. Lettera discorsiva*, op. cit., p. 20-21 ; John Ruskin, *The Stones of Venice*, op. cit., tome II, p. 293 ; Charles Barthélemy, *Erreurs et mensonges historiques*, Paris, Blériot Frères, 1878, p. 21-22.

¹² Joseph Malgat, *Les anciennes prisons de Venise*, op. cit., p. 24.

¹³ *JS*, p. 502.

¹⁴ *AD*, IV, p. 202.

¹⁵ Manet van Montfrans, « Proust, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », art. cit., p. 152.

mère remplace au fur et à mesure celui de son amie¹⁶. Or, lors de son séjour, le narrateur rencontre des Vénitiennes qui lui rappellent Albertine. Il se rend compte que cette dernière est, en réalité, enfermée au fond de sa mémoire et qu'elle échappe à l'oubli :

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. (AD, IV, 218)

De même, nous pouvons lire l'esquisse de ce passage dans le Cahier 54 :

[...] je sentais qu'au fond de moi, à une grande profondeur, comme une prisonnière dans un cachot souterrain, inaccessible tant elle était profondément descendue, mais aussi incompressible, indestructible au fond de moi elle était vivante¹⁷.

Nous avons vu que la prison, nommée les *Piombi*, se trouvait dans les combles du palais des Doges. Cependant, dans ces deux extraits, même si les « plombs » sont cités, il est évident que Proust ne décrit pas les cellules situées au « faite¹⁸ », mais un lieu en profondeur. De plus, dans les brouillons, le « cachot » est manifestement qualifié de « souterrain ». Il est fort possible que l'auteur songe à une autre prison, se trouvant dans les sous-sols du palais Ducal et désignée sous le nom de *Pozzi*, de « Puits¹⁹ » en français. Cette seconde prison recevait les gens condamnés à de lourdes peines, ou même à la mort²⁰. Du fait que ces cachots « étaient creusés au-dessous du niveau de la mer²¹ », l'eau marine suintait sur tous les murs, et entraînait jusque dans les chambres des prisonniers lorsque la marée montait²². Outre l'humidité et le froid, l'obscurité régnait

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ La transcription est d'Anne Chevalier. AD, IV, Notes, p. 1119.

¹⁸ John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. 125.

¹⁹ AD, IV, Notes, p. 1119 ; Louis Victor Parisel, *Notes d'un voyageur de Lyon à Florence et à Vienne*, op. cit., p. 155 ; Joseph Malgat, *Les anciennes prisons de Venise*, op. cit., p. 37.

²⁰ Joseph Malgat, *Les anciennes prisons de Venise*, op. cit., p. 39-41.

²¹ Louis Victor Parisel, *Notes d'un voyageur de Lyon à Florence et à Vienne*, op. cit., p. 155.

²² *Ibid.* ; Joseph Malgat, *Les anciennes prisons de Venise*, op. cit., p. 38.

dans cet espace souterrain, où les captifs ne voyaient jamais la lumière du jour²³. Ainsi, nous avons mis en évidence les principaux caractères des deux prisons, les « Plombs » et les « Puits », situées respectivement au-dessus et au-dessous du palais des Doges. Et nous pouvons constater que, dans l'épisode vénitien, Proust évoque les « plombs²⁴ » de Venise en se référant aux « Puits » – la prison souterraine²⁵. Ce lieu, d'une grande profondeur et détaché du monde extérieur, représente en effet l'« inconscient²⁶ » du narrateur, où Albertine reste enfermée et protégée. En outre, les cachots des « Puits » sont bel et bien envahis par l'eau de mer, étant elle-même un « symbole de l'inconscient²⁷ ».

Le motif des « plombs » occupe une place importante dans le récit du séjour à Venise. Ceux-ci constituent, avec le « verre de Venise²⁸ » que nous analyserons par la suite, les deux seules évocations de la cité des Doges dans *Jean Santeuil*. De plus, *Albertine disparue* est un « roman de la remémoration, du deuil²⁹ ». Les *Piombi* de Venise, ou les deux prisons en général, peuvent être associés aux thèmes de la séparation, de l'isolement, de l'oubli, voire de la mort. D'autre part, les « “plombs” d'une Venise intérieure³⁰ », symbolisant l'inconscient du narrateur, conservent son souvenir d'Albertine, car celle-ci y « restera vivante comme [une] structure³¹ ». Sur ce point, Paul Morand indique : « Pour Proust Venise, c'est la cité de son inconscient. Chacun de nous renferme des *Plombs*³² ».

²³ Louis Victor Parisel, *Notes d'un voyageur de Lyon à Florence et à Vienne*, *op. cit.*, p. 155 ; Joseph Malgat, *Les anciennes prisons de Venise*, *op. cit.*, p. 37 et p. 41.

²⁴ *AD*, IV, p. 218.

²⁵ Cela résulte probablement d'une confusion de noms que l'écrivain aurait dû corriger dans son manuscrit. Nous savons, comme l'affirme Gérard Genette, que l'épisode du séjour à Venise est une ébauche imparfaite, resté « dans l'état où [l]a mort [de Proust] nous l'a laissé ». Gérard Genette, *Figures IV*, *op. cit.*, p. 262.

²⁶ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 106 ; Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 1023.

²⁷ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, Paris, Gallimard, 2019, p. 68 ; Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 1023.

²⁸ *JS*, p. 418 et p. 423.

²⁹ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 115.

³⁰ *AD*, IV, p. 218.

³¹ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 106.

³² Paul Morand, *Venises*, Paris, Gallimard, 1971, p. 124.

3. Le « verre de Venise » brisé et la ville de Venise en ruine

La seconde évocation de la cité de Saint-Marc dans *Jean Santeuil* concerne le « verre » de Venise. Dans le fragment « Querelle de Jean avec ses parents à propos du dîner chez Réveillon », ainsi intitulé par l'auteur, le héros casse accidentellement un « verre de Venise » que sa mère lui a offert :

Il se leva, courut à la cheminée et il entendit un bruit terrible : le verre de Venise, que sa mère lui avait acheté cent francs et qu'il venait de briser. [...] il s'en voulait d'avoir détruit ce verre qu'il trouvait si beau et qu'il devait justement le lendemain faire admirer à Henri ; et le voyant en miettes qu'aucun regret ne pouvait rapprocher, recomposer et refondre, il accusa ses parents de ce nouveau malheur. (*JS*, 418-419)

En dépit de cette dispute violente, Jean et sa mère, qui vit d'ailleurs une période difficile car elle a perdu son père¹, finissent par se réconcilier :

Il [Jean] ne pouvait pas la quitter et lui avoua tout bas qu'il avait cassé le verre de Venise. Il croyait qu'elle [mère] allait le gronder et lui rappeler le pire. Mais restant aussi douce, elle l'embrassa et lui dit à l'oreille : « Ce sera comme au temple le symbole de l'indestructible union. » (*JS*, 423)

Dans cet épisode de la querelle entre Jean et ses parents, le « verre de Venise », un cadeau de sa mère, peut être rapproché de la « “substance” maternelle² ». D'abord, le fils casse le verre pour exprimer son mécontentement et sa colère envers sa mère qui lui interdit d'aller dîner chez les Réveillon³. Le verre brisé « en miettes⁴ » révèle que le héros s'est insurgé contre l'« emprise maternelle⁵ », l'ayant même « détruit[e]⁶ ».

¹ *JS*, p. 420-421.

² David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, op. cit., p. 88.

³ *JS*, p. 414.

⁴ *Ibid.*, p. 419. Cette expression sera reprise vers la fin de l'épisode du séjour à Venise dans *Albertine disparue*. Nous l'aborderons plus loin. *AD*, IV, p. 233.

⁵ David Mendelson, *Le Verre et les objets de verre dans l'univers imaginaire de Marcel Proust*, op. cit., p. 88.

⁶ *JS*, p. 419.

Ensuite, il est nécessaire de remarquer que peu après, Jean, accablé par le remords, se met à pleurer et sent le froid l'envahir. Il se rend ainsi « dans son cabinet de toilette [pour] chercher quelque chose à jeter sur ses épaules⁷ ». Or, il tombe sur l'un des « anciens manteaux de sa mère⁸ » et le prend dans ses mains. La douceur et l'odeur de ce vêtement le rassure, comme s'il « embrassait sa mère⁹ ». Cette scène nous rappelle celle de la visite au baptistère de Saint-Marc dans la *Recherche*, où le héros-narrateur, qui contemple les mosaïques évoquant le baptême du Christ, reçoit un « châle » de la part de sa mère contre la « fraîcheur glacée¹⁰ » du lieu. Dans les deux scènes, le « manteau » et le « châle » apportent aux héros proustiens la protection et l'affection maternelle, que la mère soit présente ou non. Enfin, Jean tente de renouer avec sa mère, de crainte que le « verre de Venise » cassé ne puisse jamais être « recompos[é] et refond[u]¹¹ ». À sa surprise, la mère pardonne à son enfant, évoquant le « symbole de l'indestructible union¹² ». Mme Santeuil fait allusion à la cérémonie du mariage juif, où les fiancés brisent le verre dans lequel ils ont bu¹³, symbolisant le début de leur nouvelle vie. L'union entre la mère et le fils, assimilée curieusement à celle des mariés, s'avère solide, « indestructible ».

Cet épisode est en réalité la transposition d'une querelle survenue entre Proust et sa mère¹⁴ le 4 novembre 1896¹⁵, à savoir, pendant la période de deuil de Nathé Weil, le père de Mme Proust¹⁶. D'après deux lettres de Marcel à sa mère, écrites le soir même, la dispute est causée par une photographie représentant Proust en compagnie de Robert

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *AD*, IV, p. 225.

¹¹ *JS*, p. 419.

¹² *Ibid.*, p. 423.

¹³ George D. Painter, *Marcel Proust, op. cit.*, tome I, p. 278-279 ; Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère. 1887-1905*, Lettres inédites présentées et annotées par Philip Kolb, Paris, Librairie Plon, 1953, p. 103.

¹⁴ Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère. 1887-1905, op. cit.*, p. 102-103.

¹⁵ « Les ventes », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 28, 1997, p. 140.

¹⁶ Le père de Mme Proust est décédé fin juin 1896. Voir Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère. 1887-1905, op. cit.*, p. 102. Soulignons que dans le récit, Jean évoque la mort de son grand-père maternel. *JS*, p. 420-421.

de Flers et de Lucien Daudet¹⁷ ; cette photographie déplaît fortement à Mme Proust¹⁸. Le biographe George D. Painter nous raconte : « Dans sa chambre à coucher, [...] il saisit sur la cheminée un vase en verre de Venise, cadeau de sa mère, et le lança sur le plancher¹⁹ ». Après ses actes irrationnels, Proust présente ses excuses à ses parents dans des lettres, mentionnées précédemment. Sa mère lui répond, également par écrit : « Ne repensons plus et ne reparlons plus de cela. Le verre cassé ne sera plus que ce qu'il est au temple – le symbole de l'indissoluble union²⁰ ». Cette dernière phrase est transcrite presque textuellement dans le roman inachevé.

En résumé, dans *Jean Santeuil*, le « verre de Venise », autour duquel le héros et sa mère se querellent puis se réconcilient, est un souvenir marquant de la mère. Le « verre » brisé devient même un « symbole de l'indestructible union²¹ » entre Mme Santeuil et son fils. Par ailleurs, bien que les verres de Venise, ou les verreries de Gallé, réapparaissent dans la *Recherche*, ils sont souvent présentés comme un objet d'art ou de décoration. Ces verres ne sont pas cassés pour introduire une scène de dispute entre le narrateur et sa mère. Toutefois, il existe une scène semblable à celle-ci vers la fin de l'épisode du séjour à Venise, et ce n'est pas un vase en verre, mais toute la ville de Venise qui sera détruite ou déconstruite²² dans l'imaginaire du narrateur.

Le jour du départ, le héros-narrateur, qui apprend au dernier moment l'arrivée de la baronne Putbus et sa suite à son hôtel, refuse de partir avec sa mère, tandis que celle-ci décide de quitter Venise et de se rendre à la gare. Resté seul sur la terrasse de l'hôtel, le narrateur regarde le coucher du soleil et écoute un musicien chanter *Sole mio*²³, afin d'atténuer sa solitude, son chagrin et son sentiment de culpabilité, entraînés par la séparation d'avec sa mère. La rencontre avec la femme de chambre de Mme

¹⁷ Cette photographie est reproduite sur une page non-numérotée entre les pages 320 et 321 dans George D. Painter, *Marcel Proust, op. cit.*, tome I.

¹⁸ « Les ventes », art. cit., p. 140.

¹⁹ George D. Painter, *Marcel Proust, op. cit.*, tome I, p. 278.

²⁰ Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère. 1887-1905, op. cit.*, p. 103.

²¹ *JS*, p. 423.

²² Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 126.

²³ *AD*, IV, p. 230-231.

Putbus comporte des similitudes avec la quête de jeunes filles, et dans les deux cas, l'absence de la mère est indispensable. D'ailleurs, dans cette scène, l'idée qu'il « resterai[t] seul à Venise²⁴ » engendre la « destruction²⁵ » et la « déliquescence²⁶ » de ce lieu. La « ville-mosaïque », composée de multiples morceaux hétérogènes, « cess[e] d'être Venise » et commence à se dissoudre en ses « vulgaires éléments matériels²⁷ ». Aux yeux du narrateur, les palais semblent « réduits à leurs simples parties et quantités de marbre pareilles à toutes autres », et l'eau des canaux à une « combinaison d'hydrogène et d'azote²⁸ ». En effet, l'eau est composée d'hydrogène et d'oxygène, mais l'auteur de la *Recherche* écrit « azote », faisant peut-être ainsi allusion au discours du pharmacien Homais que nous pouvons lire dans *Madame Bovary*²⁹ :

« [...] la présence considérable de bestiaux dans les prairies, lesquels exhalent, comme vous savez, beaucoup d'ammoniaque, c'est-à-dire azote, hydrogène et oxygène (non, azote et hydrogène seulement³⁰) [...]. »

Il est probable que Proust ait emprunté à Flaubert cette formule chimique afin de souligner que l'eau de Venise « ne contient plus d'oxygène³¹ ». Il en va de même pour la « vulgaire romance³² » qu'entend le narrateur depuis la terrasse, *Sole mio*, qui perd le O de son titre original *O Sole mio*, « Ô mon soleil ». Cet O est aussi le « symbole chimique de l'oxygène³³ ». L'épisode vénitien s'ouvre sur une scène où le narrateur admire l'Ange d'or de Saint-Marc, baigné par le soleil du matin, ainsi que toute la cité,

²⁴ *Ibid.*, p. 231.

²⁵ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 126-127 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 103.

²⁶ Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la “Ruine de Venise” », art. cit. Voir aussi Nathalie Mauriac Dyer, « Genesis of Proust's “Ruine de Venise” », in *Proust in Perspective. Visions and Revisions*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. 69.

²⁷ *AD*, IV, p. 231.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Mireille Naturel, « Quand l'inverti naît d'un emprunt par inversion : la partie d'écarté entre Morel et Cottard », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1999, p. 51-52 ; *Proust et Flaubert : un secret d'écriture* (1999), Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 303 ; *AD*, IV, Notes, p. 1127.

³⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 116.

³¹ Hiroshi Iwasaki, « Quelques réflexions à propos de Venise dans la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 34, 1979, p. 127.

³² *AD*, IV, p. 232.

³³ Hiroshi Iwasaki, « Quelques réflexions à propos de Venise dans la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust », art. cit., p. 127.

en particulier les monuments vénitiens, dans leur éclat et leur splendeur. S'il a exploré cette ville d'art en compagnie de sa mère, dans la scène de clôture, sous la « lumière crépusculaire³⁴ », la Venise sans la mère se décompose, perd son charme et son « âme³⁵ », voire de l'oxygène. L'idolâtrie du narrateur pour la « cité de marbre et d'or³⁶ » ou la « cité gothique³⁷ » est alors détruite. Au lieu d'être heureux comme il l'est le lendemain matin de son séjour, le narrateur se sent triste et angoissé en raison du départ de sa génitrice. En un mot, la ville de Saint-Marc représente, pour lui, l'archétype de la lumière et de la mère³⁸.

Étant donné que Venise est une ville bâtie sur l'eau et qu'elle est étroitement liée à la figure maternelle, la vue du bassin de l'Arsenal que le héros découvre après la séparation d'avec sa mère nécessite également d'être examinée. Le bassin de l'Arsenal, « à la fois insignifiant et lointain³⁹ », provoque chez lui le même mélange de sentiments « de dégoût et d'effroi » qu'il éprouvait dans son enfance aux « bains Deligny⁴⁰ ». Il se rappelle :

[...] dans le site fantastique composé par une eau sombre que ne couvraient pas le ciel ni le soleil et qu'[...] on sentait communiquer avec d'invisibles profondeurs couvertes de corps humains [...]. (*AD*, IV, 232)

Cette piscine, à peine éclairée, est assimilée par le narrateur à un espace « fantastique » et mystérieux, et même *infernal* : l'eau est « sombre », ténébreuse, ses « invisibles profondeurs » étant « couvertes de corps humains ». De plus, il compare ce

³⁴ *AD*, IV, p. 233.

³⁵ Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 1022.

³⁶ *DCS*, I, p. 385 ; John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, *op. cit.*, p. 249.

³⁷ *CG*, II, p. 444 ; *LP*, III, p. 913.

³⁸ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 104 ; Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 1023.

³⁹ *AD*, IV, p. 232

⁴⁰ *Ibid.* Voir Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la "Venise" de Proust », art. cit., p. 126 ; Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 109-110 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 71-72 et *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, *op. cit.*, p. 68-69.

lieu à l'« entrée des mers glaciales⁴¹ qui commençaient là, si les pôles n'y étaient pas compris », ou à la « mer libre du pôle⁴² ». Dans la première version de cette vue du bain froid que nous pouvons retrouver dans *Jean Santeuil*, le lieu en question est également assimilé à l'« entrée des mers glaciales⁴³ ». De surcroît, il est mis en parallèle avec l'« entrée des enfers⁴⁴ ». Revenons à l'épisode du séjour à Venise de la *Recherche*. Après le départ de la mère, le bassin de l'Arsenal évoque, pour le héros, l'eau obscure et sans fond des « bains Deligny », c'est-à-dire l'« image de la mort⁴⁵ ». Pour lui, l'eau de Venise, qui manque d'oxygène, transforme implicitement cette ville en un espace inhabitable, voire *infernal*. Son séjour à la ville de Saint-Marc exige indubitablement la présence de la mère⁴⁶.

Par d'ailleurs, l'audition de *Sole mio*, sur laquelle le narrateur s'attarde pendant que sa mère se rend à la gare, donne également accès à une « transformation complète de son image vénitienne⁴⁷ », soit l'image de la Venise en ruine :

[...] ce chant de désespoir que devenait *Sole mio* [...], ainsi clamé devant les palais inconsistants, achevait de les mettre en miettes et consommait la ruine de Venise [...]. (*AD*, IV, 233)

La « ville des mosaïques » redevient ainsi une suite de morceaux⁴⁸. La destruction de Venise s'accomplit sur fond de *Sole mio*, lentement et « note par note⁴⁹ », tout comme sa construction, « fragment par fragment⁵⁰ ». Nous avons vu que dans *Jean Santeuil*, suite à la dispute entre le héros et sa mère, le « verre de Venise » avait été brisé

⁴¹ Rappelons que dans la scène de contemplation des mosaïques représentant le baptême du Christ, la « fraîcheur glaciale » tombe dans le baptistère. *AD*, IV, p. 225.

⁴² *Ibid.*, p. 232.

⁴³ *JS*, p. 305.

⁴⁴ *Ibid.* Nous reparlerons de cette scène dans la troisième partie de cette étude.

⁴⁵ Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 1023.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Tsutomu Iwasaki, « Marcel Proust et l'Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », art. cit., p. 83.

⁴⁸ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 126.

⁴⁹ *AD*, IV, p. 233.

⁵⁰ Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 127.

« en miettes⁵¹ ». Parallèlement, dans l'épisode du séjour à Venise, l'incident survenu entre le narrateur et sa génitrice suscite la « mise en miettes⁵² » des monuments vénitiens. Ensuite, Jean, qui ne veut plus « quitter⁵³ » sa mère, s'excuse auprès d'elle en avouant qu'il a cassé le « verre ». La mère et le fils finissent par se réconcilier. De même, le narrateur de la *Recherche* renonce à sa quête érotique, laissant derrière lui la « ruine de Venise⁵⁴ » et courant à la gare pour rejoindre sa mère. Ils partent alors ensemble⁵⁵. Sur ce point, il importe également de remarquer que *O Sole mio* a une fonction « prémonitoire⁵⁶ ». Cette romance composée en 1898 est non pas un « hymne à la solitude ou à la liberté⁵⁷ », mais une « chanson d'amour célébrant la bien-aimée, plus belle encore que le soleil⁵⁸ ». En un mot, à Venise, l'« archétype de la mère⁵⁹ » s'avère triomphant.

Le « verre de Venise⁶⁰ » brisé dans l'épisode de la querelle entre Jean et sa mère du roman inachevé préfigure la scène de la « ruine de Venise⁶¹ », vers la fin de l'épisode vénitien de la *Recherche*. Dans les deux scènes, la mère et le fils se disputent puis se réconcilient. Le « verre » et le séjour à la cité des Doges représentent tous deux l'union « indestructible⁶² » ou « indissoluble⁶³ » entre la mère et son enfant. D'ailleurs, nous avons montré que la scène de dispute dans *Jean Santeuil* était la transposition d'un incident qui avait eu lieu dans la vie de Proust. Il est possible que la destruction de Venise fasse également écho à cet incident. À propos de la « ruine de Venise », un autre événement de l'histoire de l'architecture vénitienne n'est pas négligeable, il mérite

⁵¹ *JS*, p. 419.

⁵² Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la “Ruine de Venise” », art. cit. Selon Brian Duren, « [...] les “miettes” et Venise consommée réinscrivent la chaîne signifiante gâteau-madeleine-coquille Saint-Jacques-Vénus [...] ». Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 127.

⁵³ *JS*, p. 423.

⁵⁴ *AD*, IV, p. 233.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 233-234.

⁵⁶ Carles Besa, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », art. cit., p. 110.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 110-111.

⁵⁸ *AD*, IV, Notes, 1128.

⁵⁹ Alberto Beretta Anguissola, « Venise », in *Dictionnaire Marcel Proust*, op. cit., p. 1023.

⁶⁰ *JS*, p. 418 et p. 423.

⁶¹ *AD*, IV, 233.

⁶² *JS*, p. 423.

⁶³ Marcel Proust, *Correspondance avec sa mère. 1887-1905*, op. cit., p. 103.

d'être examiné⁶⁴.

Le 14 juillet 1902, vers 11 heures 30 du matin, le campanile de Saint-Marc s'effondre⁶⁵. Cette catastrophe bouleverse les Vénitiens et tous ceux qui admirent la cité. Il est peu probable que l'écrivain ignore cet événement, survenu seulement deux ans après ses voyages à Venise, au printemps et à l'automne 1900. Nathalie Mauriac Dyer signale que dans une lettre de 1906 à Robert de La Sizeranne, Proust le félicite pour sa conférence, dont le texte est publié⁶⁶ et de même repris dans la préface des *Pierres de Venise*. Nous pouvons retrouver, vers la fin de cette préface, une scène où des passagers d'un bateau, n'ayant pas appris la triste nouvelle, découvrent subitement la disparition du campanile de Saint-Marc : « Et ne voyant plus le Campanile, ces Vénitiens ne reconnaissaient plus Venise⁶⁷... ». Proust fait l'éloge de cette scène dans la lettre qui vient d'être évoquée⁶⁸, ce qui confirme qu'il est bien au courant de l'effondrement de la tour de Saint-Marc⁶⁹.

Soulignons également que dans le texte de La Sizeranne, les matelots « ne reconnaiss[ent] plus Venise⁷⁰ ». Parallèlement, vers la fin de l'épisode vénitien dans *Albertine disparue*, le narrateur, solitaire et mélancolique, considère que la ville « cess[e] d'être Venise ». Rappelons toutefois que le lendemain matin de son séjour, l'Ange d'or éblouissant du campanile de Saint-Marc lui a fait une « promesse de joie⁷¹ ». Bien que la tour ne s'écroule pas dans le récit proustien, Venise est transformée

⁶⁴ Nous nous référons aux articles suivants : Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la "Ruine de Venise" », art. cit. et « Genesis of Proust's "Ruine de Venise" », art. cit., p. 75-78.

⁶⁵ *Le Figaro*, mardi 15 juillet 1902, 48/3, n° 196, p. 1-2. Concernant la reconstruction du campanile de Venise, voir *Le Figaro*, dimanche 10 août 1902, 48/3, n° 222, p. 2.

⁶⁶ Voir Robert de La Sizeranne, *Ruskin at Venice. A Lecture given during the Ruskin Commemoration at Venice, September 21, 1905*, traduction de Mrs. Frederic Harrison, London, George Allen, 1906.

⁶⁷ Robert de La Sizeranne, « Préface », in John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. XXIII-XXIV. Voir aussi Robert de La Sizeranne, *Ruskin at Venice. A Lecture given during the Ruskin Commemoration at Venice, September 21, 1905*, op. cit., p. 68.

⁶⁸ « L'image du Campanile disparu aux yeux des navigateurs qui se croient le jouet d'un mirage, c'est il me semble une image de Lucrèce, de Virgile, et comme il ne s'en projette plus dans la littérature de notre temps. » *Corr.*, t. XXI, p. 613.

⁶⁹ Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la "Ruine de Venise" », art. cit.

⁷⁰ Robert de La Sizeranne, « Préface », in John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, op. cit., p. XXIII-XXIV.

⁷¹ *AD*, IV, p. 202

en une cité en ruine dans l’imaginaire du narrateur. D’après Mauriac Dyer, la scène de la destruction de Venise résulte de l’intention de l’écrivain de créer son « image du Campanile disparu⁷² ».

Le narrateur quitte la ville de Venise qui se décompose et se dissout, dans le chant de la « vulgaire romance⁷³ », en ses « vulgaires éléments matériels⁷⁴ ». Or, ces éléments, c’est-à-dire les pierres, les débris ou les ruines, ne sont guère insignifiants. Bien des années plus tard, dans la cour de l’hôtel de la princesse de Guermantes, le narrateur bute « contre les pavés assez mal équarris⁷⁵ ». Ceux-ci réactivent la « sensation qu[’il] avai[t] ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc⁷⁶ ». Une série de souvenirs sont ainsi ressuscités par la mémoire involontaire du héros. Jo Yoshida indique que les dalles disjointes du sol du baptistère de Saint-Marc, qui ne font leur apparition que dans *Le Temps retrouvé*, ont déjà été introduites dans le Cahier 48 consacré au séjour à Venise, mais supprimées dans le texte définitif afin de garder le mystère pour le lecteur⁷⁷ : « [...] marchant foulant tous deux la mosaïque de marbre et de verre, les dallées inégales du pavement⁷⁸ ».

Ainsi, outre le « verre » et les « plombs », les pierres de la ville de Saint-Marc, qu’elles soient précieuses ou prosaïques, renferment des souvenirs. D’un côté, Venise est la « cité de marbre et d’or⁷⁹ », de l’autre, les débris de verre ou de pierre sont

⁷² *Corr.*, t. XXI, p. 613 ; Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la “Ruine de Venise” », art. cit. Par ailleurs, l’église de Combray, qui a été mise en parallèle avec le campanile de Saint-Marc au début de l’épisode vénitien, sera détruite pendant la Guerre (*TR*, IV, 374). En somme, la destruction de la cité des Doges est également une prolepse à la Grande Guerre qui aura lieu quelque temps plus tard. Brian Duren, « Deuil, fétichisme, écriture : la “Venise” de Proust », art. cit., p. 127 ; Nathalie Mauriac Dyer, « Genèse de la “Ruine de Venise” », art. cit.

⁷³ *AD*, IV, p. 232.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁷⁵ *TR*, IV, p. 445.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 446.

⁷⁷ Jo Yoshida, « L’après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », art. cit., p. 182.

⁷⁸ Il s’agit d’une « correction portée sur un interligne ». *Ibid.*, p. 181. Jo Yoshida note d’ailleurs que la « mosaïque de marbre et de verre » fait écho à un passage des *Pierres de Venise*. Concernant la fabrication des mosaïques, Ruskin insiste sur « l’effet obtenu par l’usage du fond d’or, composé de mosaïques de verre insérées dans les creux de marbre ». *Ibid.*, p. 182. Voir John Ruskin, *The Stones of Venice*, op. cit., tome II, p. 142.

⁷⁹ *DCS*, I, p. 385.

intercalés dans les édifices vénitiens et deviennent eux-mêmes des œuvres d'art. D'ailleurs, à travers les pavés « mal équarris⁸⁰ », le narrateur glisse du monde extérieur vers le passé réminiscent. Alberto Beretta Anguissola souligne l'importance de cette « pierre angulaire » en affirmant que c'est sur elle que l'auteur de la *Recherche* construit « toute sa cathédrale romanesque⁸¹ ».

⁸⁰ *TR*, IV, p. 445.

⁸¹ Alberto Beretta Anguissola, « Pèlerinages proustiens à Venise », art. cit., p. 54.

TROISIÈME PARTIE

La genèse de l'espace proustien

Chapitre VII

Le vide dans l'espace

Le monde imaginaire, chez Proust, vacille entre la continuité et la discontinuité, comportant des étendues vides qui séparent divers lieux¹. D'après Pierre Jourde, pour toute topographie romanesque, il est impossible de « construire un espace total² », car d'une part, il existe des lieux, concrétisés en villes, en paysages, d'autre part, ces contrées coexistent en permanence avec « le nulle part » ou « le non-lieu³ », à l'image du blanc figurant sur toutes les cartes. En effet, ce sont les cartographes ou les écrivains qui choisissent de ne pas combler ce « vide⁴ » de l'espace, en d'autres termes, ces « zones d'indétermination⁵ » ou « horizons indéfinis⁶ ». Dans ce chapitre, nous proposons d'introduire le concept du vide dans l'élaboration de l'espace fictionnel proustien, dans le but d'accéder à une vision totalisante de son univers hybride, tissé de vides et de formes pleines de relief. Notre objectif est de mettre en valeur le vide en tant qu'une composante de l'espace, à travers une réflexion ontologique et phénoménologique. Dans la conception cosmologique chinoise, le vide possède un double statut : « nouménal et phénoménal⁷ ». Dans un premier temps, du point de vue terminologique, deux termes désignent la notion de vide : le « rien⁸ » et le « vide ». Ayant pour corollaires « avoir » et « plein⁹ », ces mots sont souvent liés à l'origine de l'univers. Dans l'espace proustien, le vide peut désigner soit des lieux de l'origine,

¹ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », in *Géographie et cultures*, 1993, n° 6, p. 35-50.

² Pierre Jourde, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991, p. 323.

³ *Ibid.*, p. 18 et p. 319.

⁴ *Ibid.*, chapitre XVII, « Le centre vide », p. 297-320.

⁵ Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduction de Philibert Secretan, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1983, p. 192.

⁶ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, p. 84.

⁷ François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 53. Jean Milly analyse la dualité du vide et du plein chez Proust en se référant à l'ouvrage de Cheng. Jean Milly, « L'article dans *Le Figaro* », in *Fabula / Les colloques*, « À la recherche d'Albertine disparue », 2007, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document476.php>, page consultée le 13 février 2018.

⁸ Dans cette thèse, nous employons le terme de « néant » afin d'assurer la cohérence avec les écrits de Proust.

⁹ François Cheng, *Vide et plein, op. cit.*, p. 53.

comme les chambres ou les sources de la Vivonne, soit des espaces lacunaires ou des pays mystérieux, dépourvus de description ou de référent géographique. Dans un second temps, il convient de mettre en lumière le rôle joué par le vide dans le monde matériel. Selon l'expression de François Cheng, le vide n'est pas « quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant¹⁰ », il est « conçu comme une substance lui-même¹¹ ». Dans les écrits de Proust, les lieux sont tous baignés d'une « atmosphère, au sens géographique du terme¹² ». Les phénomènes atmosphériques, tels que la brume, le vent, la pluie ou la tempête, translucides ou inconsistants, conduisent au changement, à la transformation et à la communication par leur mouvement permanent et circulaire dans l'espace. Ils sont conçus « comme une réalité géographique essentielle¹³ ». De surcroît, ces attributs de l'étendue peuvent également être des éléments déclencheurs du souvenir ou de l'imaginaire, permettant de transporter le héros-narrateur vers un « ailleurs », où se juxtapose le lieu perçu, imaginé ou remémoré, où « s'exerce le plus pleinement la liberté créatrice¹⁴ ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹² André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 70.

¹³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁴ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires, op. cit.*, p. 323.

I. Les lieux de l'origine

1. L'« être vidé¹⁵ » dans l'espace-chambre

Dans les premières pages de « Combray », le dormeur s'éveille dans un espace sombre et cherche des repères pour se situer – la direction du mur, la place des meubles ou des portes, la prise de jour des fenêtres. Sorti d'un sommeil profond, il reconstruit la demeure à partir d'un « point de la terre qu'il occupe¹⁶ ». Depuis ce « point », qui se trouve dans une chambre obscure, c'est-à-dire, dans l'invisible, se profile l'origine des mondes inconnus. Nous tenterons ici de comprendre dans quelle mesure l'espace-chambre permet de représenter l'origine de tout univers proustien et de déclencher une recherche inlassable vers l'horizon lointain. Le récit de la *Recherche* déploie un « itinéraire¹⁷ », la quête spatiale du narrateur commençant par l'expérience du demi-sommeil dans sa chambre d'enfance. Cette quête est, en effet, souvent associée au sommeil, à l'obscurité, à l'oubli, ainsi qu'à la recherche de l'origine.

Mon sommeil fût profond et détendit entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; [...] mais alors le souvenir [...] venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis des chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi. (*DCS*, I, 5-6)

Il convient ici d'introduire une expression de Nicole Deschamps : « Le dormeur

¹⁵ *JFF*, II, p. 177.

¹⁶ *DCS*, I, p. 5.

¹⁷ Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée », in *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 90.

écrivain [...] est fondamentalement un être vide dans un univers vide¹⁸ ». La caractéristique principale de la chambre, chez Proust, est le vide : tout d'abord, elle est, la plupart du temps, vacante, silencieuse et mal éclairée. Puis, le narrateur, solitaire, se réveille à un moment indéfini de la nuit dans cet espace intime. Il est dans l'ignorance totale du lieu, de l'heure, voire même de sa propre existence ; autrement dit, il demeure dans le néant. Lorsque le souvenir intervient, les autres lieux et moments de sa vie antérieure tournoient autour de lui dans le noir. Peu de temps après, ce dormeur éveillé aperçoit « l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis des chemises à col rabattu », c'est-à-dire, l'image des choses du monde externe. À cet égard, Émile Boutroux souligne : « la conscience de ma propre existence est en même temps une conscience immédiate de l'existence des choses situées hors de moi¹⁹ ». Ainsi, celles-ci recomposent les traits primordiaux du « je » proustien, qui passe de l'état de sommeil à celui de veille, du néant à la prise de conscience, de l'ignorance du lieu à la quête de l'espace. Plus tard, lorsqu'il se réveille dans sa chambre du Grand-Hôtel, le héros-narrateur vit une expérience similaire :

Tout à coup je m'éveillais, je m'apercevais qu'à la faveur d'un long sommeil, je n'avais pas entendu le concert symphonique. [...] Hier soir, je n'étais plus qu'un être vidé, sans poids, [...] je n'avais plus de consistance, de centre de gravité, j'étais lancé, il me semblait que j'aurais pu continuer ma morne course jusque dans la lune. [...] S'il est vrai que la mer ait été autrefois notre milieu vital où il faille replonger notre sang pour retrouver nos forces, il en est de même de l'oubli, du néant mental ; on semble alors absent du temps pendant quelques heures ; [...]. (*JFF*, II, 177-178)

¹⁸ Nicole Deschamps, « L'auteur en lecteur de soi-même », in *Tangence*, Rimouski, Université du Québec, automne 2004, n° 76, p. 9-24. Dans son texte, l'auteure considère l'épisode de l'article dans *Le Figaro* (*AD*, IV, 148-171) comme un récit de rêve. Cependant, elle ne développe pas le sens de la notion de « vide » dans ses propos. Jean Milly analyse ce passage d'*Albertine disparue* et constate que la rêverie est un « espace mental à la fois plein et vide où circulent et se mêlent, après d'être opposés, le passé et le présent, la solitude et la mondanité, la bêtise et l'intelligence. » Jean Milly, « L'article dans *Le Figaro* », art. cit.

¹⁹ Émile Boutroux, *La Philosophie de Kant. Cours professé à la Sorbonne en 1896-1897* [1894-1896 en fait], Paris, J. Vrin, p. 110, cité dans Luc Fraisse, « Proust à l'écoute de ses professeurs de philosophie, ou les formes du roman kantien », in *Revue d'études proustiennes*, n° 10, 2019/2, *Proust et Kant. Hommage à Anne Henry*, p. 115-144.

Le narrateur qui s'endort est un « être vidé, sans poids » ; la puissance du sommeil et de la rêverie lui permet d'échapper aux contingences physiques et aux contraintes spatiales. Il a alors l'impression qu'il « aurai[t] pu continuer [sa] morne course jusque dans la lune ». Le sommeil est comparé à la mer²⁰, possédant le même « pouvoir régénérateur²¹ ». Nous pouvons plonger dans un sommeil comme dans une mer ou, selon l'expression de Proust, dans l'« oubli » ou le « néant mental ». L'eau marine se manifeste en tant que symbole de cet oubli, de ce vide. Dans la *Recherche*, elle ne désigne, la plupart du temps, pas simplement « un coin d'eau parmi la réelle immensité océane²² », il s'agit, en particulier, d'un déclencheur du souvenir, rappelant la mer vue dans d'autres contrées. Dans le passage ci-dessus, l'écrivain insiste non pas sur sa localisation géographique, mais sur son essence. Elle est *la* mer, « notre milieu vital ». Il précise encore que « ces cimes bleues de la mer [...] n'ont de nom sur aucune carte géographique²³ ». Comme la chambre de la *Recherche*, la mer est également un lieu indéterminé, « l'absente de tous atlas²⁴ ». Celle-ci est « fluide, inaccessible et mythologique²⁵ », à l'image de « l'Océan éternel²⁶ ». Jean-Pierre Richard avance que la mer est « bien posée comme le lieu de l'origine, mais d'une origine oubliée²⁷ ».

Dans le premier chapitre, nous avons analysé les descriptions de la chambre afin de souligner son caractère de claustration et d'isolement, favorisant l'imagination et la création. D'un côté, Proust « inscrit l'écriture dans l'espace de l'intimité », c'est-à-dire, dans l'espace-chambre ; de l'autre, il « fait de l'écriture l'espace de son intimité²⁸ ».

²⁰ Nous pouvons citer d'autres exemples concernant l'analogie entre le sommeil et la mer : le narrateur de la *Recherche* considère que la vie des hommes qui dorment baigne dans le sommeil « comme une presqu'île est cernée par la mer ». *CG*, II, p. 384. Dans *La Prisonnière*, il observe Albertine endormie : « Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, et que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, [...] » *LP*, III, p. 580.

²¹ Sabine van Wesemael, « Sur Proust, l'eau et les rêves ou comment les femmes font flotter le roman », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 1, 2003, p. 139-153.

²² Pierre Jourde, *Géographies imaginaires, op. cit.*, p. 290.

²³ *JFF*, II, p. 34.

²⁴ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires, op. cit.*, p. 290.

²⁵ *SG*, III, p. 179.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 167.

²⁸ Mireille Naturel, « Proust : une poétique des lieux », in *Mélanges offerts à Odile Halmoy*, Norvège, University of Bergen, 2013, vol. 13, p. 262-275.

Les rêves sont illusoires et résultent de l'inconscient, ils s'avèrent être le moteur de sa création littéraire et occupent une place centrale dans sa conception de l'œuvre. Dans un texte intitulé « [Réponses à une enquête des *Annales*] », paru le 26 février 1922 dans *Les Annales politiques et littéraires*, Proust explique : « C'est un peu le même genre d'effort prudent, docile, hardi, nécessaire à quelqu'un qui, dormant encore, voudrait examiner son sommeil avec l'intelligence, sans que cette intervention amenât le réveil²⁹ ». Dans la *Recherche*, l'écrivain reprend et développe maintes fois la thématique du sommeil et de la rêverie, entretenant un lien privilégié avec la chambre. Il assimile même le sommeil à un « second appartement » dans le but de le mettre en parallèle avec la chambre :

[...] j'entrais dans le sommeil, lequel est comme un second appartement que nous aurions et où, délaissant le nôtre, nous serions allés dormir. Il a des sonneries à lui, [...]. Il a ses domestiques, ses visiteurs particuliers qui viennent nous chercher pour sortir, de sorte que nous sommes prêts à nous lever quand force nous est de constater, par notre presque immédiate transmigration dans l'autre appartement, celui de la veille, que la chambre est vide, que personne n'est venu. [...] Alors de ces sommeils profonds on s'éveille dans une aurore, ne sachant qui on est, n'étant personne, neuf, prêt à tout, le cerveau se trouvant vidé de ce passé qui était la vie jusque-là. [...] Alors du noir orage qu'il nous semble avoir traversé [...] nous sortons gisants, sans pensées, un « nous » qui serait sans contenu. (*SG*, III, 370-371)

Le héros-narrateur dort dans l'« appartement » du sommeil, s'agissant d'un espace onirique, où il y a des domestiques et des visiteurs. Puis il se réveille dans la chambre vide du réel, où personne n'est venu. Cette transposition de lieu, ou cette « immédiate transmigration » dans le monde de la veille, l'initie aux mystères de l'état du demi-sommeil et de son existence. Dans *La Prisonnière*, le narrateur se compare à « un jeune Adam pour qui se pose pour la première fois le problème de l'existence, du bonheur³⁰ ». Dans cet extrait, le dormeur éveillé est un être « sans contenu ». Il semble

²⁹ *EA*, p. 640-641.

³⁰ *LP*, III, p. 905.

être anéanti après avoir traversé un « noir orage ». L'obscurité de la chambre est étroitement associée au sommeil. Dans la scène de l'ouverture, il relate, « à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : “Je m'endors³¹” ». Également, dans *Contre Sainte-Beuve*, la mère se plaint de la noirceur de la chambre de son fils et propose d'apporter une lampe électrique, tandis que ce dernier refuse en disant que la lumière l'empêcherait de s'endormir³².

De plus, la chambre peut devenir un « espace véritablement infernal³³ », dès lors qu'elle sert de cadre pour certains épisodes au cours desquels le héros-narrateur de la *Recherche* vit des moments douloureux. Nous pouvons évoquer, par exemple, le moment du baiser du soir. Le héros est obligé d'aller se coucher seul dans sa chambre ; il souffre de la séparation d'avec sa mère et de l'attente du baiser : « Une fois dans ma chambre, il fallut boucher toutes les issues, fermer les volets, creuser mon propre tombeau en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. Mais avant de m'ensevelir dans le lit de fer³⁴ [...] ». De même, dans *Sodome et Gomorrhe*, ses rêves se présentent comme une descente aux enfers – il se lance à la recherche de sa grand-mère, morte, dans « le monde du sommeil³⁵ ». Le thème de la descente aux enfers, ayant une relation étroite avec celui de l'itinéraire dans la *Recherche*³⁶, sera analysé un peu plus loin dans le présent chapitre.

L'arrivée dans une chambre nouvelle provoque également un sentiment d'inquiétude et d'angoisse chez les protagonistes proustiens, par l'absence de la mère ou de la grand-mère, ou par les effets de l'habitude³⁷. Rappelons que, dans *Jean Santeuil*, le héros s'installe à l'hôtel des Roches-Noires de Trouville, loin de sa mère :

³¹ *DCS*, I, p. 3.

³² *CSB*, p. 217.

³³ Jean-Pierre Richard, « Proust et la demeure », in *Littérature*, 2011/4, n° 164, p. 83-92.

³⁴ *DCS*, I, p. 28.

³⁵ *SG*, III, p. 157.

³⁶ « [...] quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher, est tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher, pas seulement : créer. » *DCS*, I, p. 45.

³⁷ Jean Milly, « Étude génétique de la rêverie des chambres dans l'“Ouverture” de la *Recherche* », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 10, automne 1979, p. 15.

« La chambre c'était la prison, mais le lit était la tombe³⁸ ». Dans le même sens, lorsque le narrateur de la *Recherche* arrive dans sa chambre du Grand-Hôtel de Balbec, il est tourmenté par la présence d'objets inhabituels :

[...] jusque dans cette région plus intime que celle où nous voyons et où nous entendons, dans cette région où nous éprouvons la qualité des odeurs, c'était presque à l'intérieur de mon moi que celle du vétiver venait pousser dans mes derniers retranchements son offensive, à laquelle j'opposais non sans fatigue la riposte inutile et incessante d'un reniflement alarmé. N'ayant plus d'univers, plus de chambre, plus de corps que menacé par les ennemis qui m'entouraient, qu'envahi jusque dans les os par la fièvre, j'étais seul, j'avais envie de mourir. Alors ma grand-mère entra ; et à l'expansion de mon cœur refoulé s'ouvrirent aussitôt des espaces infinis. (*JFF*, II, 27-28)

Cette chambre inconnue provoque chez le narrateur, une énorme souffrance. Entouré, voire envahi par des « ennemis³⁹ », il se trouve sans univers, sans chambre, et même sans corps, il est dans un état primaire de l'existence. Il se sent tellement seul qu'il a envie de mourir. Remarquons encore le rapport entre l'espace-chambre et la mort. Cette volonté de mourir, ainsi que les sentiments de solitude et d'angoisse sont occasionnés par la nouvelle chambre, vide. Le narrateur entre dans un environnement étranger, lui paraissant particulièrement hostile. Il n'y a personne. Sa grand-mère arrive et lui apporte enfin la consolation de l'habitude. Avec la présence d'un être cher, il sort du néant et rétablit sa relation avec le monde extérieur. Ainsi, à partir de son « cœur refoulé », de ce point de l'origine, s'ouvrent soudainement des « espaces infinis ».

En somme, la chambre figure l'origine de l'espace proustien, c'est-à-dire le point où, à chaque fois, l'« être vidé⁴⁰ » reprend conscience de son existence et part à la découverte de mondes inconnus. Les caractéristiques de ce lieu intime – vide, obscur,

³⁸ *JS*, p. 358. Voir aussi *ibid.*, p. 209-210. Nous avons étudié l'hôtel des Roches-Noires dans le quatrième chapitre de cette thèse.

³⁹ Dans *Jean Santeuil*, le héros se mure et se cache dans sa chambre « comme contre [des] ennemis qui frapperaient au-dehors ». Les « ennemis » représentent la menace du monde extérieur. *Ibid.*, p. 519.

⁴⁰ *JFF*, II, p. 177.

voire *infernal* – donnent libre cours à l’imagination et à la création littéraire, comme l’affirme Roland Barthes : « L’imaginaire se déploie circulairement, par détours et retours le long d’un sujet vide⁴¹ ».

2. Les sources de la Vivonne

Le « type de paysage de rivière » constitue « le plus grand charme » de la promenade du côté de Guermantes⁴². Pendant ce parcours de détente, le héros-narrateur et sa famille suivent presque tout le temps le cours de la Vivonne. Des remarques sur son nom et sur sa signification s’imposent. Le nom de cette rivière est encore « le Loir » dans *Jean Santeuil* et dans plusieurs brouillons de la *Recherche*⁴³. Il se féminise et devient presque un prénom : la Pinsonne, la Gracieuse, la Vivette, la Vivianne⁴⁴. Cette transformation dérive de l’imagination et du désir de femme du jeune narrateur. La rivière, ou l’eau en général, possède un caractère féminin⁴⁵. En outre, nous devinons, dans le nom de la Vivonne, la caractéristique principale de cette rivière – la vivacité :

Puis il arriva que sur le côté de Guermantes je passai parfois devant de petits enclos humides [...]. Je m’arrêtais, croyant acquérir une notion précieuse, car il me semblait avoir sous les yeux un fragment de cette région fluviale, [...]. Et ce fut avec elle, avec son sol imaginaire traversé de cours d’eau bouillonnants, que Guermantes, changeant d’aspect dans ma pensée, s’identifia, quand j’eus entendu le docteur Percepied nous parler des fleurs et des belles eaux vives qu’il y avait dans le parc du château. (*DCS*, I, 170)

⁴¹ Roland Barthes, *L’empire des signes* (1970), Paris, Flammarion, 1980, p. 46.

⁴² *DCS*, I, p. 133 et p. 164.

⁴³ Claudine Quémard, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », in *Cahiers Marcel Proust 7. Études proustiennes II*, Paris, Gallimard, 1975, p. 159-282. Voir *JS*, p. 286, p. 322 et p. 325 ; *EA*, p. 416-417 ; *DCS*, I, Esquisse LIII, p. 807-811 ; Esquisse LXVII, p. 877 ; Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021, p. 64-68.

⁴⁴ *DCS*, I, Esquisse LIV, p. 825 ; Esquisse LXVI, p. 873. Voir Jérôme Picon, « Vivonne » in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 1059 ; Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, *op. cit.*, Notes, p. 306-307.

⁴⁵ Gaston Bachelard, *L’Eau et les rêves : essai sur l’imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 8.

Les eaux vives et bouillonnantes de la Vivonne fascinent le héros. Il observe la scène où les gamins y mettent des carafes pour prendre les petits poissons ; il y jette des boulettes de pain pour attirer les têtards ; il contemple la rivière qui s'obstrue par des plantes d'eau puis redevient courante⁴⁶. Cependant, pas une fois il n'est remonté aux sources de la Vivonne, ni au château de Guermantes :

Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne, auxquelles j'avais souvent pensé et qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'Antiquité, l'entrée des Enfers. Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes. (*DCS*, I, 169)

Les sources, ou « l'origine géographique⁴⁷ » de la Vivonne, se trouvent bien en un lieu précis mais demeurent inaccessibles pour le héros-narrateur, comme le blanc sur une carte que personne ne parvient à préciser. Leur existence est « si abstraite, si idéale » qu'elles ressemblent à « l'entrée des Enfers ». Le rêve du narrateur est d'atteindre ce « point précis de la terre » ; cela correspond à un pèlerinage aux sources, à une méditation sur le mystère de la naissance et de la mort⁴⁸. Concernant la quête de l'origine, Pierre Jourde indique que l'impossibilité d'atteindre ou de saisir cette origine est fondamentale⁴⁹. Pourtant, selon un manuscrit de Proust non daté, publié sous le titre « Les sources du Loir à Illiers » en 1959 dans *Le Point, revue artistique et littéraire*, repris dans les *Textes retrouvés* et *Essais et articles*⁵⁰, la remontée vers les sources du Loir est réalisée lors d'une promenade dans l'enfance du narrateur :

⁴⁶ *DCS*, I, p. 166-168.

⁴⁷ Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée », art. cit., p. 91.

⁴⁸ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 102-104.

⁴⁹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires, op. cit.*, p. 309.

⁵⁰ *Le Point, revue artistique et littéraire*, LV/LVI, « Univers de Proust », 1959 ; Philip Kolb, Larkin Price, *Marcel Proust : Textes retrouvés*, Urbana, University of Illinois Press, 1968, p. 116-118 ; Philip Kolb, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, Paris, Gallimard, 1971, p. 161-164 ; *EA*, p. 414-417.

Je me rappelle que, tout enfant, on me mena ainsi un jour jusqu'aux sources du Loir. C'était une sorte de petit lavoir rectangulaire où mille petits poissons se concentraient comme une cristallisation frémissante et noire⁵¹ [...].

Cette remontée est également accomplie dans le Cahier 4 :

Un jour nous poussâmes jusqu'aux Sources du Loir. Je vis seulement une espèce de petit lavoir carré à la surface duquel crevaient quelques bulles. Et je me penchais avec étonnement sur ce lavoir où était cette chose immatérielle et immense : les Sources du Loir, [...] où est située la porte de l'Enfer⁵².

De même, dans le chapitre « Le côté de Villebon et le côté de Meséglise » des « soixante-quinze feuillets », datant de fin 1907 ou début 1908⁵³ et récemment publiés, nous pouvons lire :

Une fois nous avons poussé plus loin que d'habitude sur la route de Villebon, nous étions allés aux Sources du Loir⁵⁴.

Dans la *Recherche*, l'écrivain introduit cette information à un moment tardif du récit, se manifestant comme une révélation, accompagnée de celle de la conjonction des deux « côtés » de Combray. Ce n'est qu'après bien des années que ce trajet vers les sources sera accompli. Le narrateur, devenu adulte, lors d'une visite chez Gilberte à Tansonville, refait la promenade du côté de Guermantes. Des zones inexplorées de cette contrée sont enfin démythifiées :

Un de mes autres étonnements fut de voir les « sources de la Vivonne », que je me représentais comme quelque chose d'aussi extra-terrestre que l'entrée

⁵¹ *EA*, p. 416-417.

⁵² Claudine Quémard, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », art. cit., p. 170 ; *DCS*, I, Esquisse LIII, p. 809. Nous retrouvons, en plus, d'autres versions de ce passage dans les Cahier 11 et Cahier 12. Voir *DCS*, I, Esquisse LIV, p. 825-826 ; Esquisse LXVII, p. 877.

⁵³ Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021, Notice, p. 199.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 68.

des Enfers, et qui n'étaient qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles. (*AD*, IV, 268)

L'expression « l'entrée des Enfers » est explicitement inscrite au début de *Du côté de chez Swann* et à la fin d'*Albertine disparue*. Rappelons que Proust insiste sur une composition « symétrique » et « rigoureuse » de son œuvre, à l'image d'« une large ouverture du compas⁵⁵ ». Dans son enfance, le héros considère que les sources de la Vivonne et la porte des Enfers de l'Antiquité partagent des points communs : malgré leur existence en un point précis de la terre, ces deux lieux restent malgré tout inaccessibles et mystérieux pour lui. Il rêve de remonter jusqu'à la source géographique de la rivière, comme il s'interroge sur l'origine de la vie et de la mort. Cet horizon lointain permet d'associer le lieu de l'origine avec celui des Enfers, comme l'affirme Joan Térésa Rosasco : « les sources de la Vivonne représentent le seuil mystérieux, le lieu de passage, entre la vie et la mort⁵⁶ ». Toutefois, cet espace hybride fait défaut dans *Jean Santeuil*. Dans le deuxième chapitre de cette étude, nous avons évoqué un passage sur une digitale que Jean admire, et qui, se trouve au fond d'une vallée⁵⁷, pour souligner l'aspect immuable d'un lieu. De même, l'itinéraire vers cette vallée, isolée du reste du monde, apparaît comme une quête spatiale :

Aussi aimait-il ce pays [plein d'] antres cachés sous le roc, de vallées découvertes entre les montagnes, mais solitaires, où personne n'est jamais descendu (car il faut descendre [...] des pentes inextricables, puis se laisser glisser le long de rochers énormes, pour arriver à un fond qui ne conduit à rien qu'à une paroi de montagne à pic, si bien qu'il faudrait reprendre le même chemin), [...]. C'est là, on y est en ce moment, on y vit, il semble plutôt qu'on devrait y être mort sous cette digitale qui n'a jamais vu du reste du monde ; ces petites gueules-de-loup non plus. L'endroit où l'on est né est plus que bien loin d'ici, il en est séparé. (*JS*, 469-470)

Les protagonistes découvrent une topographie extrêmement variée, le terrain est

⁵⁵ *EA*, p. 598 ; *Corr.*, t. XVIII, p. 365 ; t. XXI, p. 41.

⁵⁶ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁷ *JS*, p. 470.

accidenté et les pentes sont « inextricables ». Cette excursion, destinée initialement à la visite d'une collection de plantes, mène finalement le héros et son ami Henri, spécialiste de botanique, vers un lieu de silence et de solitude⁵⁸, presque à un « non-lieu⁵⁹ », fort solitaire et non fréquenté. Une digitale violette et quelques gueules-de-loup constituent les seules âmes de cette région. Bien que ce lieu existe réellement – « on y est en ce moment, on y vit », il donne l'impression d'être un lieu de la mort – « il semble plutôt qu'on devrait y être mort ». Nous remarquons également que l'écrivain accentue la distinction entre le lieu de la naissance et celui de la mort : « L'endroit où l'on est né est plus que bien loin d'ici, il en est séparé ». Cependant, la mise à distance de ces deux lieux est effacée dans l'épisode des sources de la Vivonne.

Lorsque le héros-narrateur revisite le côté de Guermantes, à l'âge adulte, il s'aperçoit que les sources de la rivière ne constituent qu'« une espèce de lavoir carré⁶⁰ ». Cette origine, hors d'atteinte et toujours rêvée, suscite en lui une grande déception. À ses yeux, il semble difficile de comprendre que la porte des Enfers peut s'ouvrir à un point précis de la terre ; il en va de même pour la Vivonne qui naît du néant dans un petit lavoir⁶¹. Il se peut que la référence au lavoir évoqué puise dans les éléments topographiques réels, comme ceux d'Illiers. Claudine Quémar révèle, selon l'œuvre de l'abbé Joseph Marquis, que « la fontaine d'où sourd actuellement le Loir alimente un petit lavoir carré devant l'église de Saint-Éman, sur une jolie place verdoyante au beau milieu des champs⁶² ».

Il importe d'examiner de façon plus approfondie le lavoir – un lieu destiné au lavage du linge et fréquenté par les femmes, précisément les blanchisseuses. Dans le fragment « [Voici la semaine...] », où il est question des sources du Loir, le narrateur

⁵⁸ « Jean allait se blottir dans une de ces vastes anfractuosités, retraites plus profondes encore, que le silence s'est ménagées au sein même de la solitude, où un pli boisé du rocher lui cache même la vue du reste de la vallée, où il entend la respiration du papillon posé sur une fleur. » *JS*, p. 470.

⁵⁹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, *op. cit.*, p. 319.

⁶⁰ *AD*, IV, p. 268.

⁶¹ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op. cit.*, p. 104.

⁶² Claudine Quémar, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », *art. cit.*, p. 241-242. Voir Joseph Marquis, *Illiers*, Archives historiques du diocèse de Chartres, 1904.

se figure que « les femmes qui [viennent] sans cesse y laver leur linge [ont] choisi cet endroit de préférence à tout autre à cause de son caractère illustre et sacré⁶³ ». Dans le pastiche de Renan, Proust décrit une scène printanière où le lavoir et les blanchisseuses sont mis en rapport : « S'allonger au bord de la rivière, saluer de ses rires une barque dont le sillage raye la soie changeante des eaux, [...] poursuivre gaiement de jeunes blanchisseuses jusqu'à leur lavoir en chantant un refrain populaire⁶⁴ [...] ». D'après Joan Térésa Rosasco, le terme de « lavoir » ne sert pas seulement à nommer ce lieu mystérieux, il dévoile aussi le mystère de la femme : « la voir », ou encore « l'avoir⁶⁵ ». En un mot, l'eau et le nom de la Vivonne, ainsi que ses sources qui débouchent dans un lavoir, sont indubitablement féminisés⁶⁶.

Parallèlement à la dualité entre la naissance et la mort, nous retrouvons celle du néant et de l'avoir, ou celle du vide et du plein dans le passage sur la révélation des sources de la Vivonne. Son origine s'avère être un « lavoir carré où montaient des bulles⁶⁷ ». Cette remontée jusqu'aux sources provoque en réalité une désillusion, s'agissant d'une rencontre avec le néant ou le vide.

Dans un premier temps, ce « non-lieu⁶⁸ » demeuré longtemps inabordable, apparaît comme une absence constante et perpétuelle. Les sources de la Vivonne, de même que le côté de Guermantes, constituent des « zones d'indétermination⁶⁹ » de l'univers de Combray. Pour le héros-narrateur, cet horizon lointain fait toujours l'objet d'une rêverie et d'une quête.

Dans un second temps, nous pouvons également procéder à un rapprochement entre « lavoir » et « l'avoir » sans cependant faire référence aux blanchisseuses. La

⁶³ *EA*, p. 417.

⁶⁴ *PM*, p. 33. Voir aussi Jean Milly, *Les Pastiches de Proust*, Paris, Colin, 1970, p. 220.

⁶⁵ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, *op. cit.*, p. 103, note 10.

⁶⁶ Nous traiterons plus loin une scène de bain froid de la mère du héros dans *Jean Santeuil*, s'agissant également de l'eau féminisée, plus précisément, de l'eau maternelle. *JS*, p. 305.

⁶⁷ *AD*, IV, p. 268.

⁶⁸ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, *op. cit.*, p. 319.

⁶⁹ Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire*, *op. cit.*, p. 192.

Vivonne surgit dans un lavoir, symbolisant le nulle part, de la même manière que l'univers qui naît du néant. Cette dernière notion a pour corollaire l'avoir⁷⁰, l'existence ou la réalité. De surcroît, des bulles, sans doute vides, montent et crèvent à la surface de l'eau. Elles peuvent être considérées comme des signes mondains qui, d'après Gilles Deleuze, sont vides⁷¹. L'origine géographique de la Vivonne appartient au côté de Guermantes, qui représente la vie mondaine. Le lavoir, ainsi que le monde aristocratique, produisent des « bulles », à savoir, des illusions. L'aspect principal des signes de la mondanité est leur « vacuité⁷² ». Or, dans *Jean Santeuil*, le héros évoque « un livre qui serait moi-même⁷³ ». Cette expression montre que l'intention de l'écrivain est de dévoiler « son moi profond et non pas [...] son moi social⁷⁴ » dans ses œuvres. Jean Milly confirme encore que la mondanité chez Proust est « nulle et vide dans son essence⁷⁵ ». Cependant, elle n'est pas négligeable et s'avère indispensable à l'apprentissage du futur écrivain, car pour le héros-narrateur, l'univers de Guermantes déclenche toujours une rêverie esthétique. Finalement, il réussit à traverser le vide de la mondanité qui l'éloigne du plein de la création⁷⁶. En résumé, « le vide mondain [...] est nécessaire au plein de la littérature⁷⁷ ».

Nous proposons de poursuivre notre analyse sur la relation entre la quête de l'origine et la descente aux Enfers. Proust insère souvent dans son œuvre des références explicites à la mythologie⁷⁸. Les aventures du héros-narrateur sont assimilées à celles d'Orphée, d'Ulysse, d'Énée ou de Dante, qui visitent le monde des ténèbres. L'itinéraire

⁷⁰ François Cheng, *Vide et plein, op. cit.*, p. 53.

⁷¹ Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (1964), Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 11-12.

⁷² *Ibid.*, p. 12.

⁷³ *JS*, p. 471.

⁷⁴ *JS*, Notes, p. 1036.

⁷⁵ Jean Milly, « L'article dans *Le Figaro* », art. cit.

⁷⁶ Françoise Létoublon et Luc Fraisse, « Proust et la descente aux enfers : les souvenirs symboliques de la *Nékuia* d'Homère dans la *Recherche du temps perdu* », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 6, nov. – déc. 1997, p. 1080.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ En ce qui concerne les mythes chez Proust, voir les études suivantes : Georges Cattai, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, A.-G. Nizet, 1972 ; Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982 ; Françoise Létoublon et Luc Fraisse, « Proust et la descente aux enfers : les souvenirs symboliques de la *Nékuia* d'Homère dans la *Recherche du temps perdu* », art. cit., p. 1056-1085 ; Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée », art. cit., p. 75-94.

vers les sources de la Vivonne constitue également un rapprochement de la porte des Enfers. Cette assimilation résulte du fait que les deux destinations présentent des aspects communs : elles sont toutes deux invisibles, inabordables et mystérieuses. D'abord, au cours de la scène de la promenade que fait le narrateur le long de la rivière, nous retrouvons une référence explicite à Dante⁷⁹ et à sa descente aux Enfers :

Tel était ce nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents.
(DCS, I, 167)

Le narrateur se compare à Dante. Il observe le nénuphar qui, poussé par le courant de l'eau, refait sans cesse la double traversée d'une rive à l'autre. Obsédé par ces images, il ne quitte la plante que pour rattraper ses parents, de même que Dante qui est obligé de laisser les malheureux afin de suivre de nouveau Virgile. Quelques pages plus loin, le héros assimile les sources de la Vivonne, hors d'atteinte pour le moment, à « l'entrée des Enfers⁸⁰ ». Le fil *infernal* de cette promenade du côté de Guermantes est ainsi construit.

Ensuite, concernant la quête spatiale, l'objectif est pourtant d'atteindre le lieu rêvé. Lorsque le héros-narrateur, devenu adulte, refait la promenade à Combray, et qu'il découvre avec étonnement que les sources de la Vivonne ne sont qu'« une espèce de lavoir carré⁸¹ », il est en proie à la désillusion. Le narrateur est enfin parvenu au seuil

⁷⁹ Voir Gemma Pappot, « L'«Inferno» de Proust à la lumière de Dante : Remarques sur les renvois à *La Divina Commedia* de Dante dans *À la recherche du temps perdu* », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 1, 2003, p. 91-118 ; Anne Teulade, « Proust et l'épopée de Dante », in *Proust, l'étranger*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2010, p. 15-36.

⁸⁰ DCS, I, p. 169.

⁸¹ AD, IV, p. 268.

de « l'entrée des Enfers ». Proust modèle cette quête sur celle d'Orphée⁸², qui descend au royaume des morts pour ressusciter Eurydice. Mais, au moment où il s'apprête à sortir des ténèbres, il se retourne et la perd à jamais. Orphée est renvoyé au point de départ, comme si rien ne s'était passé, retrouvant le néant au terme de son aventure. Il en va de même pour le narrateur de la *Recherche* qui découvre qu'il n'y a rien à voir aux sources de la rivière, soit à la porte des Enfers.

Les évocations du mythe d'Orphée et d'Eurydice sont nombreuses dans la *Recherche*. Pierre-Louis Rey souligne que la grand-mère, objet d'un amour pur, est une Eurydice, plutôt qu'Odette, Gilberte ou Albertine⁸³. Dans *Sodome et Gomorrhe*, lors du deuxième séjour du héros-narrateur à Balbec, celui-ci cherche dans son rêve la grand-mère morte, au royaume des ombres :

[...] dès que pour y parcourir les artères de la cité souterraine, nous nous sommes embarqués sur les flots noirs de notre propre sang comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissent en larmes. Je cherchai en vain celle de ma grand-mère dès que j'eus abordé sous les porches sombres ; je savais pourtant qu'elle existait encore, mais d'une vie diminuée, aussi pâle que celle du souvenir ; l'obscurité grandissait, et le vent ; [...]. (*SG*, III, 157)

Cette recherche est également décrite comme une descente aux Enfers à l'image d'Orphée. Après avoir traversé « les flots noirs » du Léthé, dès que le narrateur a « abordé sous les porches sombres », il s'efforce en vain de retrouver, avec impatience, la figure de sa grand-mère afin de la ramener à la vie. La résurrection n'est pas réalisée. Le monde des ténèbres est comparé au corps humain et transposé dans le monde du sommeil. Ces deux univers se superposent et s'inscrivent dans le même cadre :

⁸² Voir Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 267-282 ; Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée », art. cit., p. 75-94 ; Thanh-Vân Ton That, « Proust et Orphée : avatars et métamorphoses d'un mythe », in *Revue de littérature comparée*, vol. 73, n° 4, 1999, p. 471-481. Sur le mythe d'Orphée et d'Eurydice, voir aussi Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 179-184.

⁸³ Pierre-Louis Rey, « Proust et le mythe d'Orphée », art. cit., p. 78.

l'obscurité, l'oubli, l'« angoisse de la séparation » et la « recherche anxieuse de l'être disparu⁸⁴ ».

Nous pouvons mettre en évidence le pouvoir de l'oubli dans cet extrait. D'abord, le Léthé est un fleuve de la cité souterraine, dont les eaux ont la propriété de faire oublier le passé aux âmes défuntées. Ensuite, à cause des effets de l'oubli, la vie, précisément l'existence de la grand-mère, est « diminuée » et le souvenir devient « pâle ». Ce n'est qu'au moment où le héros revisite Balbec, en particulier au réveil de ce rêve angoissant, qu'il se rend compte, pour la première fois après la disparition de sa grand-mère, qu'elle est perdue à jamais :

Mais déjà j'avais retraversé le fleuve aux ténébreux méandres, j'étais remonté à la surface où s'ouvre le monde des vivants ; [...] J'avais oublié de fermer les volets, et sans doute le grand jour m'avait éveillé. Mais je ne supporte d'avoir sous les yeux ces flots de la mer que ma grand-mère pouvait autrefois contempler pendant des heures ; l'image nouvelle de leur beauté indifférente se complétait aussitôt par l'idée qu'elle ne les voyait pas ; j'aurais voulu boucher mes oreilles à leur bruit, car maintenant la plénitude lumineuse de la plage creusait un vide dans mon cœur ; [...]. (SG, III, 159)

Le lieu des Enfers est tout à la fois labyrinthique, fluide et maternel⁸⁵. La grand-mère du héros-narrateur peut représenter, dans la vie réelle de Proust, sa propre aïeule ou sa mère⁸⁶. Dans cet extrait, l'écrivain décrit une autre scène sur la révélation de la mort. Nous retrouvons ici une double transposition des lieux : d'un côté, le narrateur sort de l'état de sommeil et entre dans celui de veille ; de l'autre, il quitte la cité souterraine et remonte dans le monde des vivants. Cette remontée à la surface révèle, encore une fois, que c'est bien le mythe d'Orphée qui sert de modèle à la description de ce rêve. D'ailleurs, nous observons maintes ambivalences – « alterner ou [...]

⁸⁴ Liliane Fearn, « Sur un rêve de Marcel », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 17, 1967, p. 538.

⁸⁵ Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, op. cit., p. 104.

⁸⁶ Liliane Fearn, « Sur un rêve de Marcel », art. cit., p. 539 ; SG, III, Notes, p. 1434.

combiner⁸⁷ » le vide et le plein : le royaume des morts⁸⁸ et le pays des vivants ; le sommeil et la veille ; l'espace nocturne et « le grand jour » ; la contemplation de la mer sans ou avec la présence de la grand-mère ; le silence et le « bruit » ; le « vide » creusé dans le cœur du narrateur et la « plénitude lumineuse de la plage ».

Pour conclure, nous pouvons indiquer que les sources de la Vivonne est un lieu emblématique de l'espace proustien. Elles se trouvent bien en un « point précis de la terre⁸⁹ », mais sont restées longtemps inaccessibles, à l'image d'une absence constante, ayant ainsi, suscité l'imaginaire et la rêverie du héros-narrateur. L'itinéraire vers cette région est, en premier lieu, une quête de la plénitude de l'espace, un processus visant à combler le blanc existant sur une carte. En second lieu, ce trajet constitue un véritable pèlerinage aux sources et à l'origine. Cette quête spatiale conduit finalement à une méditation sur le mystère de la vie et de la mort, ainsi qu'à une révélation sur le vide de la vie mondaine et sur le plein de la création littéraire.

⁸⁷ Jean Milly, « L'article dans *Le Figaro* », art. cit.

⁸⁸ Dans *Le Temps retrouvé*, Proust associe la mort au « vide absolu ». « Ce même attrait de l'élégance, du prestige social, de la vie, avait le jour de la fête chez la princesse de Guermantes, fait pompe aspirante et avait amené là-bas, [...], même les plus fidèles habitués de la Berma, où, par contre et en conséquence, il y avait vide absolu et mort. » *TR*, IV, p. 575.

⁸⁹ *DCS*, I, p. 169.

II. D'autres zones indéterminées

1. Le pays des Oublis

Examinons à présent un lieu dénommé « les Oublis », dont le toponyme et la désignation restent ambigus¹. Il fait sa première apparition dans la nouvelle intitulée « La Confession d'une jeune fille », écrite vers la fin de l'été 1894 et publiée dans *Les Plaisirs et les Jours* en 1896². Cette nouvelle occupe une place particulière dans le recueil car, d'abord, elle est écrite à la première personne, contrairement aux autres qui sont à la troisième personne ; puis, nous y retrouvons des éléments autobiographiques et des thèmes majeurs de la *Recherche*. Le nom des « Oublis » est évoqué dès le début du texte, l'héroïne-narratrice se suicide, mais elle souhaite mourir sur les lieux de son enfance :

Si je n'étais pas si faible, si j'avais assez de volonté pour me lever, pour partir, je voudrais aller mourir aux Oublis, dans le parc où j'ai passé tous mes étés jusqu'à quinze ans. [...] Ma mère m'amenait aux Oublis à la fin d'avril, repartait au bout de deux jours, passait deux jours encore au milieu de mai, puis revenait me chercher dans la dernière semaine de juin. (*PJ*, 85-86)

Dans cet extrait, « les Oublis » peuvent désigner le parc ou bien le village où la narratrice passait jadis ses vacances. Cette contrée renvoie particulièrement à Illiers³, où le jeune Proust a séjourné, entre 1877 et 1880, à Pâques et durant l'été, dans la maison de sa tante. De plus, le parc des « Oublis⁴ » comporte des traits analogues à ceux du Pré Catelan, créé par l'oncle Amiot⁵. Nous retrouvons également dans le texte,

¹ Nous nous référons à l'article de Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérarité », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 70, 2020, p. 51-61.

² Catherine Viollet, « *La Confession d'une jeune fille* : aveu ou fiction ? », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 22, 1991, p. 7-24.

³ Les souvenirs de Proust attachés à la villa d'Auteuil ont également servi à l'élaboration du pays d'enfance de l'héroïne de « *La Confession d'une jeune fille* » et du héros-narrateur de la *Recherche*. Nous avons abordé la maison d'Auteuil dans le troisième chapitre.

⁴ *PJ*, p. 88-89.

⁵ *PJ*, Notes, p. 947.

l'ébauche de l'épisode du baiser du soir :

Les deux soirs qu'elle [mère] passait aux Oublis, elle venait me dire bonsoir dans mon lit, ancienne habitude qu'elle avait perdue, parce que j'y trouvais trop de plaisir et trop de peine, que je ne m'endormais plus à force de la rappeler pour me dire bonsoir encore [...]. (*PJ*, 85-86)

D'autres scènes du baiser sont rappelées, témoignant l'amour tendre pour la mère, ainsi que l'angoisse de la séparation :

Au moment où on allait se mettre à table, j'attirai près de moi vers la fenêtre son visage [mère] délicatement reposé de ses souffrances passées, et je l'embrassai avec passion. Je m'étais trompée en disant que je n'avais jamais retrouvé la douceur du baiser aux Oublis. Le baiser de ce soir-là fut aussi doux qu'aucun autre. Ou plutôt ce fut le baiser même des Oublis qui, évoqué par l'attrait d'une minute pareille, glissa doucement du fond du passé et vint se poser entre les joues de ma mère encore un peu pâles et mes lèvres. (*PJ*, 94)

Nous observons que l'évocation des « Oublis », en tant que parc, maison ou village, s'accompagne toujours de la présence de la mère. La « douceur du baiser aux Oublis » jamais retrouvée concerne un baiser donné dans « le parc⁶ ». Après l'initiation par un « petit cousin très vicieux », l'héroïne s'enfuit et y retrouve sa mère : « J'embrassai ma mère. Jamais je n'ai retrouvé la douceur de ce baiser⁷ ». En plus, le mot lui-même – « Oublis », peut référer à une notion abstraite : l'absence de souvenirs. Dans l'extrait ci-dessus, le « baiser même des Oublis » est également celui qui est ancré dans la mémoire, déclenché par un moment similaire, qui glisse du passé et resurgit au présent. Par conséquent, le « baiser de ce soir-là » est considéré comme étant le plus doux.

Par ailleurs, les sentiments de l'héroïne deviennent ambivalents dès lors qu'il

⁶ *PJ*, p. 87.

⁷ *Ibid.*

s'agit de l'absence, voire de la mort de sa mère : « Nul lieu n'est plus plein de ma mère, tant sa présence, et son absence plus encore, l'imprégnèrent de sa personne. L'absence n'est-elle pas pour qui aime la plus certaine, la plus efficace, la plus vivace, la plus indestructible, la plus fidèle des présences⁸ ? ». La narratrice se déclare ne pas pouvoir supporter la tristesse d'être séparée avec sa mère : « J'étais décidée à me tuer dans la minute qui suivrait sa mort⁹ ». Rappelons qu'elle voudrait « aller mourir aux Oublis¹⁰ » ; autrement dit, elle ne souhaite pas vivre dans un monde sans sa mère, sans ses tendres souvenirs. En définitive, malgré sa désignation ambiguë, « les Oublis » seraient donc un toponyme significatif, qui représente le pays d'enfance de l'héroïne-narratrice. Que ce soit le parc, la maison ou le village, tous ces lieux sont imprégnés de ses souvenirs, dans lesquels la présence de la mère reste indispensable, intimement associée à la douceur et au bonheur.

Le nom des « Oublis » est également intégré dans certains passages de *Jean Santeuil*. La petite ville où Jean, enfant et adolescent, passe ses vacances porte une variété de noms : Éteuilles, Étheuilles, Illiers ou Sargeau. Selon Pierre Clarac, elle peut également être désignée par le nom du jardin ou du parc – « les Oublis », que possède le grand-père ou un oncle du héros à l'extérieur du village¹¹. Ce toponyme n'est adopté que dans deux fragments : « [Soir d'automne¹²] » et « [Départ pour la promenade¹³] ». Dans cette optique, des éléments de la promenade du côté de chez Swann se profilent dans la description topographique des « Oublis¹⁴ ». Philibert-Louis Larcher confirme que le modèle de ce parc est le Pré Catelan d'Illiers¹⁵. Nous proposons d'étudier le fragment intitulé « [Soir d'automne] », dans lequel les « Oublis » et d'autres lieux

⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

¹¹ *JS*, Notes, p. 1001. Dans *Jean Santeuil*, Proust ne distingue pas les termes de « parc » et de « jardin ». Cependant, dans la *Recherche*, il précise que le goût du morceau de madeleine fait apparaître « toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann ». *DCS*, I, p. 47.

¹² *JS*, p. 308.

¹³ *Ibid.*, p. 327.

¹⁴ *Ibid.*, p. 329.

¹⁵ P.-L. Larcher, « Le Pré Catelan d'Illiers. Parc de Swann », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 10, 1960, p. 242-248.

mystérieux sont évoqués, tous illustrant une « confrontation¹⁶ » entre le réel et l'irréel. Ce fragment peut être divisé en deux sections¹⁷ : d'une part, lorsque le soleil est « en haut des cieux¹⁸ », d'autre part, lorsqu'il se couche et que la nuit tombe¹⁹. L'évocation des « Oublis » se trouve au tout début de la seconde section. Commençons par analyser la première :

Dans le parc, près du mur de clôture, à un endroit où Jean n'allait presque jamais, il y avait dans une place nue et sans arbre un cirque de pierre avec un timon au milieu où, attelés de temps en temps, les chevaux tournaient lentement pour faire monter l'eau. Le reste du temps, l'ombre seule du timon tournait plus lentement encore sur ce cirque en pierre qu'aucun arbre ne venait protéger du soleil, si bien que son oncle avait dit à Jean un jour qu'il passait par là que ce timon était une sorte de cadran solaire. De ce cirque descendait pour rejoindre le parc un plant de ces immenses disques jaunes qu'on nomme des soleils [...]. (*JS*, 305)

Jean découvre le paysage d'« un cirque de pierre » et d'« un plant [de] disques jaunes » à un endroit peu fréquenté – « près du mur de clôture » d'un « parc ». Ce parc n'est pas nommé, mais sa topographie correspond à celle d'un grand terrain clôturé par le grand-père du héros, situé de « l'autre côté de la ville », devant « le cours du Loir », également appelé le « jardin²⁰ ». Les informations géographiques de ce « jardin » sont plus détaillées. Il s'agit d'une description fidèle de la topographie du Pré Catelan²¹,

¹⁶ Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », art. cit., p. 58. Voir aussi Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 104-110 ; Jacqueline Risset, « Ce que c'est qu'un endroit de la Terre », *Le Genre humain*, n° 47, 2008/1, p. 33-44.

¹⁷ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 104.

¹⁸ *JS*, p. 307.

¹⁹ *Ibid.*, p. 308-309.

²⁰ *Ibid.*, p. 322.

²¹ P.-L. Larcher cite le bail de location de ce site dans son article : « Un jardin d'agrément appelé “le Pré Catelan” situé sur la route de Tansonville, entouré de haies vives dont une partie est un jardin anglais, le surplus en verger, potager et petit parc, le tout d'une contenance de soixante-six ares cinquante centiares... Dans ce jardin il existe une fontaine, rivière, bassin, manège, grotte avec pavillon dessus, comprenant deux pièces au rez-de-chaussée et une pièce dessus, pelouse, jardins fruitiers et d'agrément. » P.-L. Larcher, « Le Pré Catelan d'Illiers. Parc de Swann », art. cit., p. 242.

tandis que dans l'extrait ci-dessus, Jean se focalise sur le cirque de pierre²², qui peut aussi servir de cadran solaire, ainsi que sur les disques jaunes – les fleurs du soleil, ayant tous deux pour fonction de laisser émerger la dimension mythique du lieu. Avant cela, une réflexion de l'écrivain intervient :

Jean était à cet âge où la terre n'est pas devenue quelque chose de parfaitement connu et réel, où l'on ne serait pas étonné qu'un endroit nouveau, un endroit bien réel planté d'arbres et où on peut marcher donnât accès sur un monde irréel. (*JS*, 305)

Proust souligne le caractère privilégié de l'âge du héros²³. Aux yeux de Jean, encore enfant, un lieu inconnu et nouveau peut ouvrir l'accès sur « un monde irréel », s'agissant d'une illusion²⁴. Ce sont les mythes qui alimentent les impressions de l'enfant sur les lieux – sources de son imagination. Par la suite, l'épisode du bain froid est évoqué dans le fragment. Le héros accompagne sa mère au bain, « près du pont de la Concorde²⁵ ». Il l'attend dans une chambre pendant quelque temps, puis est autorisé à la regarder se baigner²⁶ :

Et alors sur les planches tremblantes au balancement de l'eau, et voyant devant lui cet immense antre liquide qu'il voyait de temps en temps se gonfler sous des corps qui reparaissaient plus loin, borné par d'autres chambrettes mais paraissant sans fond, il avait eu le sentiment que sans doute – comme les anciens croyaient qu'à un certain endroit non loin de ²⁷ était l'entrée des enfers – là était l'entrée des mers glaciales dont les pôles étaient renfermés dans cet étroit espace, et dont la puissance irritée se soulevait entre ces pilotis qui permettaient d'y arriver, mais sous lesquels on sentait qu'elle s'étendait

²² Mireille Naturel indique qu'il s'agit de la noria, « système hydraulique permettant d'irriguer la partie supérieure du jardin, que l'oncle a pu voir en Algérie ». Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », art. cit., p. 58. Voir aussi Joan Térésa Rosasco, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1980, p. 47-52.

²³ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 178.

²⁴ Rappelons que le héros-narrateur de la *Recherche* revisite Combray à l'âge adulte, il découvre que les sources de la Vivonne ne sont qu'« une espèce de lavoir carré ». *AD*, IV, p. 268.

²⁵ *JS*, p. 306.

²⁶ Cette scène est une première version des « bains Deligny ». *AD*, IV, p. 232.

²⁷ Le nom est resté en blanc sur le manuscrit. *JS*, Notes, p. 1008. Rappelons que dans *Du côté de chez Swann*, ce blanc est complété par « un autre point précis de la terre ». *DCS*, I, p. 169.

bien loin dans un monde probablement parallèle à l'autre et au-dessous, et où on ne voyait pas la lumière du ciel. (*JS*, 305-306)

La vue de ce bain froid et celle des sources de la Vivonne partagent des traits communs. D'abord, ces deux lieux possèdent un caractère tabou et inaccessible. Une fois atteints, ils se présentent comme un endroit ayant un lien intime avec le mystère des sources et de l'origine de la vie. Comme le confirme Marie Miguet-Ollagnier, « cet immense antre liquide qui se gonfle est sans doute la mère sur le point d'enfanter²⁸ » ; il s'agirait donc d'une scène de naissance. Puis, ils ressemblent tous deux à « l'entrée des enfers », assimilation qui, dans le passage ci-dessus, déclenche une série d'images mythiques. Dans ce milieu aquatique dominé par une « déesse²⁹ » – la mère de Jean, se trouve « l'entrée des mers glaciales », qui s'étend jusqu'à un endroit où « on ne vo[it] pas la lumière du ciel ». Cette scène du bain froid est « mi-réelle mi-fantasmagorique³⁰ ». Le héros de *Jean Santeuil* transforme, par son imagination, ce monde inconnu en un monde mythique et fantastique. Nous pouvons constater que le bain et l'origine géographique de la Vivonne constituent deux espaces similaires, tous deux étant mystérieux, fluides et maternels, et symbolisant le seuil entre la naissance et la mort. Ensuite, l'écrivain s'adresse au lecteur quant à sa perception de l'espace :

Et vous-même, plus âgé que Jean, lecteur, de la clôture d'un jardin située sur une hauteur n'eûtes-vous pas parfois le sentiment que ce n'étaient pas seulement d'autres champs, d'autres arbres qui s'étendaient devant vous, mais un certain pays sous son ciel spécial ? Les quelques arbres qui venaient jusqu'à la clôture où vous étiez accoudé, c'étaient comme les arbres réels du premier plan d'un panorama, ils servaient de transition entre ce que vous connaissiez, le jardin où vous étiez venu faire visite, et cette chose irréelle, mystérieuse, un pays qui s'étendait devant vous sous des apparences de plaines, se développant richement en vallons [...]. (*JS*, 306)

Il s'agit d'abord d'une montée ou élévation, d'une dualité entre la clôture et

²⁸ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 178.

²⁹ *JS*, p. 306.

³⁰ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 178.

l'immensité. Depuis la clôture d'un jardin située en altitude, le spectateur peut non seulement embrasser l'étendue d'un paysage inconnu, mais également découvrir « un certain pays sous son ciel spécial », c'est-à-dire, un espace irréel et mystérieux. Nous avons remarqué dans le premier chapitre que, pour Proust, le changement de perception de l'espace des protagonistes était étroitement lié à la montée physique³¹. Dans l'extrait ci-dessus, il introduit le dispositif du panorama pour élucider la présence de plusieurs plans et éléments servant de transition. L'intention de l'écrivain est de demander au lecteur de prêter attention à la vue panoramique, à l'existence d'un pays autre et à la frontière entre le monde réel et irréel. Afin de clarifier ses propos, il donne l'exemple d'une vue du parc de Versailles :

Ici, ce sont encore les choses réelles, ce parc de Versailles que vous connaissez bien, ses bassins, œuvre d'art autant que ses statues. Là comme dans le jardin, vous êtes comme en dehors du monde ; vous êtes dans un lieu connu, mais de la terrasse, par-delà les bassins, les statues, les charmilles et, d'escalier en escalier, après les dernières statues et les derniers bassins, quel est ce long canal et ces peupliers naturels, cette sorte de petite Hollande qui commence, cette mystérieuse contrée qui s'étend là-bas et qui n'est plus la réelle chose d'ici ?
(*JS*, 307)

Les adverbes de lieu mettent en évidence l'existence de plusieurs plans. Le parc de Versailles se prolonge³², faisant émerger une « petite Hollande », une « mystérieuse contrée » comme le « pays sous son ciel spécial³³ » mentionné plus haut. Proust développe ses réflexions sur l'appréhension de l'espace dans *Le Côté de Guermantes*, en supprimant la frontière entre l'ici et le lointain, entre les paysages réels et imaginaires. Dans l'attente du rendez-vous avec Mme de Stermaria, le héros-narrateur se promène aux alentours de l'île du bois de Boulogne :

[...] on scrute cet horizon où, par un artifice inverse à celui de ces panoramas

³¹ *EA*, p. 654.

³² Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », art. cit., p. 59.

³³ *JS*, p. 306.

sous la rotonde desquels les personnages en cire du premier plan donnent à la toile peinte du fond l'apparence illusoire de la profondeur et du volume, nos yeux passant sans transition du parc cultivé aux hauteurs naturelles de Meudon et du mont Valérien ne savent pas où mettre une frontière, et font entrer la vraie campagne dans l'œuvre du jardinage dont ils projettent bien au-delà d'elle-même l'agrément artificiel ; [...]. (CG, II, 679)

Le narrateur considère que le panorama fournit une fausse apparence de la profondeur et du volume. Au lieu d'imiter ce dispositif, il suggère l'inverse – de contempler depuis le « parc cultivé », de près, jusqu'aux « hauteurs naturelles », de loin, sans mettre de « transition » ni de « frontière » entre les deux plans, à l'image des tableaux d'Elstir qui suppriment toute démarcation entre le ciel, la mer et la terre³⁴.

Regardons la suite de ce passage :

Entre la dernière fête de l'été et l'exil de l'hiver, on parcourt anxieusement ce royaume romanesque des rencontres incertaines et des mélancolies amoureuses, et on ne serait pas plus surpris qu'il fût situé hors de l'univers géographique que si à Versailles, au haut de la terrasse, observatoire autour duquel les nuages s'accumulent contre le ciel bleu dans le style de Van der Meulen, après s'être ainsi élevé en dehors de la nature, on apprenait que, là où elle recommence, au bout du grand canal, les villages qu'on ne peut distinguer, à l'horizon éblouissant comme la mer, s'appellent Fleurus ou Nimègue. (CG, II, 679)

L'île du Bois apparaît souvent comme un lieu de rencontre amoureuse. Dans le fragment « [Dialogue] », Henri évoque ses souvenirs du Bois, disant qu'il s'agit d'« un endroit romanesque³⁵ ». Françoise l'accompagne au restaurant sur l'île, mais ce lieu de bonheur suscite également la tristesse du héros, car il n'oublie pas ses expériences douloureuses avec « elle³⁶ », qui ne l'aime plus. De même, dans l'extrait ci-dessus, cette région est qualifiée de « royaume romanesque », se trouvant « hors de l'univers géographique », là où se mêlent « des rencontres incertaines et des mélancolies

³⁴ *JFF*, II, p. 192.

³⁵ *EA*, p. 431.

³⁶ Ce personnage féminin n'est pas nommé. *Ibid.*, p. 432-435.

amoureuses ».

Puis, l'écrivain intègre à nouveau le parc de Versailles qui lui sert d'exemple. Depuis l'« observatoire³⁷ » – lieu élevé, s'ouvrent de nouveaux horizons. D'une part, l'observateur peut admirer le ciel bleu et partiellement nuageux comme celui dans les tableaux de Van der Meulen, peintre qui accompagnait Louis XIV dans toutes ses campagnes. D'autre part, les villages vaguement visibles au bout du grand canal, à l'horizon distant, semblent s'apparenter à Fleurus en Belgique, ou bien à Nimègue aux Pays-Bas³⁸. Une fois de plus, le monde réel s'étend au-delà des frontières, jusqu'au paysage d'un tableau ou d'un ailleurs. Il ne s'agit plus d'un monde fantastique, parce que le narrateur est devenu adulte, sa perception des contrées se développe et se construit à partir de ses connaissances de l'histoire et de la géographie réelles, ou des œuvres artistiques. En définitive, la perception de l'espace s'avère toujours subjective.

Reprenons le fragment « [Soir d'automne] ». Aux yeux de Jean, enfant, depuis le premier lieu – près de la clôture du parc où se trouve le cirque de pierre et le plant de tournesols, émerge le mythe solaire :

[...] Jean avait très vivement cette sensation quand par hasard on le laissait passer [...] à cette plate-forme en plein soleil dont, disait-on, des chevaux faisaient souvent le tour, où le soleil marquait lui-même l'heure, devant qui s'étendaient des soleils et surtout qui donnait sur ces prés ensoleillés qu'il ne connaissait pas [...] et qui lui semblaient un pays nouveau, qui ne lui semblait pas dans le pays d'Illiers. Aussi croyait-il ce cirque une sorte d'entrée dans un Royaume du Soleil où tout était consacré au soleil, où ne poussaient que les fleurs du soleil, où le soleil venait de préférence, avec ses mystérieux chevaux. (*JS*, 307)

³⁷ Dans le chapitre portant sur la vue panoramique, nous avons indiqué que le terme d'« observatoire » était souvent employé pour désigner un lieu en altitude.

³⁸ Selon Thierry Laget et Brian Rogers, la ville de Nimègue fut prise par Turenne en 1672, la bataille de Fleurus eut lieu en 1690, cependant, Adam Frans Van der Meulen (1632-1690) ne peignit jamais ces deux villes. *CG*, II, Notes, p. 1726-1727.

Outre l'évocation du « parc de Versailles³⁹ » construit sous Louis XIV – le Roi-Soleil, nous retrouvons l'image du dieu du Soleil – Hélios, conduisant son char solaire tiré par quatre chevaux, à travers le ciel. Le culte voué à la divinité solaire⁴⁰ figurant dans la section intitulée « [À Illiers] », atteint son apogée à travers cette allusion à la mythologie grecque. Par l'imagination de l'enfant, le parc, situé géographiquement dans « le pays d'Illiers », se dote d'une dimension irréelle, voire mythique, se métamorphosant en un « Royaume du Soleil ».

La seconde section du fragment « [Soir d'automne] », concernant le paysage du soleil couchant, se déclenche par une évocation étrange des « Oublis » ; il s'agit également de la seule apparition de ce nom de lieu dans ce texte :

Cette année-là, on resta très tard aux Oublis. Vers quatre heures du soir, le soleil couchant à qui ce qui restait des feuillages automnaux présentait de riches palettes rouge, vert, jaune et or, en tirait des effets magiques : une sorte d'aurore se peignait dans le ciel bleu et rose sous les feuilles lumineuses et fantastiques. [...] Tout d'un coup, une clairière découvrait au bout extrême de l'avenue un ciel de braise, reflet d'un spectacle d'incendie qu'on ne pouvait voir. On se hâtait vers cela, mais la braise s'éteignait et quand on arrivait à l'avenue, il faisait presque déjà nuit. On restait là, déçus. [...] On aurait voulu entrer dans les bois, mais, leur feuillage ayant été dévasté, ils semblaient avoir été pénétrés, forés, vaincus, vidés. Et les nymphes qui l'habitaient et faisaient semblant d'y être si fortes, [...] étaient maintenant statues, gracieuses encore mais sans force, à l'entrée des avenues où on les avait placées, dans un mouvement de fuite qui ne les emportait pas, faisant encore leur geste animal de jeter quelque chose [...]. (*JS*, 308-309)

Nous avons étudié les multiples apparitions du toponyme des « Oublis » dans « La Confession d'une jeune fille » et constaté qu'il pouvait désigner le parc, la maison ou le village, soit en général, le pays d'enfance coloré par les souvenirs de l'héroïne-

³⁹ *JS*, p. 307.

⁴⁰ Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », art. cit., p. 59.

narratrice. Dans cet extrait, il crée aussi une certaine « ambiguïté⁴¹ ». Deux possibilités s'imposent. L'adverbe « tard » semble se référer au soir ou à l'automne. S'agissant du soir, les « Oublis » désignent probablement le parc, dont la description figure tout au long du fragment et se poursuit à la phrase suivante. S'agissant de l'automne, ce nom de lieu correspondrait à celui du village. Rappelons à cet égard que le jeune Proust, entre six et neuf ans, passait ses vacances de Pâques et d'été à Illiers. Notons encore la présence du complément circonstanciel de temps « [c]ette année-là » au début du paragraphe. Ainsi, nous pouvons clarifier que le toponyme des « Oublis » est adopté pour désigner soit le parc, soit le village dans le passage ci-dessus.

Nous nous focalisons à présent sur la topographie du parc. Il s'agit d'abord d'un tableau de soleil couchant. Le narrateur découvre les feuillages automnaux illustrant « de riches palettes rouge, vert, jaune et or », le ciel étant bleu et rose, avant de devenir « un ciel de braise ». Mais, ce spectacle des effets changeants de la lumière s'achève bientôt : la nuit enveloppe le parc, ce qui suscite la déception du narrateur. L'aspect mythique du lieu s'évanouit également. Les nymphes qui habitaient dans le feuillage sont devenues des statues, « gracieuses encore mais sans force, [...] faisant encore leur geste animal de jeter quelque chose ». Dans une évocation du parc de Saint-Cloud dans la *Recherche*, nous retrouvons les mêmes éléments de cette scène : les feuillages automnaux, le ciel teinté par le coucher du soleil et une statue mystérieuse dans un grand bois :

Ainsi qu'en bas les feuilles mortes, en haut les nuages suivaient le vent. Et des soirs migrateurs, dont une sorte de section conique pratiquée dans le ciel laissait voir la superposition rose, bleue et verte, étaient tout préparés à destination de climats plus beaux. Pour voir de plus près une déesse de marbre qui s'élançait de son socle, et, toute seule dans un grand bois qui semblait lui être consacré, l'emplissait de la terreur mythologique, moitié animale, moitié sacrée, de ses bonds furieux, Albertine monta sur un tertre [...]. (*CG*, II, 684)

⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

Les feuilles mortes recouvrent la terre. Le ciel se présente comme une « superposition rose, bleue et verte », annonçant le beau temps du lendemain. Une « déesse de marbre » règne dans le bois, empli d'une « terreur mythologique, moitié animale, moitié sacrée ». Il est probable que Proust ait ici employé ses souvenirs du parc de son enfance pour composer la topographie du parc de Saint-Cloud dans ce passage. Pourtant, les larges avenues et les statues gracieuses figurant dans la description du parc, innommé et indéterminé dans « [Soir d'automne] », sont des éléments non-identifiables au Pré Catelan. De surcroît, la nuit venue, la « petite maison de garde du parc⁴² », correspondant à la « maison des Archers⁴³ », est transformée en un « petit palais illuminé⁴⁴ », étant une « petite construction Louis XV⁴⁵ » avec de « larges fenêtres de palais⁴⁶ ». Ces caractéristiques font particulièrement allusion au parc de Versailles⁴⁷.

Nous avons dégagé plusieurs exemples concernant la juxtaposition des lieux, réels ou imaginaires, dans la perception de l'espace chez les protagonistes proustiens : le parc de Versailles s'étend vers une sorte de « petite Hollande⁴⁸ », vers les villes de Fleurus ou de Nimègue⁴⁹ ; le parc de l'enfance est transformé en un « Royaume du Soleil⁵⁰ » et la « maison de garde » en un « petit palais illuminé⁵¹ ». Ces phénomènes de juxtaposition sont particulièrement fréquents dans la description des « horizons indéfinis⁵² », comme le pays des « Oublis », nous y voyons l'affirmation d'une « liberté créatrice⁵³ ». Cependant, l'emploi du nom des « Oublis » est abandonné dans la *Recherche*, tandis que Proust met en lumière sa propre conception de l'espace dans les dernières pages de *Du côté de chez Swann*, à travers la topographie du Bois de

⁴² JS, p. 309.

⁴³ DCS, I, p. 134.

⁴⁴ JS, p. 309.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Mireille Naturel, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », art. cit., p. 54.

⁴⁸ JS, p. 307.

⁴⁹ CG, II, p. 679.

⁵⁰ JS, p. 307.

⁵¹ *Ibid.*, p. 309.

⁵² Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit., p. 84.

⁵³ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires*, op. cit., p. 323.

Boulogne :

[...] on vient d'installer, au milieu des arbres de sorte commune qui n'ont pas encore été déplantés, deux ou trois espèces précieuses aux feuillages fantastiques et qui semblent autour d'eux réserver du vide, donner de l'air, faire de la clarté. Ainsi c'était la saison où le bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite. (DCS, I, 415)

Cette manière de planter des arbres et de juxtaposer les diverses zones du Bois s'applique également à la composition de l'espace proustien. Les lieux – le plus souvent juxtaposés, et le « vide » – des espaces lacunaires, qui séparent les différentes contrées, forment un « assemblage composite ». De même, certains pays peuvent être dotés d'une dimension fantastique ou mythique, c'est-à-dire irréaliste, tout en gardant leur essence.

2. La banlieue parisienne où habite Rachel

Dans *Le Côté de Guermantes*, le héros-narrateur accompagne son ami Saint-Loup « aux environs de Paris⁵⁴ », là où habite sa maîtresse. Bien que les différents lieux de la capitale apparaissent, le plus souvent, avec leurs noms et leurs topographies réels dans la *Recherche*⁵⁵, ces villages de la banlieue parisienne restent innommés et indéfinis. Nous examinerons la description topographique de ces lieux fictionnels dans le but de savoir s'ils peuvent être identifiés à des lieux réels, et de découvrir des détails significatifs pour la compréhension du récit.

Ayant quitté Paris où, malgré le printemps commençant, les arbres des boulevards étaient à peine pourvus de leurs premières feuilles, quand le train de ceinture nous arrêta, Saint-Loup et moi, dans le village de banlieue où

⁵⁴ CG, II, p. 451. Voir Eri Wada, « Rachel et Bloch dans le Cahier 44 », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 38, 2008, p. 65-71.

⁵⁵ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, Paris, Sedes, 1996.

habitait sa maîtresse, ce fut un émerveillement de voir chaque jardinet pavoisé par les immenses reposoirs blancs des arbres fruitiers en fleurs. C'était comme une des fêtes singulières, poétiques, éphémères et locales qu'on vient de très loin contempler à époques fixes, mais celle-là donnée par la nature. [...] les grands poiriers enveloppaient chaque maison, chaque modeste cour d'une blancheur plus vaste, plus unie, plus éclatante, comme si tous les logis, tous les enclos du village fussent en train de faire, à la même date, leur première communion. (*CG*, II, 453)

Le narrateur arrive dans un « village de banlieue » de Paris par un « train de ceinture ». Il admire les paysages naturels en ce début de printemps, en particulier la floraison des poiriers, maintes fois évoquée dans cet épisode. Les fleurs blanches couvrent les branches, les arbres enveloppent chaque maison et chaque cour, tout le village étant ainsi revêtu d'une blancheur uniforme et radieuse. Ce paysage printanier s'inscrit dans un univers festif, ou même religieux. Nous pouvons lire des expressions telles que : « les immenses reposoirs blancs », « une des fêtes singulières, poétiques, éphémères et locales » ou « leur première communion ». La beauté et la pureté de la nature servent de cadre à la révélation sur la véritable identité de la maîtresse de Saint-Loup. Par la suite, le héros évoque aussi d'autres impressions sur cette excursion :

Ces villages des environs de Paris gardent encore à leurs portes des parcs du XVII^e et du XVIII^e siècle [...]. Cultivés en quinconces, ces poiriers, plus espacés, moins avancés que ceux que j'avais vus, formaient de grands quadrilatères – séparés par des murs bas – de fleurs blanches, sur chaque côté desquels la lumière venait se peindre différemment, si bien que toutes ces chambres sans toit et en plein air avaient l'air d'être celles du Palais du Soleil, tel qu'on aurait pu le retrouver dans quelque Crète ; [...] quand on voyait, selon l'exposition, la lumière venir se jouer sur les espaliers comme sur les eaux printanières et faire déferler çà et là, étincelant parmi le treillage à claire-voie et rempli d'azur des branches, l'écume blanchissante d'une fleur ensoleillée et mousseuse. (*CG*, II, 453)

Étudions d'abord l'apparition mystérieuse du « Palais du Soleil » dans ce passage, auxquels les « grands quadrilatères » de fleurs blanches et les « chambres sans

toit et en plein air » semblent appartenir. Soulignons qu'il n'existe pas de Palais du Soleil en Crète⁵⁶. Proust fait probablement allusion au Palais de Cnossos, exhumé sur cette île grecque au début du XX^e siècle par Sir Arthur John Evans et plusieurs équipes d'archéologues. Ce palais est associé à la légende du roi de la Crète antique, Minos, qui avait épousé Pasiphaé, la fille d'Hélios – dieu du Soleil. Mais, comme le note Sophie Basch, aucune résidence de Minos n'est qualifiée de Palais du Soleil⁵⁷. Or, la structure et les ruines sans toit de ce site des palais minoens peuvent sans doute se superposer aux « murs bas » qui séparent les poiriers dans le récit proustien⁵⁸. C'est ainsi que s'établit la relation entre le Palais de Cnossos existant en Crète et le Palais du Soleil évoqué par l'écrivain.

Tentons maintenant d'identifier le lieu où réside l'amie de Saint-Loup. Il s'agit d'un village situé dans la banlieue parisienne, où de nombreux espaces – parcs, maisons et cours – sont consacrés à la culture des arbres fruitiers. L'écrivain ne fournit pas suffisamment de détails sur la topographie de cet endroit⁵⁹, ni de « ces villages des environs ». Il décrit particulièrement les poiriers en fleurs comme décor dont nous reparlerons. Dans une lettre datée d'avril 1912, adressée à Robert de Montesquiou, Proust nous laisse un témoignage d'une excursion aux environs de Paris : « L'autre jour je me suis levé, et pelisse enfilée sur une chemise suis parti pour Le Vésinet. Mais l'heure s'avançant je me suis arrêté à Rueil pour voir des arbres fruitiers en fleurs⁶⁰ [...] ». Dans une autre lettre à Robert de Billy, datée du 24 mai 1912, il parle d'une expérience similaire : « Une impression plus belle encore a été d'aller un soir à six heures voir dans la campagne, sur une route boueuse, sous un ciel gris, des pommiers en fleurs⁶¹ [...] ». Il s'agit, comme dans la *Recherche*, de la beauté de la

⁵⁶ *CG*, II, Notes, p. 1601.

⁵⁷ Sophie Basch, « Proust à Cnossos ou le cosmopolitisme archéologique. Échos de la Grèce archaïque et reflets de la “crétomanie” ». Art nouveau dans *À la recherche du temps perdu* », in Du côté de chez Swann ou le cosmopolitisme d'un roman français, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 127.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁹ Nous pouvons également lire : « C'était un village ancien, avec sa vieille mairie cuite et dorée devant laquelle, en guise de mâts de cocagne et d'oriflammes, trois grands poiriers étaient, comme pour une fête civique et locale, galamment pavoisés de satin blanc. » *CG*, II, p. 454.

⁶⁰ *Corr.*, t. XI, p. 103. Voir Eri Wada, « Rachel et Bloch dans le Cahier 44 », art. cit., p. 66.

⁶¹ *Corr.*, t. XI, p. 129.

floraison printanière. Nous pouvons supposer que l'écrivain se soit inspiré de son excursion au Vésinet pour rédiger cette scène des environs de Paris.

D'autre part, il existe une certaine parenté entre Versailles, Le Vésinet et le « Palais du Soleil⁶² ». Proust est, depuis toujours, familier avec l'univers de Versailles du fait qu'une partie de sa famille et de ses amis y résident⁶³. Durant ses promenades au château, il se peut qu'il ait visité le Potager du roi, créé par Jean-Baptiste de La Quintinie, et qu'il y ait admiré les seize carrés de poiriers⁶⁴, qui peuvent également être rapprochés des « grands quadrilatères » formés par les poiriers en fleurs dans l'extrait ci-dessus.

Or, un autre lien peut être tissé avec plus de précisions. D'après Luc Fraisse, « le Versailles de Proust, de la vie à l'œuvre, est inséparable de la figure de Robert de Montesquiou, que Paul Morand désignait comme “ce Louis XIV dont le Versailles était Le Vésinet⁶⁵” ». En 1906, le comte acquiert le Palais rose du Vésinet, un pastiche en miniature du Grand Trianon⁶⁶. Étant donné que Proust emprunte des éléments topographiques du Vésinet et de Rueil pour composer la banlieue parisienne de cet épisode, il est fort probable qu'il évoque le « Palais du Soleil » en faisant référence au Palais rose de Montesquiou et au Château de Louis XIV.

Pendant que Saint-Loup cherche, impatient, la maison où réside sa maîtresse, le héros est fasciné par la beauté des arbres fruitiers en fleurs. Saint-Loup décide de le laisser regarder le paysage et d'aller chercher seul sa bien-aimée qui habite tout près :

⁶² *CG*, II, p. 453.

⁶³ Voir Luc Fraisse, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », in *Proust et Versailles*, Paris, Hermann, 2018, p. 13-45.

⁶⁴ Dane McDowell, *L'Herbier de Marcel Proust*, Paris, Flammarion, 2017, p. 30.

⁶⁵ Luc Fraisse, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », art. cit., p. 17.

⁶⁶ En 1896, Boni de Castellane a fait construire un autre « Palais Rose », sous forme d'hôtel, à Paris, avenue de Bois, actuelle avenue Foch, par l'architecte Paul Ernest Sanson. Voir l'*Inventaire général des Monuments historiques. Le Vésinet modèle français d'urbanisme paysager*, Paris, Imprimerie nationale, 1989, p. 69 ; Vincent Bouvet, « Rose pour un palais défunt », in *Monuments Historiques*, mai 1980, p. 21-26.

Pour arriver à la maison qu'elle habitait, nous longions de petits jardins, et je ne pouvais m'empêcher de m'arrêter, car ils avaient toute une floraison de cerisiers et de poiriers ; sans doute vides et inhabités hier encore comme une propriété qu'on n'a pas louée, ils étaient subitement peuplés et embellis par ces nouvelles venues arrivées de la veille et dont à travers les grillages on apercevait les belles robes blanches au coin des allées. [...] Si je levais la tête, je voyais quelquefois des jeunes filles aux fenêtres, [...] çà et là, souples et légères, dans leur fraîche toilette mauve, suspendues dans les feuillages, de jeunes touffes de lilas se laissaient balancer par la brise [...]. (CG, II, 455)

De petits jardins, auparavant vides, sont maintenant « peuplés et embellis » par l'arrivée des fleurs de cerisiers et de poiriers qui se féminisent, portant de « belles robes blanches ». De même, des touffes de lilas aux fenêtres, qui se laissent balancer par la brise légère, sont assimilées aux « jeunes filles » teintées de mauve. En outre, ces fleurs de cerisiers, de poiriers ou de lilas se trouvent également liées à des impressions d'autrefois, le narrateur retrouvant là un ancien souvenir qui s'ajoute à la sensation présente⁶⁷ :

Je reconnaissais en elles [lilas] les pelotons violets disposés à l'entrée du parc de M. Swann, passé la petite barrière blanche, dans les chauds après-midi du printemps, pour une ravissante tapisserie provinciale. Je pris un sentier qui aboutissait à une prairie. [...] mais, au milieu de la terre grasse, humide et campagnarde qui eût pu être au bord de la Vivonne, n'en avait pas moins surgi, exact au rendez-vous comme toute la bande de ses compagnons, un grand poirier blanc qui agitait en souriant et opposait au soleil, comme un rideau de lumière matérialisée et palpable, ses fleurs convulsées par la brise, mais lissées et glacées d'argent par les rayons. (CG, II, 455-456)

L'individualité des fleurs et des arbres est illustrée par des termes tels que « ravissante », « au rendez-vous », « ses compagnons » ou encore « agitait en souriant ». En plus d'être blanches, les fleurs de poiriers sont « glacées d'argent » par les rayons du soleil. Cette scène, où le héros-narrateur contemple les paysages naturels

⁶⁷ Voir Pierre Costil, « Proust et la poésie de la fleur », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 13, 1963, p. 20-41.

et évoque ses impressions poétiques, même antérieures, est suivie de l'épisode du dévoilement de l'identité de l'amie de Saint-Loup, qui surgit devant les yeux du narrateur.

L'intention de Proust consiste à souligner d'une part, au-delà de la beauté, l'essence et la pureté des fleurs perçues par le narrateur et comparées à celles des jeunes filles, d'autre part, l'aveuglement amoureux de Saint-Loup et la malhonnêteté de sa maîtresse, qui est, en réalité « Rachel quand du Seigneur⁶⁸ » que le héros a connue et ainsi surnommée dans une maison de passe. Cette nouvelle rencontre provoque l'étonnement et la déception du héros : « Et en effet, la regardant tous les deux, Robert et moi, nous ne la voyions pas du même côté du mystère⁶⁹. » Il détourne alors son regard vers les arbres fleuris d'un « jardin en face⁷⁰ » pour cacher son émotion :

Les arbustes que j'avais vus dans le jardin, en les prenant pour des lieux étrangers, ne m'étais-je pas trompé comme Madeleine quand, dans un autre jardin, un jour dont l'anniversaire allait bientôt venir, elle vit une forme humaine et « crut que c'était le jardinier » ? [...] les grandes créatures blanches merveilleusement penchées au-dessus de l'ombre propice à la sieste, à la pêche, à la lecture, n'était-ce pas plutôt des anges ? [...] Nous coupâmes par le village. Les maisons en étaient sordides. Mais à côté des plus misérables, de celles qui avaient un air d'avoir été brûlées par une pluie de salpêtre, un mystérieux voyageur, arrêté pour un jour dans la cité maudite, un ange resplendissant se tenait debout étendant largement sur elle l'éblouissante protection de ses ailes d'innocence en fleurs : c'était un poirier. (CG, II, 458-459)

Cette scène est décrite en termes bibliques. La pureté de la nature et l'évocation de Marie-Madeleine servent de décor au péché de Rachel. Le narrateur découvre qu'il est possible de fusionner plusieurs images derrière le visage de cette femme⁷¹ : la

⁶⁸ *JFF*, I, p. 566-567.

⁶⁹ *CG*, II, p. 458.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Eri Wada, « Rachel et Bloch dans le Cahier 44 », art. cit., p. 67.

prostituée du passé, la bien-aimée de Saint-Loup du présent et une sainte de la Bible. Cette banlieue parisienne où réside Rachel, malgré l'absence de description topographique, s'avère être un espace composite. Elle est baignée d'une blancheur vaste, unie et éclatante des arbres fruitiers en fleurs. Ce paysage fait également allusion au mystérieux « Palais du Soleil⁷² » que nous avons analysé précédemment.

Pourtant, à un certain endroit, les maisons sont sordides et ont l'air d'avoir été brûlées et détruites. Ainsi, le village est assimilé à une « cité maudite » – la ville de Sodome, protégée par un poirier angélique. En un mot, des zones innommées et indéterminées, telles que le pays des « Oublis » ou les environs de Paris où habite Rachel, nous fournissent un modèle exemplaire d'un espace flottant entre le réel et l'irréel, où se déploient pleinement l'imagination et la création de l'écrivain.

⁷² CG, II, p. 453.

III. Le Vide médian : les phénomènes atmosphériques

Proust fait souvent allusion à l'atmosphère qui règne dans un lieu ou entre les lieux. En introduisant ce « Vide médian¹ » dans l'univers de la *Recherche*, il exerce une double activité de composition. Ainsi, d'une part, bien que les éléments atmosphériques, tels que la brume, le vent et la pluie, soient invisibles, translucides ou inconsistants, ils forment eux-mêmes une substance, un élément constituant de l'étendue, qui influence profondément la perception de l'espace du héros-narrateur ; d'autre part, ils possèdent une force, un dynamisme interne et représentent un espace médian où s'opèrent des changements et des transformations², voire même une communication des lieux distincts. Étant donné que l'espace proustien est, avant tout, morcelé et « discontinu³ », ces phénomènes naturels, par leur mouvement en spirale, peuvent jouer le rôle de messagers entre les contrées encloses et éloignées les unes des autres, évitant ainsi l'isolement et l'opposition figés. De plus, ils permettent de relier le monde visible à un monde invisible⁴ – celui de l'imaginaire et du souvenir.

1. Les composantes de l'espace

Proust découvre, dans la description de la région du Valois chez Gérard de Nerval, une atmosphère spécifique. Selon lui, la pensée de pouvoir aller se promener au pays de *Sylvie* suscite en réalité un « trouble infini⁵ », parce que les lieux du récit ne sont pas seulement faits avec les traits du pays réel, ils comportent « de l'inexprimable, quelque chose au-delà de la fraîcheur, au-delà du matin, au-delà du beau temps, au-delà

¹ François Cheng, *Vide et plein*, op. cit., p. 59. Voir aussi *Cinq méditations sur la beauté* (2006), Paris, Albin Michel, 2008, p. 76.

² François Cheng, *Vide et plein*, op. cit., p. 45. Voir aussi Jean Milly, « L'article dans *Le Figaro* », art. cit.

³ Jean-Christophe Gay, « L'espace discontinu de Marcel Proust », art. cit.

⁴ François Cheng, *Vide et plein*, op. cit., p. 47.

⁵ *CSB*, p. 240.

de l'évocation du passé même⁶ ». Proust n'est pas insensible à ce qu'appelle Edward Bizub « l'esthétique des brumes⁷ » chez Nerval :

Mais tout compte fait, il n'y a que l'inexprimable, que ce qu'on croyait ne pas réussir à faire entrer dans un livre qui y reste. C'est quelque chose de vague et d'obsédant comme le souvenir. C'est une atmosphère. L'atmosphère bleuâtre et pourprée de *Sylvie*. Cet inexprimable-là, quand nous ne l'avons pas senti, nous nous flattons que notre œuvre vaudra celle de ceux qui l'ont senti, puisque en somme les mots sont les mêmes. Seulement ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout mêlé entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly. (CSB, 242)

Le mot « entre » dévoile l'attention de Proust portée à la notion d'intervalle qu'il appliquera plus tard dans ses propres écrits. L'atmosphère peut se trouver, ou bien entre le ciel et la terre, entre les objets, comme « l'atmosphère bleuâtre et pourprée » ou « la brume d'un matin de Chantilly » dans l'œuvre de Nerval, ou bien entre les mots, qualifiée d'« inexprimable », laissant au lecteur le soin de la ressentir et de l'interpréter, ou bien encore entre le pays réel et le pays imaginaire, c'est-à-dire, l'écart laissé par l'écrivain dans son invention de l'espace. En somme, la brume et le brouillard, qui peuvent réduire la visibilité et envelopper toute une région, sont précisément « quelque chose de vague et d'obsédant », représentant cet « inexprimable ». Dans les *Jeunes filles*, le héros-narrateur observe une vue de la mer depuis sa chambre du Grand-Hôtel :

Par quel privilège, un matin plutôt qu'un autre, la fenêtre en s'entrouvrant découvrit-elle à mes yeux émerveillés la nymphe Glaukonomè, dont la beauté paresseuse et qui respirait mollement, avait la transparence d'une vaporeuse émeraude [...]. Elle faisait jouer le soleil avec un sourire alanguiné par une brume invisible qui n'était qu'un espace vide réservé autour de sa surface translucide rendue ainsi plus abrégée et plus saisissante, comme ces déesses que le

⁶ *Ibid.*

⁷ Edward Bizub, *La Venise intérieure. Proust et la poétique de la traduction*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991, p. 43-66. Voir Nathalie Aubert, « La peinture hollandaise de notre mémoire », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 8, 2011, p. 135 ; Shuangyi Li, *Proust, China and Intertextual Engagement : Translation and Transcultural Dialogue*, London, Palgrave Macmillan, 2017, p. 159.

sculpteur détache sur le reste du bloc qu'il ne daigne pas dégrossir. (*JFF*, II, 65)

Il s'agit ici d'une scène mi-réelle, mi-imaginaire. La brume matinale couvre l'océan et se dissipe sous les rayons du soleil levant, produisant un subtil jeu de lumière, entre le visible et l'invisible. Elle forme un « espace vide » autour de la surface de la mer, devenue floue et vaporeuse. La mer est comparée à la nymphe Glaukonomè, et le jeu de lumière à son « sourire alanguï ». Pour le narrateur, ce paysage marin, dépeint de manière impressionniste, est frappant et saisissant. La nature est souveraine dans cette création. L'écrivain prend encore des statues de déesse en tant qu'exemples, dont l'artiste choisit de ne pas sculpter les détails.

Outre la brume et le soleil voilé, d'autres phénomènes naturels permettent de constituer cet « espace vide » et de stimuler l'imagination de l'observateur. Lors de son deuxième séjour à Balbec, le héros contemple plus longuement le paysage marin avec les yeux « instruits par Elstir⁸ » : « les nuages et le vent, les jours où il s'en ajoutait au soleil, parachevaient sinon l'erreur du jugement, du moins l'illusion du premier regard, la suggestion qu'il éveille dans l'imagination⁹. » Les paysages sont ainsi dotés d'une dimension irréaliste et imaginaire. En un mot, Proust accorde une importance particulière à l'atmosphère dans la composition de l'univers de la *Recherche* et dans l'appréhension de l'espace du héros-narrateur.

2. Les phénomènes dynamiques et agissants

Bien que les éléments atmosphériques soient invisibles et inconsistants, ils ne sont pas assimilables à « un pur vide que n'est l'air qui nous entoure¹⁰ ». Ils sont notamment changeants et agissants, ayant un impact important sur l'état d'esprit du spectateur. Dans les poèmes en prose de la section « Regrets, rêveries couleur du

⁸ *SG*, III, p. 179.

⁹ *Ibid.*, p. 180.

¹⁰ *LP*, III, p. 655.

temps » des *Plaisirs et les Jours*, Proust se focalise en particulier sur la représentation de la nature et développe ainsi son esthétique. Le premier fragment, intitulé « Tuileries », est paru dans *Le Gaulois* au même moment que *Les Plaisirs et les Jours*, publiés le 12 juin 1896¹¹. Citons un passage de ce texte où l'auteur décrit le jardin des Tuileries sous une atmosphère variable :

Au jardin des Tuileries, ce matin, le soleil s'est endormi tour à tour sur toutes les marches de pierre [...]. Les bassins au fond desquels se prélassent le ciel bleu luisent comme des regards. [...] Irisés de soleil et soupirant d'amour, les jets d'eau montent vers le ciel. [...] Mais le ciel s'est assombri, il va pleuvoir. Les bassins, où nul azur ne brille plus, semblent des yeux vides de regards ou des vases pleins de larmes. L'absurde jet d'eau, fouetté par la brise, élève de plus en plus vite vers le ciel son hymne maintenant dérisoire. (*PJ*, 104-105)

Le paysage est décrit de façon sentimentale plutôt que simplement pittoresque, les phénomènes atmosphériques jouant un rôle décisif dans l'évolution de cette description. Pendant que le soleil brille, les bassins reflètent l'azur et miroitent « comme des regards », les jets d'eau irisent et montent vers le ciel, tout en jouant l'hymne de l'amour. Soudain, le ciel s'obscurcit, la brise se lève. Ces signes de pluie procurent des sensations mélancoliques chez l'observateur. Les bassins qui ne luisent plus sont comparés à « des yeux vides de regards », à « des vases pleins de larmes ». Le jet d'eau, poussé par le vent, devient irrégulier et « absurde », et chante désormais un hymne « dérisoire ». Sur ce point, Thomas Baldwin indique que le poème intitulé « Le Jet d'eau¹² » de Baudelaire se fait entendre dans cet extrait. Les jets d'eau et les bassins décoratifs sont des motifs récurrents chez ce poète¹³.

En définitive, l'atmosphère d'un lieu n'est pas immuable, elle possède une dimension dynamique et suscite des changements et des transformations. Prenons

¹¹ *Le Gaulois*, 12 juin 1896, p. 2.

¹² Charles Baudelaire, « Le Jet d'eau », in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, I, p. 160-161.

¹³ Thomas Baldwin, « Proust et les jets d'eau d'Hubert Robert », in *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 2010, n° 62, p. 227.

comme exemple le vent. Dans la *Recherche*, Swann parle du côté de Guermantes, affirmant que « c'est un pays pour être heureux. [...] Dès qu'il se lève un souffle d'air, que les blés commencent à remuer, il me semble qu'il y a quelqu'un qui va arriver, que je vais recevoir une nouvelle¹⁴ ». Certes, le héros-narrateur est particulièrement sensible au climat. Penchons-nous sur l'extrait suivant :

[...] dans la matinée, après une série de jours doux, il avait fait un brouillard froid qui ne s'était levé que vers midi. Or, un changement de temps suffit à récréer le monde et nous-mêmes. Jadis, quand le vent soufflait dans ma cheminée, j'écoutais les coups qu'il frappait contre la trappe avec autant d'émotion que si, pareils aux fameux coups d'archet par lesquels débute la *Symphonie en ut mineur*, ils avaient été les appels irrésistibles d'un mystérieux destin. Tout changement à la vue de la nature nous offre une transformation semblable, en adaptant au mode nouveau des choses nos désirs harmonisés. La brume, dès le réveil, avait fait de moi, au lieu de l'être centrifuge qu'on est par les beaux jours, un homme replié, désireux du coin du feu et du lit partagé, Adam frileux en quête d'une Ève sédentaire, dans ce monde différent. (*CG*, II, 641)

Pour le narrateur, le « changement de temps » conduit à une transformation du monde, voire à une renaissance de soi-même. Les phénomènes atmosphériques occupent une place primordiale dans sa perception du paysage, donnant aux objets des variations fugitives. Ses désirs et ses actions s'accordent avec le temps qu'il fait dehors. Le brouillard ou la brume, liés au froid et au mauvais temps, l'empêchent de sortir et de profiter du soleil, l'obligeant à rester au lit, à l'image d'un « Adam frileux en quête d'une Ève sédentaire¹⁵ ». Au début de ce chapitre, nous avons indiqué que Proust assimilait le dormeur éveillé à « un jeune Adam pour qui se pose pour la première fois le problème de l'existence, du bonheur¹⁶ ». Dans l'extrait ci-dessus, il s'agit également

¹⁴ *DCS*, I, p. 337.

¹⁵ Citons un autre exemple : au début de *Du côté de chez Swann*, le narrateur se compare à Adam et évoque une fille de ses rêves qui lui rappelle Ève : « Quelquefois, comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. » *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁶ *LP*, III, p. 905.

d'un être qui vient de se réveiller, ou de renaître, dans un monde intact mais « différent », en raison de la brume matinale, épaisse et froide.

Ensuite, le bruit du vent d'autrefois est associé aux « fameux coups d'archet » au commencement de la *Cinquième symphonie* op. 67 de Beethoven et aux « appels irrésistibles d'un mystérieux destin ». Selon Anton Schindler, le compositeur lui-même a confirmé la signification des notes qui ouvrent cette *Symphonie* : « C'est le destin qui frappe à la porte¹⁷ ! » Effectivement, le vent, invisible et transparent, représente une force particulière, un mouvement et un certain dynamisme. À la différence de la brume, il incite le narrateur à ne plus demeurer sédentaire. Le « mystérieux destin », pressé par le bruit du vent, est en réalité un désir d'aller voir la mer. Proust établit une relation explicite entre le vent qui souffle et cette intention. Citons à ce titre quelques extraits illustratifs : « [...] parfois le vent en passant a soudain touché du désir irrésistible de fuir avec lui jusqu'à la mer¹⁸ » ; « [...] le vent – soufflant dans mon cœur, qu'il ne faisait pas trembler moins fort que la cheminée de ma chambre – le projet d'un voyage à Balbec¹⁹ » ; « [le] vent informe, élastique et sombre [...] me secouait de l'envie d'aller au bord de la mer²⁰ ». D'autre part, le beau temps invite le héros à faire une excursion au jardin ou au parc, car le rayon de soleil lui permet d'admirer pleinement la beauté des végétaux :

Et ce matin-là, n'entendant plus la pluie tomber comme les jours précédents, voyant le beau temps sourire aux coins des rideaux fermés [...], j'avais senti que ces feuilles jaunes, je pourrais les regarder traversées par la lumière, dans leur suprême beauté ; et ne pouvant pas davantage me tenir d'aller voir des arbres qu'autrefois, quand le vent soufflait trop fort dans ma cheminée, de partir pour le bord de la mer, j'étais sorti pour aller à Trianon, en passant par le bois de Boulogne. (*DCS*, I, 414)

¹⁷ Anton Schindler, *Histoire de la vie et de l'œuvre de Ludwig Van Beethoven*, traduite et publiée par Albert Sowinski, Paris, Librairie de Garnier frères, 1864, p. 109. Voir aussi André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 57.

¹⁸ *PM*, p. 68.

¹⁹ *DCS*, I, p. 378.

²⁰ *CG*, II, p. 440.

Tout bien considéré, les phénomènes atmosphériques, malgré leur caractère invisible, inconsistant ou translucide, constituent un espace médian favorisant les changements et les transformations. Ils conditionnent les éléments de la nature et déterminent ainsi les sensations et les actions du héros-narrateur. De surcroît, leur mouvement circulaire et leur dynamisme interne servent non seulement à animer un lieu, mais également à relier des objets ou des endroits distincts et lointains. Le vent assure de manière exemplaire cette fonction. Dans l'épisode de la conjonction entre M. de Charlus et Jupien, le narrateur évoque le vent qui peut aussi faire figure d'agent de transport du pollen comme les insectes ou le bourdon²¹. Lors de son deuxième séjour à Balbec, pendant qu'Albertine peint devant l'église Saint-Jean-de-la-Haise, il prend l'automobile pour explorer les contrées voisines avant de revenir la chercher. En réalité, le narrateur feint d'« être occupé d'autre chose que d'elle²² », alors qu'il ne pense qu'à elle. Il poursuit son excursion jusqu'à une plaine qui surplombe Gourville, où le vent semble jouer le rôle de messager entre les deux amants :

Bien souvent je n'allais pas plus loin que la grande plaine qui domine Gourville et comme elle ressemble un peu à celle qui commence au-dessus de Combray, dans la direction de Méséglise, même à une assez grande distance d'Albertine j'avais la joie de penser que si mes regards ne pouvaient pas aller jusqu'à elle, portant plus loin qu'eux, cette puissance et douce brise marine qui passait à côté de moi devait dévaler, sans être arrêtée par rien jusqu'à Quetteholme, venir agiter les branches des arbres qui ensevelissent Saint-Jean-de-la-Haise sous leur feuillage, en caressant la figure de mon amie, et jeter ainsi un double lien d'elle à moi dans cette retraite indéfiniment agrandie [...]. (SG, III, 400)

Dans ce récit, l'église Saint-Jean-de-la-Haise et la plaine surplombant Gourville se trouvent dans la région environnante de Balbec. D'ailleurs, l'église « n'est plus fréquentée par personne et est connue de très peu, difficile à se faire indiquer,

²¹ SG, III, p. 29.

²² *Ibid.*, p. 400.

impossible à découvrir sans être guidé, longue à atteindre dans son isolement²³ » ; elle est en ruines et recouverte d'une abondante végétation. L'endroit est isolé et éloigné du reste du monde. Dans la topographie réelle, il existe un village appelé Saint-Jean-de-la-Haize, situé tout près d'Avranches au sud de la Normandie, alors que Gourville est relativement proche d'Illiers ; il s'agit d'un nom de lieu emprunté à d'autres régions²⁴.

Dans un premier temps, l'apparition du nom de Gourville semble marquer « une assez grande distance » entre le narrateur et Albertine, du fait que la localisation de ce pays réel est éloignée de Balbec. Le narrateur s'imagine que la « puissante et douce brise marine », qui souffle à ses côtés, est capable d'atteindre la figure de son amie. Par conséquent, le vent efface les distances et établit une relation invisible entre leurs âmes, entre les deux contrées distantes. Les courants d'air sont revêtus d'une dimension affective.

Dans un second temps, le héros remarque la ressemblance entre la plaine qui domine Gourville et celle qui se situe entre la frontière de Combray et le chemin menant vers Tansonville. Outre ces indices topographiques, l'atmosphère de ces deux régions est similaire. Le vent est également présent à Combray : « On avait toujours le vent à côté de soi du côté de Méséglise, sur cette plaine bombée où pendant des lieues il ne rencontre aucun accident de terrain²⁵ ». Il est probable que le vent qui souffle sur la grande plaine de Gourville apporte aussi au héros un souvenir de l'amour qu'il éprouve pour Gilberte :

Je savais que Mlle Swann allait souvent à Laon passer quelques jours et, bien que ce fût à plusieurs lieues, la distance se trouvant compensée par l'absence de tout obstacle, quand [...] je voyais un même souffle, venu de l'extrême horizon, abaisser les blés les plus éloignés, se propager comme un flot sur toute l'immense étendue et venir se coucher [...] à mes pieds, cette plaine qui nous était commune à tous deux semblait nous rapprocher, nous unir, je pensais que

²³ *Ibid.*, p. 382.

²⁴ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, op. cit.*, p. 108 et p. 110.

²⁵ *DCS*, I, p. 143.

ce souffle avait passé auprès d'elle, que c'était quelque message d'elle qu'il me chuchotait sans que je pusse le comprendre, et je l'embrassais au passage. (DCS, I, 143-144)

Ainsi, Proust souligne ce rapprochement des lieux sur les plans onomastique et géographique. Le vent dévoile l'aspect sentimental de ces régions et permet de créer un lien entre Saint-Jean-de-la-Haise, Gourville et le pays de l'enfance du héros – Combray, en d'autres termes, entre le passé et le présent.

3. Les déclencheurs du souvenir et de l'imaginaire

Le vent, chez Proust, possède une dimension particulièrement temporelle. Dans son article intitulé « Vacances de Pâques », paru le 25 mars 1913 dans *Le Figaro*, il écrit : « J'avais eu le soupçon l'an passé que le jour de Pâques n'était pas différent des autres, qu'il ne savait pas qu'on l'appelât Pâques, dans le vent qui soufflait, j'avais cru reconnaître une douceur que j'avais déjà sentie, la matière immuable, l'humidité familière, l'ignorante fluidité des anciens jours²⁶ ». Nous retrouvons une variante de ce passage dans les *Jeunes filles*, il ne s'agit plus de la fête de Pâques, mais du jour du Nouvel An : « je sentais qu'il ne savait pas qu'on l'appelât le jour de l'An, qu'il finissait dans le crépuscule d'une façon qui ne m'était pas nouvelle : dans le vent doux qui soufflait autour de la colonne d'affiches, j'avais reconnu, j'avais senti reparaître la matière éternelle et commune, l'humidité familière, l'ignorante fluidité des anciens jours²⁷ ». Dans *Albertine disparue*, le vent du passé finit par être intériorisé chez le héros-narrateur²⁸ :

D'autres fois, sans que j'eusse rêvé, dès mon réveil je sentais que le vent avait tourné en moi ; il soufflait froid et continu d'une autre direction venue du fond du passé, me rapportant la sonnerie d'heures lointaines, des sifflements de

²⁶ *Le Figaro*, mardi 25 mars 1913, 59/3, n° 84, p. 1-2 ; Marcel Proust, *Chroniques* (1927), Paris, Gallimard, 2015, p. 122.

²⁷ *JFF*, I, p. 479.

²⁸ Voir Alain Buisine, *Proust et ses lettres* (1983), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 57.

départ que je n'entendais pas d'habitude. (*AD*, IV, 121)

Chaque pays proustien est baigné de leur atmosphère spécifique, étant souvent dotée d'une couleur sentimentale et nostalgique. Le vent, ainsi que d'autres phénomènes atmosphériques, permettent de susciter les sensations liées au souvenir, plus précisément, celles éprouvées par le narrateur dans d'autres pays et à d'autres moments de sa vie :

[...] la douceur, c'était justement, à l'appel des moments identiques, la perpétuelle renaissance de moments anciens. Par le bruit de la pluie m'était rendue l'odeur des lilas de Combray ; par la mobilité du soleil sur le balcon, les pigeons des Champs-Élysées ; [...] le désir de la Bretagne ou de Venise par le bruit du vent et le retour de Pâques. (*AD*, IV, 60)

Les lieux sont caractérisés par leur climat. Pour le jeune héros, le vent est « le génie particulier de Combray²⁹ », le climat y est « assez pluvieux³⁰ », et le parfum persistant des lilas, agité par la brise, constitue un symbole de la promenade du côté de Méséglise³¹. Les Champs-Élysées est un lieu de rencontre des adolescents du quartier, le narrateur s'y promenant souvent. C'est d'ailleurs là qu'il fait enfin la connaissance de Gilberte – la petite fille du raidillon des aubépines. Ils deviennent amis. Toutefois, l'institutrice de cette dernière craint la pluie, la vue du balcon éclairé par le soleil annonce au narrateur la possibilité de rencontrer Gilberte au jardin³², où les deux adolescents se plaisent à faire envoler les pigeons³³.

Nous avons noté que le souffle du vent pouvait réveiller en lui le désir de partir

²⁹ *DCS*, I, p. 143.

³⁰ *Ibid.*, p. 148.

³¹ *Ibid.*, p. 183. Dans le poème en prose intitulé « Tuileries », Proust écrit : « Le souffle du vent charmé mêle au parfum du passé la fraîche odeur des lilas. » *PJ*, p. 104.

³² « Devant la fenêtre, le balcon était gris. Tout d'un coup, sur sa pierre maussade je ne voyais pas une couleur moins terne, mais je sentais comme un effort vers une couleur moins terne, la pulsation d'un rayon hésitant qui voudrait libérer sa lumière. Un instant après, le balcon était pâle et réfléchissant comme une eau matinale, et mille reflets de la ferronnerie de son treillage étaient venus s'y poser. » *DCS*, I, p. 389. Cet épisode est une variante de l'article de Proust intitulé « Rayon de Soleil sur le balcon », paru en juin 1912 dans *Le Figaro* ; Marcel Proust, *Chroniques*, *op. cit.*, p. 109-114.

³³ *DCS*, I, p. 400.

à la mer. Ici, il s'agit d'abord de la Bretagne, un lieu mineur dans la *Recherche*, mais bien présent dans *Jean Santeuil*, le narrateur et Jean éprouvant un vif désir de voir une tempête sur la mer et de découvrir la grande nature³⁴. Nous reviendrons sur ce point un peu plus loin. Ensuite, le retour de Pâques³⁵, avec le vent, rappelle le désir de Venise. Cette ville côtière est, pendant longtemps, un lieu rêvé pour le héros-narrateur de la *Recherche*. Dans sa jeunesse, à l'approche des vacances de Pâques, ses parents lui avaient un jour promis un voyage dans le nord de l'Italie. Son père avait même précisé : « vous pourriez rester à Venise du 20 avril au 29 et arriver à Florence dès le matin de Pâques³⁶ ». Cependant, l'enfant est tombé malade, et le projet de voyage a été repoussé. Plus tard, son amour pour Albertine devient un autre obstacle pour l'accomplissement de ce voyage, demeurant ainsi un rêve irréalisable. Par ailleurs, Bergotte, avant sa mort, se rend à l'exposition hollandaise et passe devant plusieurs tableaux, selon lui, d'un art factice qui ne vaut pas « les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer³⁷ ». La brise et le soleil de Venise se présentent à ce moment de révélation, dépassant leur aspect pittoresque. Comme le petit pan de mur jaune, ces éléments naturels peuvent faire oublier et effacer provisoirement l'image de la mort³⁸.

Rappelons que le bruit du vent et le désir de partir pour la mer sont intimement associés. Cette relation peut être établie parce que le vent suscite, en réalité, le souvenir des paysages marins chez le narrateur de la *Recherche*. En outre, dans *Jean Santeuil*, de nombreuses pages sont consacrées à la description de la Bretagne sous le mauvais temps. Nous proposons d'étudier le fragment intitulé « [Tempête d'hiver. – Souvenir de Bretagne] ». Le héros est au château de Réveillon. Pendant un jour de tempête, il se

³⁴ *Ibid.*, p. 376-378 ; *JS*, « [De Beg-Meil à Penmarch, un jour de tempête] », p. 370-376 ; « [Tempête d'hiver. – Souvenir de Bretagne] », p. 531-537.

³⁵ En ce qui concerne les vacances de Pâques, voir Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 306-312.

³⁶ *DCS*, I, p. 379 et p. 385. De même, dans l'article « Vacances de Pâques », nous pouvons lire : « En somme, ajoute mon père, vous pourriez arriver à Florence dès le 29 ou même, le matin de Pâques. » Marcel Proust, *Chroniques*, *op. cit.*, p. 120.

³⁷ *LP*, III, p. 692.

³⁸ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, *op. cit.*, p. 58.

plaît à contempler le « spectacle³⁹ » en écoutant le « bruit délicieux du vent » qui « ne marchait pas à terre, qui ne venait pas du toit, qui était partout à la fois, qui battait le pays, qui enveloppait tout le château⁴⁰ ! ». La force du vent et de la pluie réveille en lui le souvenir des tempêtes de la Bretagne :

Et puis le vent lui parlait de la mer qui en ce moment devait être bien belle. Oh ! s'il avait pu partir à Penmarch ou à Saint-Malo ! [...] il pensait à [...] cette mer de Bretagne qui devait donner l'aspect d'un soudain paysage de montagnes avec des vallées si profondes qu'on semblait y voir le fond de la mer⁴¹ [...]. (*JS*, 533-534)

La tempête ballote la surface statique de la mer, forme de grosses vagues qui sont comparées à des vallées profondes, le spectateur a l'impression d'y découvrir le fond de la mer. Les paysages marin et montagneux se juxtaposent ici, comme plus tard dans les tableaux d'Elstir, où la frontière entre la mer et la terre est effacée. Cette vue de la tempête sur la mer semble dévoiler les secrets de la nature et de l'art.

De même, dans « Vent de mer à la campagne » tiré du recueil *Les Plaisirs et les Jours*, le héros trouve que la campagne sous le vent furieux ressemble à un bord de mer : « Ce pêle-mêle de vent et de lumière fait ressembler ce coin de la Champagne à un paysage de mer⁴² ». De la hauteur d'un chemin, « brûlé de lumière et essoufflé de vent », il aperçoit la mer « blanche de soleil et d'écume » et entend la « maison crie[r] sous le vent comme un bateau », ainsi que « d'invisibles voiles s'enfler, d'invisibles drapeaux claquer dehors⁴³ ». L'analogie entre la terre et la mer est établie⁴⁴ dans l'imagination du héros, stimulée par les rafales de vent et les rayons lumineux du soleil.

³⁹ *JS*, p. 534.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 532.

⁴¹ Citons encore : « [...] il l'entendait [vent] prendre de nouvelles forces, s'enfler, les arbres tomber de plus en plus fort, comme à la mer par une tempête nous voudrions chaque vague plus haute, plus haute, pour combler l'élan que chacune imprime en nous et qui devance celle qui va suivre ». *Ibid.*, p. 532.

⁴² *PJ*, p. 131.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Mireille Naturel, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture* (1999), Amsterdam / New York, Rodopi, 2007, p. 185.

Nous retrouvons un passage similaire dans *Du côté de chez Swann* :

Quelquefois le temps était tout à fait gâté [...]. Ça et là au loin dans la campagne que l'obscurité et l'humidité faisaient ressembler à la mer, des maisons isolées, accrochées au flanc d'une colline plongée dans la nuit et dans l'eau, brillaient comme des petits bateaux qui ont replié leurs voiles et sont immobiles au large pour toute la nuit. (*DCS*, I, p. 150)

Le temps humide et pluvieux de la campagne de Combray rappelle également le paysage marin. Sous la pluie battante, les maisons isolées, qui brillent dans l'obscurité, ressemblent aux bateaux amarrés au large pendant la nuit.

Le brouillard est souvent présent dans divers lieux proustiens. Son aspect translucide et vapoureux peut obstruer la visibilité et supprimer la frontière entre les objets, entre les lieux, voire entre le monde réel et le monde imaginaire, entre le lieu du présent et celui du souvenir. Le pays de Balbec ressemble, d'après les propos de Legrandin, à un « royaume éternel des brouillards de la mer et des ombres⁴⁵ », ses côtes étant couvertes par « le linceul des brumes et l'écume des vagues⁴⁶ » durant six mois de l'année. Le héros-narrateur rêve de visiter cette contrée mystérieuse et de voir les célèbres statues « se modeler en relief sur le brouillard éternel et salé⁴⁷ ». Le climat brumeux de Balbec est souligné dès la première évocation de cette station balnéaire. Plus tard, le narrateur découvre, lorsqu'il traverse la grande plaine de Cricqueville avec Albertine par temps brumeux, que « l'inondation du brouillard [leur] donn[e] l'illusion d'être entourés d'un lac immense⁴⁸ ».

Cet élément atmosphérique est également « l'hôte privilégié » de Doncières⁴⁹. Le héros est autorisé à rester dans la chambre de Saint-Loup durant la première nuit de

⁴⁵ *DCS*, I, p. 377.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 378.

⁴⁸ Il s'agit d'un souvenir évoqué dans *Albertine disparue*. *AD*, IV, p. 62.

⁴⁹ Armelle Lacaille-Lefebvre, *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 38-40.

son séjour dans cette ville de garnison. Le lendemain matin, depuis la fenêtre de la chambre, située en hauteur, il pense pouvoir obtenir une vue panoramique de la campagne. Cependant, il aperçoit celle-ci « emmitouflée encore dans sa douche et blanches robe matinale de brouillard qui ne [le] laiss[e] presque rien distinguer⁵⁰ ». Dès ce matin-là, le brouillard est ancré dans ses « moindres impressions⁵¹ » de Doncières :

Imbibant la forme de la colline, associé au goût du chocolat et à toute la trame de mes pensées d'alors, ce brouillard, sans que je pensasse le moins du monde à lui, vint mouiller toutes mes pensées de ce temps-là, comme tel or inaltérable et massif était resté allié à mes impressions de Balbec, ou comme la présence voisine des escaliers extérieurs de grès noirâtre donnait quelque grisaille à mes impressions de Combray. (*CG*, II, 380)

Les termes tels que « imbibant », « la forme » ou « mouiller » montrent que le brouillard exerce une influence déterminante sur les sensations du héros-narrateur, en particulier la vue et le toucher. De surcroît, il est associé au goût du chocolat – préparé pour le narrateur par l'ordonnance de Saint-Loup, et à toutes ses pensées de ce matin-là. Il s'agit d'un phénomène de synesthésie⁵². Nous pouvons évoquer un autre extrait où le narrateur établit une comparaison entre la brume et les gourmandises : « [...] la brume mate, unie et blanche qui pendait gaiement au soleil, consistante et douce comme du sucré filé⁵³ ». Mais, revenons au passage précédent. À travers le brouillard, le héros passe de l'univers extérieur à l'univers intérieur, et se souvient d'un « tel or inaltérable et massif » du soleil de Balbec⁵⁴ et du « grès noirâtre » de Combray⁵⁵. Un an plus tard, lorsqu'il se réveille dans sa maison familiale à Paris, le brouillard froid du matin évoque son souvenir de Doncières :

⁵⁰ *CG*, II, p. 380.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Marisa Verna, *Le sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Berne, Peter Lang, 2013, p. 47-49.

⁵³ *CG*, II, p. 684.

⁵⁴ *JFF*, II, p. 306.

⁵⁵ Citons par exemple : « [le] grès sombre et rude de Combray » ; « Je revis des marches de grès noirâtre pendant qu'une modulation ramenait ce nom de Guermantes dans le ton oublié où je l'entendais jadis, [...] ». *CG*, II, p. 692 et p. 820-821. Selon Jean Milly, le nom de Combray évoque, « par sa sonorité, les mots de "sombre" et de "grès", ou d'autres termes exprimant la noirceur et la rudesse, [...] ». Jean Milly, « Sur quelques noms proustiens », in *Littérature*, n° 14, 1974, p. 65-82.

[...] le monde nouveau dans lequel le brouillard de ce matin m'avait plongé était un monde déjà connu de moi [...], et oublié depuis quelque temps [...]. Et je pus regarder quelques-uns des tableaux de brume que ma mémoire avait acquis, notamment des « Matin à Doncières », soit le premier jour au quartier, soit une autre fois, dans un château voisin où Saint-Loup m'avait emmené passer vingt-quatre heures : de la fenêtre dont j'avais soulevé les rideaux à l'aube, avant de me recoucher, dans le premier un cavalier, dans le second [...] un cocher en train d'astiquer une courroie [...]. (CG, II, 642)

Par temps brumeux, le monde du passé s'ajoute à un « monde nouveau » – le monde du présent. Le terme de « mémoire », soit la mémoire involontaire du narrateur, marque la frontière entre ces deux univers. Le héros se rappelle les « tableaux de brume », précisément, les « Matin à Doncières », aperçus soit depuis la fenêtre de la chambre de Saint-Loup de la caserne, soit depuis celle du château voisin, lesquelles servent de cadre pour ces tableaux. Nous avons montré que l'aspect vapoureux du brouillard permettait d'ajouter des effets particuliers aux objets et de créer des images mythiques, en un mot, de dépeindre un paysage de façon impressionniste. De surcroît, puisqu'il s'agit de scènes remémorées, les impressions sensorielles d'autrefois sont devenues effectivement floues et imprécises avec le temps qui passe, en raison de l'oubli. Cependant, les données de la perception sont, en réalité, retravaillées et réorganisées par la mémoire⁵⁶.

Dans *Albertine disparue*, le narrateur affirme la mise en rapport de la brume avec l'espace vide et avec l'oubli. Il déclare que ce dernier, qui « détraqu[e] et disloqu[e] [son] sentiment des distances dans le temps », ressemble à « des espaces vides » et à « une brume épaisse sur l'océan, [...] qui supprime les points de repère des choses⁵⁷ ». Rappelons qu'« un espace vide » formé par la brume autour de la surface de la mer rend celle-ci « plus abrégée et plus saisissante⁵⁸ ». Également, dans le passage

⁵⁶ Voir Maarten van Buuren, *Marcel Proust et l'imaginaire*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008, p. 22-24.

⁵⁷ *AD*, IV, p. 173.

⁵⁸ *JFF*, II, p. 65.

ci-dessus, la ville de garnison, enveloppée par la brume matinale puis transformée par le travail de la mémoire, est finalement représentée sous une forme artistique. Ces scènes sont encadrées par la fenêtre, devenues les « Matin à Doncières ».

Plus tard, le narrateur invite Mme de Stermaria à dîner dans un restaurant de l'île du bois de Boulogne, dans l'attente de leur rendez-vous, il se promène souvent autour de l'île et rêve de la posséder. Le vent, la pluie et la brume s'inscrivent dans le cadre de ses promenades :

[...] au-dessus des peupliers tremblants qui rappellent sans fin les mystères du soir plus qu'ils n'y répondent, un nuage rose met une dernière couleur de vie dans le ciel apaisé. Quelques gouttes de pluie tombent sans bruit sur l'eau antique, mais, dans sa divine enfance, restée toujours couleur du temps et qui oublie à tout moment les images des nuages et des fleurs. Et après que les géraniums ont inutilement, en intensifiant l'éclairage de leurs couleurs, lutté contre le crépuscule assombri, une brume vient envelopper l'île qui s'endort ; on se promène dans l'humide obscurité le long de l'eau où tout au plus le passage silencieux d'un cygne vous étonne [...]. (CG, II, 680)

Les éléments atmosphériques jouent un rôle actif dans la description de ce pays « romanesque⁵⁹ », celui-ci se dotant ainsi d'une dimension onirique et mystérieuse. Les peupliers, balayés par la brise, rappellent les mystères du crépuscule ; le lac, sur lequel tombent quelques gouttes de pluie, est assimilé à « l'eau antique », et l'île du Bois qui s'endort, est tendrement recouverte par la brume. Cette région est baignée d'une atmosphère sombre, humide et silencieuse, et le moindre bruit du passage d'un cygne peut étonner les promeneurs.

Nous avons indiqué que l'eau, comme par exemple les sources de la Vivonne ou la mer, représentait le lieu de l'origine dans l'espace proustien. Cette origine est, le

⁵⁹ Dans le fragment « [Dialogue] », Henri considère que l'île du Bois est « un endroit romanesque ». *EA*, p. 431.

plus souvent, inaccessible et « oublieuse⁶⁰ ». Également, dans l'extrait ci-dessus, l'eau du lac, qui ne reflète ni les lumières du ciel ni celles de la végétation, « oublie à tout moment les images des nuages et des fleurs ». Concernant l'expression « couleur du temps », elle apparaît d'abord dans un titre – « IV, L'eau couleur du temps » de la section « Fragments sur la musique, la tristesse et la mer » dans les brouillons des *Plaisirs et les Jours*⁶¹. Dans l'édition originale de 1896, ce titre a disparu et la section est désormais intitulée « Regrets, rêveries couleur du temps ». Dans cette dernière, l'auteur représente les lieux sous des atmosphères différentes et décrit le paysage de manière sentimentale. Citons à présent la suite de l'extrait sur le paysage brumeux du Bois :

Si le temps qu'il faisait depuis dimanche n'avait à lui seul rendu grisâtres et maritimes les pays dans lesquels mon imagination vivait [...], l'espoir de posséder dans quelques jours Mme de Stermaria eût suffi pour faire se lever vingt fois par heure un rideau de brume dans mon imagination monotonement nostalgique. En tout cas, le brouillard qui depuis la veille s'était élevé même à Paris, non seulement me faisait songer sans cesse au pays natal de la jeune femme que je venais d'inviter, mais comme il était probable que, bien plus épais encore que dans la ville, il devait le soir envahir le Bois, surtout au bord du lac, je pensais qu'il ferait pour moi de l'île des Cygnes un peu l'île de Bretagne dont l'atmosphère maritime et brumeuse avait toujours entouré pour moi comme un vêtement la pâle silhouette de Mme de Stermaria. (CG, II, 680)

Le héros-narrateur se promène aux bords du lac conduisant à l'île des Cygnes, il rêve à son dîner avec Mme de Stermaria, désireux de la posséder. Le brouillard du lieu présent évoque « l'atmosphère maritime et brumeuse » de la Bretagne, donnant au narrateur l'illusion d'être dans un pays imaginaire. La relation entre le Bois et la Bretagne peut être établie car, d'une part, les deux contrées sont immergées dans le brouillard, d'autre part, Mme de Stermaria s'inscrit dans le cadre de la Bretagne⁶². Le

⁶⁰ Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, op. cit., p. 167.

⁶¹ *PJ*, Notes, p. 910.

⁶² Voir Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 100-103 ; Enid G. Marantz, « L'infini, l'inachevé de la clôture dans l'écriture proustienne : le cas de Mlle de Stermaria », in *Études françaises*, vol. 30, n° 1, été 1994, p. 41-58.

narrateur, enfant, considérait que la femme était « un produit nécessaire et naturel de ce sol⁶³ ». En revanche, il songe à certains lieux, ou à « un monde inconnu », à partir de la femme aimée⁶⁴. Le charme d'une femme est indissociable de celui d'un pays. En voyant Mlle de Stermaria pour la première fois au Grand-Hôtel de Balbec, il est impressionné par sa grâce, ainsi que par « le goût de cette vie si poétique qu'elle menait en Bretagne⁶⁵ ». Cette jeune aristocrate est issue d'une famille bretonne. Dans les manuscrits du roman, elle porte un nom doublement breton – Mlle de Quimperlé⁶⁶.

Dans le passage ci-dessus, l'atmosphère brumeuse et le désir que le narrateur ressent pour Mme de Stermaria réveille en lui l'aspiration des horizons lointains. Le paysage de la Bretagne se juxtapose à celui du Bois de Boulogne. Se trouvant dans ce royaume brumeux, il imagine que celui-ci habille « la pâle silhouette de Mme de Stermaria ». D'après Jean-Yves Tadié, « l'espace poétique qui environne le personnage le rattache non à la réalité, mais à l'imaginaire⁶⁷ ». En effet, cette image de Mme de Stermaria n'est visible que dans la rêverie du narrateur, dans un monde irréel et mystérieux.

Plus tard, un soir, « un brouillard à couper au couteau⁶⁸ » tombe sur la capitale. Saint-Loup propose au héros-narrateur, qui souffre du rendez-vous manqué avec Mme de Stermaria, de sortir pour dîner avec lui. La nuit obscure et le brouillard dense estompent les contours du paysage réel, apportant ainsi au narrateur ses souvenirs de Combray, de Doncières et de Rivebelle. Il semble que ce soit le brouillard, qui ne cesse de s'épaissir, qui éteigne les réverbères, dont la lumière n'est visible que de près⁶⁹ :

Ce n'était plus seulement la brume légère que j'avais souhaité voir s'élever de

⁶³ *DCS*, I, p. 155.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁵ *JFF*, II, p. 49.

⁶⁶ Enid G. Marantz, « L'infini, l'inachevé de la clôture dans l'écriture proustienne : le cas de Mlle de Stermaria », art. cit., p. 50.

⁶⁷ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, op. cit., p. 103.

⁶⁸ *CG*, II, p. 688.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 691.

l'île et nous envelopper Mme de Stermaria et moi. [...] À deux pas les réverbères s'éteignaient, et alors c'était la nuit, aussi profonde qu'en pleins champs, dans une forêt, ou plutôt dans une molle île de Bretagne vers laquelle j'eusse voulu aller ; je me sentis perdu comme sur la côte de quelque mer septentrionale où on risque vingt fois la mort avant d'arriver à l'auberge solitaire ; [...]. (CG, II, 692-693)

L'épais brouillard secoue de nouveau le désir du narrateur pour Mme de Stermaria et pour le pays natal de cette femme. Entouré par cet élément naturel, il éprouve un sentiment de désorientation et se compare à un « voyageur perplexe et dépaycé⁷⁰ », qui se trouve perdu dans la grande nature : « champs », « forêt », « île de Bretagne », « côte de quelque mer septentrionale ». Le brouillard symbolise également son sentiment confus face à l'aveu d'un comportement énigmatique de Saint-Loup⁷¹. La confiance est trahie par ce que celui-ci a dit à Bloch, ayant laissé le narrateur totalement stupéfait et déconcerté. Il se sent désorienté non seulement dans le brouillard du monde réel, mais également dans l'illusion de leur amitié loyale. Nous pouvons lire par la suite :

Mais la voiture s'était arrêtée devant le restaurant dont la vaste façade vitrée et flamboyante arrivait seule à percer l'obscurité. Le brouillard lui-même, par les clartés confortables de l'intérieur, semblait jusque sur le trottoir vous indiquer l'entrée avec la joie de ces valets qui reflètent les dispositions du maître ; il s'irisait des nuances les plus délicates et montrait l'entrée comme la colonne lumineuse qui guida les Hébreux. (CG, II, 694)

Cette scène de brouillard est transfigurée en « une brève image biblique⁷² ». Vers la fin des *Jeunes filles*, les reflets du soleil sur un mur de la chambre du Grand-Hôtel du narrateur sont décrits comme « un cylindre d'or que rien ne soutenait [et qui] était verticalement posé et se déplaçait lentement comme la colonne lumineuse qui

⁷⁰ *Ibid.*, p. 693.

⁷¹ *Ibid.* Voir Antoine Compagnon, « Les malheurs de Saint-Loup », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Société des Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Kyoto, n° 40, 2009, p. 124-125.

⁷² Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 295.

précédait les Hébreux dans le désert⁷³ ». Les rayons du soleil s'infiltrèrent à l'intérieur de la chambre dont les rideaux ne sont pas entièrement fermés. Dans l'extrait ci-dessus, la lumière fait un mouvement inverse, allant de l'intérieur du restaurant vers le brouillard, vers l'humide obscurité du monde extérieur⁷⁴. Le brouillard qui s'irise ressemble aux valets accueillants et à « la colonne lumineuse ». Il indique l'entrée du restaurant « avec la joie », ou plus encore, selon l'expression de Marie Miguet-Ollagnier, il dirige le héros « vers son salut⁷⁵ ».

Le bois de Boulogne constitue également le cadre d'Albertine, étant le seul lieu parisien où elle apparaît avec le narrateur en dehors de la chambre⁷⁶. Après la disparition de son amie, celui-ci s'y promène seul, le souvenir des anciens jours revenant sous l'atmosphère brumeuse :

Comme je suivais les allées séparées d'un sous-bois, tendues d'une gaze chaque jour amincie, je sentais le souvenir d'une promenade où Albertine était à côté de moi dans la voiture, où elle était rentrée avec moi, où je sentais qu'elle enveloppait ma vie, flotter maintenant autour de moi, dans la brume incertaine des branches assombries au milieu desquelles le soleil couchant faisait briller, comme suspendue dans le vide [...]. (*AD*, IV, 140)

Cette promenade est la première des quatre étapes vers l'oubli d'Albertine. Les allées du Bois sont couvertes d'une brume légère, comparée à « une gaze chaque jour amincie », qui déclenche, par l'atmosphère similaire, le souvenir de leurs anciennes promenades. Les sensations éprouvées dans le passé sont introduites dans le présent, tout en supprimant les frontières du temps et de l'espace, voire celles entre la vie et la mort. Ces nombreuses sensations conduisent à la réminiscence. Albertine elle-même est assimilée à cette brume, le narrateur sent qu'elle enveloppe sa vie. Il en va de même pour le souvenir, flottant maintenant autour de lui, dans la brume translucide et

⁷³ *JFF*, II, p. 305.

⁷⁴ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, op. cit., p. 296.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 295.

⁷⁶ Voir Shinichi Saiki, *Paris dans le roman de Proust*, op. cit., p. 179-183.

inconsistante, dans un espace vide où se mêlent les perceptions sensorielles et les expériences vécues. Quelques lignes plus loin, le narrateur déclare : « cette nature prenait ainsi le seul charme de mélancolie qui pouvait aller jusqu'à mon cœur⁷⁷ ». Ce « charme de mélancolie » réside entre la douleur de la perte de la femme aimée et le plaisir de la retrouver dans le souvenir avant son évanescence complète.

Dans *Le Temps retrouvé*, un soir, le narrateur se promène seul dans des quartiers déserts et obscurs de la capitale en guerre, car les gens avaient éteint toutes les lumières selon les ordres de la police, afin de ne pas offrir de cibles aux armées allemandes. La ville est baignée dans l'obscurité presque complète ; seuls les rayons de la lune éclairent le paysage nocturne :

D'ailleurs, comme ces fragments de paysage que le temps qu'il fait fait voyager n'étaient plus contrariés par un cadre devenu invisible, les soirs où le vent chassait un grain glacial, je me croyais bien plus au bord de la mer furieuse [...] ; et même d'autres éléments de nature qui n'existaient pas jusque-là à Paris faisaient croire qu'on venait [...] d'arriver pour les vacances en pleine campagne : par exemple le contraste de lumière et d'ombre qu'on avait à côté de soi par terre les soirs au clair de lune. [...] ses rayons s'étaient sur la neige qu'aucun travailleur ne déblayait plus, boulevard Haussmann, comme ils eussent fait sur un glacier des Alpes. (*TR*, IV, 314)

En raison de l'obscurité, le cadre dans lequel s'inscrivent les fragments de paysage devient invisible, leurs contours s'effacent, ainsi que les frontières entre le lieu du présent et celui du passé. Le narrateur a l'impression de se trouver au pays de son enfance – Combray, où les visites de voisins après le dîner se déroulent également dans le noir⁷⁸. Puis, le climat venteux et froid de certains soirs ressuscite ses souvenirs, le transportant jusqu'au bord de la mer sous la tempête. Un autre élément atmosphérique – le clair de lune, transforme plus particulièrement les paysages perçus, créant des effets d'ombre et de lumière par terre et donnant l'illusion au narrateur d'être à la campagne.

⁷⁷ *AD*, IV, p. 140-141.

⁷⁸ *TR*, IV, p. 313-314.

De même, les reflets de la lune sur la neige qui couvre le boulevard Haussmann ressemblent à ceux sur un glacier des Alpes. Le monde réel s'étend, au fur et à mesure, vers le monde imaginaire, dans la description duquel le narrateur développe son sentiment esthétique :

Les silhouettes des arbres se reflétaient nettes et pures sur cette neige d'or bleuté, avec la délicatesse qu'elles ont dans certaines peintures japonaises ou dans certains fonds de Raphaël ; elles étaient allongées à terre au pied de l'arbre lui-même, comme on les voit souvent dans la nature au soleil couchant, quand celui-ci inonde et rend réfléchissantes les prairies où des arbres s'élèvent à intervalles réguliers. Mais, par un raffinement d'une délicatesse délicieuse, la prairie [...] était une prairie paradisiaque, non pas verte mais d'un blanc si éclatant à cause du clair de lune qui rayonnait sur la neige de jade, qu'on aurait dit que cette prairie était tissée seulement avec des pétales de poiriers en fleurs.
(*TR*, IV, 314-315)

À travers la vision chimérique du narrateur, le paysage aperçu lors de sa promenade à Paris est comparé à celui des tableaux et se juxtapose au paysage champêtre. Il n'existe pas de démarcation précise entre les prairies réfléchissantes sous le coucher du soleil et la neige éclatante sous le clair de lune. L'atmosphère conditionne ces éléments du paysage et leur donne une coloration poétique. Les surfaces de la prairie et de la neige, qui reflètent des lumières, sont glacées d'un blanc radieux, par lequel le narrateur se souvient également des poiriers en fleurs, découverts lors de son excursion dans la banlieue parisienne où habite Rachel, que nous avons soigneusement étudiés. Les arbres fruitiers, qui regorgent dans le village, d'une blancheur vaste et éclatante, sont assimilés à des anges protecteurs⁷⁹. Dans cet extrait, la prairie blanchie par les rayons est transformée en « une prairie paradisiaque ». En définitive, les phénomènes atmosphériques sont les détenteurs et les déclencheurs du souvenir et de l'imaginaire du narrateur, voire de sa rêverie esthétique. Ainsi, il glisse dans un espace composite, tissé de paysages perçus, remémorés et imaginés.

⁷⁹ *CG*, II, p. 453 et p. 458-459.

Chapitre VIII

Aux sources du monde imaginaire : la mer

La mer occupe une place prédominante dans les écrits de Proust¹. Du fait qu'il a eu sa première crise d'asthme à l'âge de 9 ans², et que la cure marine est bénéfique pour sa santé fragile³, il prend dorénavant l'habitude de passer l'été au bord de la mer : Dieppe, Ostende, Trouville, Cabourg, Beg-Meil, Venise⁴, entre autres. Pour lui, écrivain « jouant perpétuellement entre les deux plans de l'expérience et de l'imagination⁵ », ces séjours constituent des sources essentielles pour créer son univers imaginaire.

Les premiers textes de Proust évoquant la mer, comme par exemple « Choses normandes », « Souvenir », « La Mer », « Marine », « Mélancolique villégiature de Madame de Breyves », « Présence réelle », « Sonate Clair de lune » et « La Mort de Baldassare Silvanide », sont écrits entre 1891 et 1894. Certains sont publiés dans des revues auxquelles participe le jeune auteur : *Le Mensuel* (1891), *Le Banquet* (1892), *La Revue blanche* (1893) et *La Revue hebdomadaire* (1895), puis sont repris dans le recueil de nouvelles et de poèmes en prose *Les Plaisirs et les Jours*. La mer est très présente dans les écrits de jeunesse de Proust⁶, et les paysages marins y sont souvent poétiquement conçus. Puis, dans son roman inachevé, *Jean Santeuil*, quatorze fragments de 1895 à 1899, portant sur les séjours du héros dans des stations balnéaires, sont recueillis sous le chapitre intitulé « [Beg-Meil] ». Nous avons indiqué, dans le quatrième chapitre, que la Normandie était encore un lieu mineur dans cette œuvre. La mer bretonne décrite par l'écrivain est surtout tempétueuse. Enfin, dans la *Recherche*,

¹ Nous poursuivons et développons notre analyse sur la mer chez Proust dans l'article suivant : « L'image de la mer dans la topographie imaginaire de Balbec », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, 2019, p. 191-199.

² La première crise d'asthme de Proust est survenue au printemps 1881. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, « NRF Biographies », 1996, p. 73.

³ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, Paris, Gallimard, 2019, p. 49.

⁴ *Ibid.*

⁵ *CG*, II, p. 531.

⁶ Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 31-60.

l'auteur développe le sens esthétique des mers de Balbec et de Venise, étant toutes deux plus calmes⁷. Celles-ci fournissent au lecteur d'innombrables images et symboles.

L'objectif de ce chapitre ne consiste pas à éclairer la localisation géographique des villes de bord de mer dans les romans de Proust, ni à examiner la mer comme le décor des personnages féminins⁸. Il se focalise sur la mer elle-même, étant également un élément constituant de l'espace, comme le lieu. Or, la mer, ou l'eau en général, ayant aussi une dimension « natale et maternelle⁹ », permet d'accéder aux sources de l'imaginaire de l'écrivain. Au terme de cette étude, nous verrons que l'espace et les éléments marins, qui apparaissent dès *Les Plaisirs et les Jours* comme un motif récurrent, jouent un rôle primordial dans la création de l'espace chez Proust.

⁷ Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 49.

⁸ Voir Akio Ushiba, *L'image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, Tokyo, France-Tosho, 1979, p. 23-46 ; Sabine van Wesemael, « Sur Proust, l'eau et les rêves ou comment les femmes font flotter le roman », in *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 1, 2003, p. 139-153 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 61-62.

⁹ Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1999, p. 118. Voir aussi Sabine van Wesemael, « Sur Proust, l'eau et les rêves ou comment les femmes font flotter le roman », art. cit., p. 149.

I. La mer dans *Les Plaisirs et les Jours*

1. Les caractéristiques de la mer

L'une des « Études » de Proust, intitulée « La Mer », a paru dans *Le Banquet* de novembre 1892 et a été reprise dans « Les Regrets, rêveries couleur du temps » du recueil de 1896¹⁰. Il s'agit d'un poème en prose très baudelairien¹¹, dans lequel l'auteur dépeint la mer et met en lumière certains de ses caractères qui réapparaîtront dans ses œuvres postérieures. Citons le début de ce texte :

La mer fascinera toujours ceux chez qui le dégoût de la vie et l'attrait du mystère ont devancé les premiers chagrins, comme un pressentiment de l'insuffisance de la réalité à les satisfaire. Ceux-là qui ont besoin de repos avant d'avoir éprouvé encore aucune fatigue, la mer les consolera, les exaltera vaguement. Elle ne porte pas comme la terre les traces des travaux des hommes et de la vie humaine. Rien n'y demeure, rien n'y passe qu'en fuyant, et des barques qui la traversent, combien le sillage est vite évanoui ! De là cette grande pureté de la mer que n'ont pas les choses terrestres. (*PJ*, 142-143)

Examinons d'abord la pureté et la virginité de la mer¹². À la différence de la terre qui s'avère artificielle, la mer représente l'espace d'une « nature intacte¹³ ». Même si des barques la traversent, leur sillage disparaît instantanément. Le passage des hommes n'y laisse aucune trace¹⁴ : « [...] tout vestige s'efface, et la mer est redevenue calme comme aux premiers jours du monde¹⁵ ». Proust souligne ici l'opposition entre la mer et la terre, affirmant que « les choses terrestres » ne possèdent pas la « grande pureté de la mer ». Or, bien que leurs démarcation et dissemblance soient explicites,

¹⁰ Marcel Proust, « Études I. La Mer », in *Le Banquet*, n° 6, novembre 1892, p. 170-171 ; *PJ*, p. 142-144.

¹¹ Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 168 et *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, *op. cit.*, p. 69 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 39.

¹² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, *op. cit.*, p. 69 ; Sabine van Wesemael, « Sur Proust, l'eau et les rêves ou comment les femmes font flotter le roman », *art. cit.*, p. 149-150.

¹³ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴ *Ibid.* ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵ *PJ*, p. 143.

l'auteur emploie, dans ce poème en prose, des termes urbains pour décrire la mer, comme plus tard dans les *Jeunes filles*, la métaphore que le peintre Elstir applique à ses marines. Les « chemins de la terre » sont « âpres et vulgaires¹⁶ », alors que les « pâles routes de la mer » sont « plus dangereuses et plus douces, incertaines et désertes¹⁷ ». L'aspect « mystérieux¹⁸ » de la mer est ainsi dévoilé. De même, le ciel, et plus précisément les nuages, sont aussi comparés aux éléments terrestres : « [...] ces grandes ombres qui flottent parfois paisiblement sur les champs nus de la mer, sans maisons et sans ombrages, et qu'y étendent les nuages, ces hameaux célestes, ces vagues ramures¹⁹ ».

Par la suite, la mer peut agir sur l'émotion du spectateur, ou selon l'expression de Jean-Yves Tadié, sur l'« affectivité proustienne²⁰ ». Pour les gens qui souffrent de « dégoût de la vie » ou de « fatigue²¹ », la mer les « consol[e] » et les « exalt[e²²] ». En d'autres termes, les paysages marins possèdent un effet apaisant et offrent même l'« enchantement²³ ». Cependant, le caractère essentiel de cette mer consolatrice est sa mélancolie, ce que nous montrent de nombreuses pages des *Plaisirs et les Jours*.

Nous pouvons lire, par exemple, dans « La Mort de Baldassare Silvande » : « Il [Baldassare] éprouvait à parer son corps dolent, à accouder sa résignation à la fenêtre en regardant la mer, une joie mélancolique²⁴ ». En effet, c'est le protagoniste qui a recours à la mer et qui projette en elle ses émotions²⁵. Il contemple le paysage marin, ainsi que le paysage de son âme²⁶. La mer devient un miroir, voire le spectateur lui-

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 40 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁹ *PJ*, p. 143.

²⁰ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, *op. cit.*, p. 69.

²¹ *PJ*, p. 142-143.

²² *Ibid.*, p. 143.

²³ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 39 ; Valérie Dupuy, *Proust et Anatole France*, Paris, Honoré Champion, 2018, p. 396.

²⁴ *PJ*, p. 18. Ce récit sera examiné un peu plus loin.

²⁵ Lucette Mouline, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », in *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 137, janvier-mars 1970, p. 95 et 103.

²⁶ Proust écrit que la mer « imite les mouvements de notre âme ». *PJ*, p. 144.

même²⁷, pourvu de sentiments. Comme dans un autre poème en prose « Marines », le narrateur imagine une scène où il revient en Normandie, et aperçoit soudainement « l'invisible et présente amie, la folle qui se plaint toujours, la vieille reine mélancolique, la mer²⁸ ».

Par ailleurs, la mélancolie, la tristesse et la douleur de la mer ne se présentent pas toutes seules, elles sont également mêlées de douceur²⁹. Nous avons évoqué que, dans « La Mer », les « pâles routes de la mer » étaient à la fois « plus dangereuses et plus douces³⁰ », et que la mer pouvait « consol[er]³¹ » les personnes déprimées. Dans ce même texte, l'auteur déclare, en outre, que le crépuscule est « le moment [des] reflets mélancoliques et si doux [de la mer] qu'on sent son cœur se fondre en les regardant³² ». Puis, la « plainte³³ » de la mer – étant d'ailleurs une « vieille reine mélancolique³⁴ », est « éternelle et douce³⁵ ». Afin d'approfondir notre analyse sur cette qualité de l'eau marine, un autre extrait de ce poème en prose mérite d'être examiné :

La mer a le charme des choses qui ne se taisent pas la nuit, qui sont pour notre vie inquiète une permission de dormir, une promesse que tout ne va pas s'anéantir, comme la veilleuse des petits enfants qui se sentent moins seuls quand elle brille. (*PJ*, 143)

La mer « luit encore faiblement³⁶ » quand le soleil a disparu, apaisant ainsi la « peur enfantine³⁷ » de la noirceur de la nuit. Dans ce passage, l'écrivain l'assimile à une « veilleuse des petits enfants » qui leur fait une « promesse » de protection. Cette

²⁷ Lucette Mouline, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », art. cit., p. 103.

²⁸ *PJ*, p. 144. Voir aussi Lucette Mouline, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », art. cit., p. 100 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 70.

²⁹ Voir Armelle Lacaille-Lefebvre, *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 68 ; Valérie Dupuy, *Proust et Anatole France*, op. cit., p. 396.

³⁰ *PJ*, p. 143.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 144.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 69.

mer-veilleuse partage plusieurs points communs avec un autre lieu fondamental dans *Jean Santeuil*, que nous avons étudié soigneusement dans le troisième chapitre de cette thèse. Il s'agit de la cuisine souterraine de la maison des Santeuil, à Éteuilles. Rappelons que le jeune héros cherche du réconfort auprès d'une cuisinière, dans une pièce attenante à la cuisine, au fond de laquelle se trouve « le lit des petits enfants³⁸ ». Cette pièce sombre n'est éclairée que par la « douce lumière³⁹ » d'une lampe et le feu d'un fourneau. La domestique, qui apporte de la douceur à Jean, apparaît comme un substitut de la mère. Notons d'ailleurs que le héros considère que le bruit – le « babillage incessant » de la cuisinière et du feu, est « agréable⁴⁰ » à écouter. Nous y reviendrons. Dans l'extrait ci-dessus, la mer, qui miroite encore faiblement lorsque la nuit tombe, peut également être liée à la figure maternelle. Elle rassure les jeunes enfants qui ont peur de l'obscurité, et leur donne la « permission de dormir ». Cela nous fait penser, immanquablement, à l'épisode du drame du coucher que nous pouvons retrouver dans *Jean Santeuil*, ainsi que dans la *Recherche*⁴¹, où seul le baiser maternel permet de calmer l'angoisse de l'enfant⁴². En somme, chez Proust, la vue de la mer peut apporter à l'observateur de l'apaisement et de la douceur, il en va de même pour le bruit des vagues. À cet égard, il convient de citer un passage vers la fin des *Jeunes filles*. Le héros-narrateur s'apprête à quitter la station balnéaire – Balbec, il se remémore sa chambre au Grand-Hôtel :

[...] ma fenêtre donnait [...] sur les champs de la mer, que j'entendais pendant la nuit sa rumeur, à laquelle j'avais, avant de m'endormir, confié, comme une barque, mon sommeil, j'avais l'illusion que cette promiscuité avec les flots devait matériellement, à mon insu, faire pénétrer en moi la notion de leur charme [...]. (*JFF*, II, 304)

Nous avons mentionné, dans le chapitre précédent, que la mer était souvent mise

³⁸ *JS*, p. 320.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 202-211 ; *DCS*, I, p. 23-43.

⁴² Armelle Lacaille-Lefebvre, *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 68.

en parallèle avec le sommeil dans les écrits de Proust. Dans cet extrait, le narrateur se compare à une « barque » ; il confie son « sommeil » à la mer, plus exactement à la « rumeur » des flots. Cette dernière l'endort comme une « berceuse maternelle⁴³ » et lui apprend son « charme » sans que le narrateur en prenne conscience. Cela fait écho au « babillage » de la domestique et du feu dans la cuisine de la demeure des Santeuil que le jeune héros trouve « agréable⁴⁴ ». À l'instar de la cuisine, l'espace marin, où se reflète la lumière crépusculaire et où règne le bruit des flots, est animé par une richesse sensorielle. Il a un effet réconfortant et s'avère étroitement associé au thème maternel.

En définitive, dans *Les Plaisirs et les Jours*, la mer décrite par Proust est à la fois pure, mélancolique et mystérieuse. Il s'agit également d'une mer consolatrice et protectrice, qui peut être rapprochée de la figure maternelle, voire de l'« origine du monde⁴⁵ ». Ces caractéristiques marines seront reprises dans la *Recherche*. En examinant les évocations de la mer dans les écrits de jeunesse de Proust, nous retrouvons, dans la nouvelle « La Mort de Baldassare Silvande », une « immense pièce ronde entièrement vitrée⁴⁶ » dans le château du protagoniste, offrant une vue sur la mer. Il semble que ce décor marin et cette rotonde, particuliers et unissant divers éléments, abritent tous les secrets de l'invention des lieux et de l'espace proustiens. Intéressons-nous à cette nouvelle importante que l'auteur a placée en tête des *Plaisirs et les Jours*⁴⁷.

2. La rotonde vitrée de Baldassare Silvande : l'archétype de l'espace

« La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvania » est d'abord publiée dans *La Revue hebdomadaire* du 29 octobre 1895⁴⁸. En dépit de la date indiquée à la

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *JS*, p. 320.

⁴⁵ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 168.

⁴⁶ *PJ*, p. 11.

⁴⁷ Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 241 ; Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », in *Modern Language Notes*, vol. 95, n° 4, French Issue, mai 1980, p. 1037 ; Jo Yoshida, « Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », in *Études de Langue et Littérature françaises*, Kyoto, n° 32, 2001, p. 138.

⁴⁸ *La Revue hebdomadaire*, 4^e année, n° 179, 29 octobre 1895, p. 584-606 ; *PJ*, p. 9-28.

fin du texte – « Octobre 1894⁴⁹ », cette nouvelle est, en partie, composée au château de Réveillon dans la Marne, où Proust a séjourné en août-septembre 1894 sous l’invitation de Madeleine Lemaire, propriétaire du château, l’autre partie ayant été rédigée à l’hôtel des Roches-Noires de Trouville, durant la seconde moitié du mois de septembre de la même année⁵⁰. En 1895, l’auteur a révisé son texte avec le concours de Robert de Billy et a modifié certains noms des personnages, en vue de publier son recueil l’année suivante⁵¹. L’histoire se déroule autour d’un jeune aristocrate de trente-sept ans, qui a trahi sa vocation de musicien pour la vie mondaine et qui meurt de paralysie générale⁵². Selon l’expression de Luzius Keller, la vie du héros est caractérisée par « l’esthétisme, le décadentisme et le dilettantisme⁵³ ».

Avant d’examiner la pièce ronde en question, il importe de souligner que le domaine appartenant au vicomte est intitulé « Sylvanie ». Il s’agit d’un nom inventé qui ne nous permet pas de localiser ce lieu sur une carte géographique et qui crée, dans le même temps, une « atmosphère fabuleuse⁵⁴ ». Monique Gosselin indique que le nom « Sylvanie » est « l’abréviation de Transylvanie – pays réel mais propice au fantastique⁵⁵ ». De plus, le nom du domaine, « Sylvanie », et le nom de famille du héros, « Silvande », comportent tous deux des connotations « champêtre[s] et

⁴⁹ *PJ*, p. 28.

⁵⁰ *PJ*, Notes, p. 912 ; *Corr.*, t. I, p. 77-78 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 233 et 240-241 ; Monique Gosselin, « “La Mort de Baldassare Silvande” de Marcel Proust, réécriture ironique de “La mort d’Ivan Ilitch” de Léon Tolstoï », in *La Nouvelle II : nouvelles et nouvelles au XXe siècle (Proust, Morand, Aymé, Armand, Queneau, Nimier, Beckett, Gracq, Tournier)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 12 ; Jo Yoshida, « Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », art. cit., p. 135-137 ; Luc Fraisse, « Un témoignage rapproché sur Marcel Proust : la correspondance inédite de Reynaldo Hahn avec les dames Lemaire », in *Marcel Proust Aujourd’hui*, vol. 9, 2012, p. 10 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 54.

⁵¹ *PJ*, Notes, p. 913 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 54. Voir Jean Peytaud, « Sur les variantes des noms de personnages dans “La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie” (Marcel Proust : *Les Plaisirs et les Jours*) », in *Hommages à Jacques Petit*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 801-812.

⁵² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 241-242 ; Jo Yoshida, « Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », art. cit., p. 136 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 54.

⁵³ Luzius Keller, « L’autocitation chez Proust », art. cit., p. 1037.

⁵⁴ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁵ Monique Gosselin, « “La Mort de Baldassare Silvande” de Marcel Proust, réécriture ironique de “La mort d’Ivan Ilitch” de Léon Tolstoï », art. cit., p. 16.

foresti[ères⁵⁶] ». Or, concernant la situation géographique du château de Baldassare Silvande, il se trouve au bord de la mer, c'est-à-dire qu'il n'est pas seulement « entouré d'un parc et de bois⁵⁷ » comme son modèle possible – le château de Réveillon⁵⁸, ou comme le suggèrent le nom du domaine et celui du vicomte. Abordons maintenant la vaste rotonde, pièce capitale de la demeure du personnage de Baldassare, et qui est présentée dès le début du récit. Un jour, Alexis, neveu du vicomte, rend visite à son oncle avec sa mère :

Puis on les [Alexis et sa mère] conduisit dans une immense pièce ronde entièrement vitrée où le vicomte se tenait souvent. En entrant, on voyait en face de soi la mer, et, en tournant la tête, des pelouses, des pâturages et des bois ; au fond de la pièce, il y avait deux chats, des roses, des pavots et beaucoup d'instruments de musique. (*PJ*, 11)

Cette « immense pièce ronde entièrement vitrée » apparaît comme un belvédère donnant sur « la mer » d'un côté, et embrasse une vue « des pelouses, des pâturages et des bois », de l'autre⁵⁹. Nous apercevons immédiatement des éléments-clés permettant de clarifier l'élaboration de l'espace, chez Proust. Dans un premier temps, cette pièce, ayant une forme « ronde » et étant totalement « vitrée », constitue un petit univers clos au sein du château, dans lequel le vicomte mène une « vie de claustration⁶⁰ ». D'une part, nous avons montré que le vitrage, dans les romans de l'écrivain, pouvait assurer la fonction d'isoler les différents lieux. D'autre part, les fenêtres de cette rotonde ne seront mentionnées et ouvertes que vers la fin du récit, précisément dans la scène de mort de Baldassare. Les caractéristiques de la rotonde vitrée rejoignent celles des autres

⁵⁶ Jo Yoshida, « Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », art. cit., p. 138.

⁵⁷ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 233.

⁵⁸ Ajoutons que ce château sert également de modèle au château de Réveillon, qui figure sous son nom réel dans *Jean Santeuil*, et au château de La Raspelière dans la *Recherche*. *Ibid.*, p. 233 et p. 280. Voir aussi George D. Painter, *Marcel Proust*, traduction de Georges Cattani et Roger-Paul Vial, tome I, Paris, Mercure de France, 1966, p. 227.

⁵⁹ Jo Yoshida, « Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », art. cit., p. 138 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 56-57.

⁶⁰ Jo Yoshida, « Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », art. cit., p. 138.

lieux ou pays dans la *Recherche*⁶¹, qui renferment le motif du cercle ou une structure circulaire, et qui sont initialement isolés et coupés du reste du monde. Citons, à titre d'exemples, la chambre obscure où tout oscille autour du dormeur éveillé ; la crypte giratoire au-dessous de l'église Saint-Hilaire ; les villes de Combray, de Venise⁶² et de Balbec – les deux premières ayant pour centre leurs églises et clochers, la dernière, son palace ; ou encore l'hôtel de la duchesse de Guermantes, représentant le faubourg Saint-Germain le plus fermé, et se trouvant au beau milieu de ce quartier aristocratique.

Dans un second temps, la pièce vitrée, c'est-à-dire transparente, offre une vue panoramique de la mer et des champs. Soulignons qu'ici s'esquisse une version primitive des deux « côtés⁶³ ». Proust associe déjà la mer à la campagne, en d'autres termes, l'eau à la terre. Ajoutons que le rapprochement des éléments marins et terrestres résulte probablement du fait que l'auteur a rédigé cette nouvelle en partie à Trouville – au bord de la mer, et en partie au château de Réveillon – au milieu du bois. Nous pouvons ainsi supposer que ces deux séjours servent de références pour la création de l'espace composite de Sylvania, étant, comme déjà évoqué, un nom fictif.

La thématique des deux « côtés », nous l'avons vu, se répète à maintes reprises dans la *Recherche*. Au pays de l'enfance du narrateur, le côté de Méséglise et le côté de Guermantes représentent respectivement la vue de la plaine et le paysage fluvial. Puis, des stations balnéaires, telles que Balbec et Rivebelle, ou Balbec-en-Terre et Balbec-Plage, sont également opposées de manière binaire. Ensuite, les quartiers résidentiels des Swann et des Guermantes, à Paris, sont éloignés l'un de l'autre, géographiquement et socialement. Enfin, il existe de même deux « côtés » pour les promenades vénitiennes. Du reste, selon Akio Ushiba, Venise est une cité qui unit miraculeusement

⁶¹ Nous les avons examinés avec soin dans les deux premières parties de cette thèse.

⁶² Rappelons encore que lors de son séjour à Venise, le narrateur déclare : « [...] le monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est. » *AD*, IV, p. 203.

⁶³ Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », art. cit., p. 1037 ; Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », art. cit., p. 109.

la mer et la terre⁶⁴.

Revenons au texte des *Plaisirs et les Jours*. En effet, les paysages marins et champêtres, vus depuis la rotonde du vicomte de Sylvanie, composent un panorama. En outre, au fond de cette pièce, les « chats », les fleurs et les « instruments de musique⁶⁵ » se manifestent tels des motifs d'un tableau de « nature morte⁶⁶ ». Cette rotonde, où divers éléments se juxtaposent, est dotée d'une riche dimension picturale. Elle illustre et dévoile le mode de vie, ainsi que l'esthétique de Baldassare Silvande, à la fois aristocrate et musicien. Plus tard, le protagoniste imagine la scène de sa mort qui approche. Il la conçoit également comme une « œuvre d'art⁶⁷ », et plus précisément, sous une forme picturale⁶⁸ :

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

Ce passage, mis entre guillemets par l'auteur et présenté comme une « citation fictive⁶⁹ » dans « La Mort de Baldassare Silvande », est presque textuellement le même que celui figurant dans une autre nouvelle intitulée « Avant la nuit », publiée en 1893 dans *La Revue blanche* et qui n'a pas été reprise dans le recueil de 1896⁷⁰. Il importe

⁶⁴ Voir Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, *op. cit.*, p. 135-142.

⁶⁵ *PJ*, p. 11.

⁶⁶ Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », *art. cit.*, p. 1037.

⁶⁷ *PJ*, p. 18.

⁶⁸ Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », *art. cit.*, p. 1037 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 55. Cette scène de mort imaginée est de même reprise dans le texte. *PJ*, p. 23.

⁶⁹ Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », *art. cit.*, p. 1038-1039.

⁷⁰ *La Revue blanche*, t. 5, n° 26, décembre 1893, p. 381-385 ; *PJ*, p. 167-171. Voir Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », *art. cit.*, p. 1038 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 55.

de souligner que dans l'extrait ci-dessus, la « campagne normande⁷¹ », que nous pouvons retrouver dans « Avant la nuit », est remplacée par la « campagne de Sylvanie », dont le toponyme et la topographie sont inventés⁷². Nous apercevons, là encore, l'intention de l'écrivain de masquer les indices et de transformer le lieu réel en un pays imaginaire.

Les motifs qui constituent le décor de cette scène – le soleil couchant, la mer entre les pommiers – reviendront dans les écrits de Proust de façon récurrente⁷³. Nous traiterons, un peu plus loin, de la question du rapprochement et de la convergence de la mer et du végétal, ou plus généralement de la terre⁷⁴. Ici, le paysage alliant la mer aux éléments terrestres – les « pommiers » et les « peupliers » – est, tout comme la première, mélancolique⁷⁵. Il est nécessaire de répéter que c'est l'observateur qui projette ses sentiments sur les paysages marins ou campagnards, et qu'il s'agit en réalité, comme l'indique Luzius Keller, des « paysages de l'âme⁷⁶ ».

Les scènes de mort imaginées par Baldassare Silvande précèdent sa mort réelle vers la fin du récit. Le vicomte, sévèrement malade, a été installé dans la « vaste rotonde » d'où il peut « regarder à la fois la mer, la jetée du port et de l'autre côté les pâturages et les bois⁷⁷ ». Pourtant, en raison du « vent trop vif⁷⁸ », les fenêtres de cette pièce, donnant sur la mer ou sur la campagne, ne sont jamais ouvertes en même temps, ce qui est significatif. Celles du côté de la mer sont ouvertes en premier lieu, depuis

⁷¹ *PJ*, p. 168.

⁷² Voir Catherine Viollet, « *La Confession d'une jeune fille : aveu ou fiction ?* », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 22, 1991, p. 12 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 55.

⁷³ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 56. Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 242 et p. 273 ; Armelle Lacaille-Lefebvre, *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴ Voir Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, *op. cit.*, p. 111-163.

⁷⁵ Catherine Viollet précise que la « contemplation mélancolique du paysage » est un « pastiche de la décadence ». Catherine Viollet, « *La Confession d'une jeune fille : aveu ou fiction ?* », in *Bulletin d'informations proustiennes*, art. cit. p. 10.

⁷⁶ Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », art. cit., p. 1038. Voir aussi Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁷ *PJ*, p. 25.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

lesquelles Baldassare voit partir un bateau. Or, c'est surtout un jeune « mousse⁷⁹ » qui retient son attention :

Baldassare fit traîner son lit près des fenêtres ouvertes. Un bateau mené à la mer par des marins qui sur la jetée tiraient la corde, partait. Un beau mousse d'une quinzaine d'années se penchait à l'avant, tout au bord ; [...] Il tendait le filet pour ramener le poisson et tenait une pipe chaude entre ses lèvres salées par le vent. Et le même vent qui enflait la voile venait rafraîchir les joues de Baldassare et fit voler un papier dans la chambre. Il détourna la tête pour ne plus voir cette image heureuse des plaisirs qu'il avait passionnément aimés et qu'il ne goûterait plus. Il regarda le port : un trois-mâts appareillait. (*PJ*, 26)

Nous avons vu que, dans les *Jeunes filles*, la grand-mère du héros-narrateur, en ouvrant un « carreau⁸⁰ » de la vitrine de la salle à manger du Grand-Hôtel, avait brisé les barrières, spatiales et sociales, entre la plage et le palace⁸¹. De même, dans le passage ci-dessus, les « fenêtres ouvertes » symbolisent qu'une communication entre l'extérieur – la mer ou la nature, et l'intérieur – univers clos de la rotonde, ou même du château, est établie. La pièce ronde, ainsi que la vie mondaine du vicomte, sont artificielles⁸². Cette dernière s'oppose à la « vie de l'âme⁸³ », c'est-à-dire, une vie au contact de la nature, menant à l'art et à la vérité. Ce n'est qu'à l'approche de sa mort que le monde de Baldassare Silvande s'ouvre, et que celui-ci, musicien raté, trouve enfin la « vie authentique⁸⁴ ». Il convient ici de rappeler que dans *La Prisonnière*, l'écrivain Bergotte, avant son décès survenu devant la *Vue de Delft*, précisément devant le « petit pan de mur jaune⁸⁵ », passe devant plusieurs tableaux relativement médiocres. Ceux-ci le mènent à considérer que « les courants d'air et de soleil » de Venise ou « une simple

⁷⁹ *Ibid.* Voir Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », art. cit., p. 109.

⁸⁰ *JFF*, II, p. 35.

⁸¹ Nous avons étudié la scène en question dans le quatrième chapitre de cette thèse. Voir aussi Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 112.

⁸² Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », art. cit., p. 1042.

⁸³ Florence Goyet, « *Les Plaisirs et les Jours*, entre nouvelle classique et nouvelle moderne », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 44, Numéro spécial Agrégation 2015, p. 145.

⁸⁴ Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », art. cit., p. 1042.

⁸⁵ *LP*, III, p. 692.

maison au bord de la mer » l'emportent sur « l'art si factice⁸⁶ ». En un mot, ces deux personnages proustiens, Baldassare et Bergotte, ont tous deux une révélation au moment de leur mort. De plus, dans les deux scènes, la mer et le vent⁸⁷ sont évoqués et appréciés par les protagonistes.

Il est d'ailleurs nécessaire de noter que dans l'extrait précédent, le vicomte de Sylvania détourne la tête afin de ne pas voir l'« image heureuse des plaisirs qu'il avait tant aimés et qu'il ne goûterait plus », il regarde alors le port où un « trois-mâts⁸⁸ » appareille. Selon Francine Goujon, cette « image » semble renvoyer au « mousse » plutôt qu'au « bateau mené à la mer⁸⁹ ». Le fait que le mourant choisit de ne plus regarder le jeune marin constitue parallèlement un signe d'adieu à son « homosexualité⁹⁰ », à ses « plaisirs », voire à son passé. De même, le bateau ou « trois-mâts » qui lève l'ancre symbolise le départ et le voyage lointain⁹¹, ainsi que le voyage éternel du héros. Le vicomte ferme les fenêtres du côté de la mer et se dirige, ensuite, vers celles donnant sur la campagne :

Baldassare fit fermer les fenêtres de ce côté de la rotonde et ouvrir celles qui donnaient sur les pâturages et les bois. Il regarda les champs, mais il entendait encore le cri d'adieu poussé sur le trois-mâts, et il voyait le mousse, la pipe entre les dents, qui tendait ses filets. (*PJ*, 26-27)

Dans cette pièce, les deux « côtés » sont matérialisés par la « double orientation des fenêtres⁹² ». Proust souligne la mise en opposition de la mer et de la campagne par le fait que les fenêtres donnant sur ces deux « côtés » ne peuvent être ouvertes au même

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Nous avons constaté, dans le chapitre précédent portant sur les phénomènes atmosphériques, que le vent conduisait à la communication des lieux distincts par son mouvement permanent et en spirale dans l'espace.

⁸⁸ *PJ*, p. 26.

⁸⁹ *Ibid.* Voir Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », art. cit., p. 109.

⁹⁰ Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », art. cit., p. 109.

⁹¹ Valérie Dupuy, *Proust et Anatole France*, op. cit., p. 396.

⁹² Francine Goujon, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », art. cit., p. 109.

moment⁹³. D'ailleurs, bien que le vicomte de Sylvanie contemple maintenant les « champs » – la vue de la mer a alors complètement disparu sous ses yeux, il se souvient encore du « trois-mâts » et du « mousse ». En outre, il croit entendre le « son des cloches⁹⁴ » d'un village éloigné, lui rappelant son enfance et son passé. L'auteur montre ici le phénomène de la mémoire involontaire⁹⁵. Les images anciennes – « quand, petit enfant encore, il [Baldassare] rentrait au château, par les champs⁹⁶ » – sont ressuscitées par le son lointain des cloches, une « voix présente et bien ancienne⁹⁷ ». Mais peu après, le médecin se penche sur le héros qui repose sur son lit, et déclare : « C'est la fin⁹⁸ ! ».

En somme, la rotonde vitrée offre un panorama associant les paysages marins et champêtres. De surcroît, les images du passé et celles du présent s'y juxtaposent. Nous avons indiqué, au début de cette étude, que l'espace proustien illustre surtout une vision du monde, à travers une série d'images et de scènes isolées et juxtaposées. Dans « La Mort de Baldassare Silvande », nous pouvons reconnaître effectivement la vision du héros, qui correspond, d'après les propos de Georges Poulet, à la « vision panoramique des mourants⁹⁹ » : « [...] la vision des mourants est une entité dont les éléments ne peuvent se fondre les uns dans les autres. Ils ne peuvent donc apparaître que distincts, séparés et cependant alignés ensemble dans un espace où ils coexistent¹⁰⁰ [...] ». Le critique révèle également que le mourant, à savoir, le « visionnaire », décrit son « existence antérieure » comme « un panorama, une coextension, une juxtaposition d'éléments, c'est-à-dire un espace¹⁰¹ ».

⁹³ Voir *ibid.*, p. 112.

⁹⁴ *PJ*, p. 27.

⁹⁵ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 242. Voir aussi Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁶ *PJ*, p. 27.

⁹⁷ *Ibid.* Voir Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », art. cit., p. 1040 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁸ *PJ*, p. 27.

⁹⁹ Georges Poulet, « Bergson. Le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition », in *L'Espace proustien* (1963), Paris, Gallimard, 1982, p. 167-205. Voir Luzius Keller, « L'autocitation chez Proust », art. cit., p. 1042 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁰ Georges Poulet, *L'Espace proustien*, *op. cit.* p. 197-198.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 198.

Pour conclure, nous apercevons, dans l'« immense pièce ronde entièrement vitrée¹⁰² » de Baldassare Silvande, plusieurs traits essentiels de la spatialité proustienne que nous avons mis en valeur au cours de nos analyses : la structure circulaire, la vue panoramique, l'isolement et la communication, la juxtaposition, ainsi que la symétrie et la dichotomie des deux « côtés ». Toutes ces caractéristiques des lieux et de l'espace seront développées dans les romans postérieurs de Proust. Cette pièce particulière que l'écrivain a primitivement conçue dans la nouvelle qui inaugure *Les Plaisirs et les Jours*, s'avère être une préfiguration de tout l'espace proustien.

Par ailleurs, soulignons que dans ce recueil de 1896, la mer est associée à la terre – le bois, les champs et la campagne – de manière constante, formant ainsi un « horizon sylvestre [et] marin¹⁰³ ». Les deux « côtés » ont pour origine les éléments terrestres et marins, ou plus généralement, aquatiques. Nous examinerons, dans le sous-chapitre suivant, comment ces éléments naturels, foncièrement hétérogènes, se rapprochent des écrits de jeunesse de Proust à la *Recherche*. Il nous semble qu'il existe un lien entre l'opposition, la combinaison de la mer et de la terre et la structure binaire de l'espace et de l'œuvre proustiens.

¹⁰² *PJ*, p. 11.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 79.

II. La mer, le végétal et la terre : rapprochement et fusion

L'auteur de la *Recherche* est sensible à la nature depuis son enfance, pour laquelle il montre une évidente prédilection dans ses œuvres. À présent, penchons-nous sur la mer, ou l'eau marine, en tant qu'un des éléments privilégiés de la nature chez Proust. La mer proustienne, qu'elle soit normande ou bretonne, est *a priori* « faite pour être vue¹ », c'est-à-dire, elle est décrite à travers le regard des protagonistes. Sur ce point, Jean-Yves Tadié précise qu'il ne s'agit pas de la mer « où naviguent des vaisseaux, où travaillent des pêcheurs, où nagent des nageurs », mais de celle que le spectateur « regarde depuis le rivage, la digue, la fenêtre de sa chambre, les baies vitrées du Grand-Hôtel² ». Ainsi, à la vue de la mer s'ajoutent inévitablement les éléments terrestres. En laissant de côté tout ce qui est artificiel, nous pouvons affirmer que, dans les écrits de Proust, la mer est toujours aperçue à proximité des champs, des pâturages ou des bois³.

Commençons par examiner certains passages des *Plaisirs et les Jours*, dans lesquels l'écrivain établit déjà un rapport entre la mer et le végétal. Citons d'abord un extrait de « Marines ». Le narrateur songe à revisiter la côte normande et évoque ses souvenirs. Il s'agit, en réalité, d'une scène imaginaire, ce qu'affirme l'emploi des verbes au conditionnel⁴ :

Il faudrait revenir en Normandie, [...] aller simplement près de la mer. Ou plutôt je prendrais les chemins boisés d'où on l'aperçoit de temps en temps et où la brise mêle l'odeur du sel, des feuilles humides et du lait. (*PJ*, 144)

Le narrateur rêve de prendre des « chemins boisés » d'où la mer surgit de temps

¹ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 57. Voir aussi Lucette Mouline, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », art. cit., p. 93.

² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 58.

³ Valérie Dupuy, *Proust et Anatole France*, op. cit., p. 397.

⁴ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 43.

à autre⁵, et où le vent apporte le parfum de l'eau marine et des « feuilles humides ». Quelques lignes plus loin, il « sui[t] un chemin d'aubépines » et « par une brusque déchirure de la haie », il découvre « tout à coup⁶ » la mer. Les vues, les odeurs marines et végétales, à savoir, les sensations visuelles et olfactives, s'entremêlent. Il semble que le charme de cette région se manifeste dans cette « contiguïté⁷ », dans ce rapprochement des éléments essentiellement distincts.

Ensuite, dans un autre poème en prose, « Versailles », écrit en 1893 et paru dans le recueil en 1896⁸, nous retrouvons également une scène imaginaire où la mer est vue entre les végétaux, précisément entre des branches en fleurs. En regardant les « vastes eaux⁹ » du parc de Versailles, le narrateur se rappelle subitement le paysage marin de la Normandie :

[...] depuis que j'ai respiré le vent du large et le sel dans les chemins creux de Normandie, depuis que j'ai vu briller la mer à travers les branches de rhododendrons en fleurs, je sais tout ce que le voisinage des eaux peut ajouter aux grâces végétales. (*PJ*, 106)

Dans ce passage, le narrateur, qui a autrefois contemplé la mer normande à travers les fleurs, met en valeur le « voisinage », la « proximité¹⁰ » de l'eau marine, indispensables pour mieux apprécier les végétaux ; de même, les végétaux permettent de valoriser la vue de la mer. À l'instar de son créateur, le narrateur se rend compte de la beauté de ce paysage composite, à la suite de sa sensibilité vis-à-vis de la nature et de son apprentissage de la « vision¹¹ ». Les représentations de la mer, chez Proust, sont

⁵ Voir Lucette Mouline, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », art. cit., p. 100.

⁶ *PJ*, p. 144.

⁷ Valérie Dupuy, *Proust et Anatole France*, op. cit., p. 397.

⁸ *PJ*, Notes, p. 955.

⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹⁰ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 44.

¹¹ Lucette Mouline, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », art. cit., p. 93.

avant tout visuelles¹². Évoquons encore que dans « La Mort de Baldassare Silvande », le vicomte imagine la scène de sa propre mort, dont le décor est constitué par le soleil couchant et la mer mauve entre les pommiers¹³.

En un mot, dans *Les Plaisirs et les Jours*, l'auteur exprime un intérêt précoce pour les paysages alliant la mer et le végétal, qu'il découvre pendant ses vacances au bord de la mer, chaque été, entre 1890 et 1896¹⁴, souvent en Normandie. Par ailleurs, lors de ses séjours sur la côte bretonne en 1895, précisément à Beg-Meil, il retrouve son paysage privilégié : « les pommiers descendant vers la mer¹⁵ ». Ce paysage, contrairement à ses rares évocations dans le recueil de 1896, apparaît dans de nombreuses pages de *Jean Santeuil*, roman que Proust a entamé vers septembre 1895¹⁶, mais qui reste inachevé. Les premières lignes de la « [préface] » de cette œuvre évoquent déjà les pommiers, ainsi qu'une localité réelle de la Bretagne :

J'étais venu passer avec un de mes amis le mois de septembre à Kerengrimen, qui n'était alors (en 1895) qu'une ferme loin de tout village, dans les pommiers, au bord de la baie de Concarneau. (*JS*, 183)

D'après André Ferré, Kerengrimen est une ferme « se trouv[ant] sur la baie de Concarneau, dans la commune de Fouesnant, à 1500 mètres de la pointe de Beg-Meil, un peu à l'écart de la route de Fouesnant à Beg-Meil¹⁷ ». André Bénac, ami du père de Proust, a acquis cette ferme en 1894¹⁸. Il souffrait alors d'asthme comme Marcel, et lui a donc conseillé le voyage¹⁹. Toutefois, Proust et Reynaldo Hahn, arrivés à Beg-Meil le 6 septembre 1895, se sont installés à l'hôtel de la Plage, également appelé hôtel

¹² Voir Isabelle Zuber, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Berne, Peter Lang, 1998.

¹³ *PJ*, p. 19 et 23.

¹⁴ *PJ*, Notes, p. 956.

¹⁵ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 273.

¹⁶ *JS*, Notice, p. 980.

¹⁷ André Ferré, « Note sur Marcel Proust et la Bretagne », in *Nouvelle Revue de Bretagne*, 5^e année, n° 6, novembre-décembre 1951, p. 421.

¹⁸ Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 52, 2002, p. 17.

¹⁹ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 272 et p. 274 ; Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », *art. cit.*, p. 17.

Fermont, et ils y sont restés jusqu'au 27 octobre²⁰. À l'époque, Beg-Meil, outre le petit hôtel où logeaient les deux amis²¹, ne comportait que quelques maisons de pêcheurs et de petites fermes dispersées, dont les vergers, en particulier des pommiers, descendaient jusqu'à la mer²². Ces pommiers, avec la mer bretonne, constituent le paysage typique de cette région. De plus, ils font la réputation du « cidre de Fouesnant²³ ». Nous savons que le texte de *Jean Santeuil*, par rapport à celui de la *Recherche*, est plus marqué par le caractère autobiographique. D'ailleurs, Jean-Yves Tadié indique que l'écrivain a dû rédiger tous les fragments du chapitre breton à Beg-Meil²⁴. Ainsi, nous proposons d'abord de tenir compte de plusieurs lettres²⁵ de Proust évoquant cette villégiature, afin de justifier si la vue de la mer entre les pommiers ou les feuillages – motif récurrent dans ses écrits – est bien réaliste, en d'autres termes, si l'attachement de l'auteur à ce motif remonte à ce qu'il a vu et profondément admiré à Beg-Meil. Dans une lettre datée de septembre 1895, à l'attention de Gabriel de Yturri, Proust raconte :

[...] je suis maintenant à Beg-Meil. Lieux charmants où les pommes normandes mûrissent presque sur les rochers mêlant l'odeur du cidre au parfum des goémons, au bord d'un lac de Genève fantastique²⁶ [...].

Citons également une autre lettre de septembre de la même année, adressée à Robert de Billy, dans laquelle Proust évoque, de nouveau, les pommiers descendant

²⁰ *Corr.*, t. I, p. 87-88 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 271 ; Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », art. cit., p. 17.

²¹ Dans une lettre datée d'octobre 1895, adressée à Édouard Risler, Reynaldo Hahn évoque surtout la chaleur, l'aridité et la pauvreté, autrement dit, tout l'inconfort des villes bretonnes. Voir Philippe Blay, « Douze lettres de Reynaldo Hahn », in *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 50-51.

²² Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 276 ; Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », art. cit., p. 17.

²³ Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », art. cit., p. 17.

²⁴ Cependant, la « [préface] » du roman, qui mentionne dès le début « Kerengrimen » et la « baie de Concarneau », date de mars 1896. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 338 et 340. Voir aussi Shinya Kawamoto, « Proust et l'écriture toponymique d'Anna de Noailles. Deux villes bretonnes et la "poésie des noms" : Pont-Aven et Quimperlé », in *Gallia*, Université d'Osaka, n° 51, 2012/03, p. 43.

²⁵ Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 86-87.

²⁶ *Corr.*, t. I, p. 424-425.

vers la mer²⁷ :

Heureusement j'ai cette carte sur moi car je suis dans un pays où il n'y a pas de papier. Cela s'appelle Beg-Meil. Les pommiers y descendent jusqu'à la mer et l'odeur du cidre se mêle à celle des goémons. Ce mélange de poésie et de sensualité est assez à ma dose²⁸ [...].

Lisons encore une lettre datée du 11 septembre 1895, adressée à Albert Aublet, où Proust se réjouit de décrire le même paysage, faisant allusion, comme dans la première lettre que nous venons de citer, à la Normandie et au lac de Genève²⁹ :

De grands pommiers, une odeur de cidre mêlée à celle des goémons [qui] donnent une fraîcheur normande. D'un côté il y a la mer, très bretonne et triste. De l'autre la baie de Concarneau, qui est bleue avec un fond de décor tout à fait lac de Genève³⁰.

Et même en 1903 et en 1904, c'est-à-dire, presque dix ans après son séjour à Beg-Meil, l'écrivain fait encore l'éloge de la vue des pommiers et de la mer bretonne dans sa correspondance avec des amis³¹ :

Beg-Meil est un clos de pommiers dévalant jusque dans la baie de Concarneau qui est la plus noble et douce et délicieuse chose que je connaisse³².

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

²⁷ Or, dans cette lettre, la mer bretonne n'est pas assimilée au lac de Genève. Proust a découvert le lac de Genève, également appelé lac Léman, lors de son séjour à Évian de fin août à début septembre 1893. Voir *ibid.*, p. 70.

²⁸ *Ibid.*, p. 425.

²⁹ Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 86-87. D'ailleurs, dans le fragment « [Souvenir de la mer devant le lac de Genève] » de *Jean Santeuil*, contrairement à ce qui est décrit dans les lettres de Proust, c'est le lac Léman qui rappelle la mer. Voir *JS*, p. 397-402.

³⁰ *Corr.*, t. II, p. 493.

³¹ Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 278 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 86-87.

³² *Corr.*, t. III, p. 408 (lettre à Georges de Lauris datée du 20 août 1903).

soleil couché³³.

En somme, les vergers de pommiers et la mer sont deux éléments essentiels de la topographie de Beg-Meil. Proust, qui y a séjourné en septembre et octobre 1895, est bien conscient que le mélange ou la fusion de ces éléments, c'est-à-dire, les végétaux et l'eau marine, constitue le charme particulier de cette localité, et il s'attache à le présenter dans son œuvre qu'il travaillait à l'époque – *Jean Santeuil*. Nous retrouvons, dans le chapitre « [Beg-Meil] », divers toponymes de la Bretagne, ainsi que le paysage typique de cette région. Rappelons que, selon Jean-Yves Tadié, Proust a écrit tous les fragments de ce chapitre pendant son séjour à Beg-Meil³⁴. Toutefois, concernant ce nom de lieu, l'écrivain emploie soit le toponyme réel³⁵, soit une déformation : « Bec-Dog³⁶ ». Ici, nous nous focalisons sur la description de la topographie et du paysage de cette villégiature.

Dans le roman inachevé de Proust, Beg-Meil se présente, avant tout, comme un pays de « landes³⁷ », sur lesquelles poussent des « ajoncs³⁸ », des « bruyères³⁹ », des « fougères⁴⁰ », des « chardons⁴¹ », ainsi que des « genêt[s]⁴² ». Or, la presqu'île de Beg-Meil, ayant une terre plus féconde, est parsemée de pommiers :

Cette presqu'île est très fertile, toute en nombreux et grands vergers qui dépendent de petites et rares fermes et qui répandent leurs pommiers aux pommes rouges jusqu'au bord de l'eau dormante de la baie. Une sorte de ferme transformée en hôtel où l'on dîne en plein air, sous les pommiers qui laissent voir la mer entre leurs branches, n'est guère fréquentée que par quelques

³³ *Corr.*, t. IV, p. 226-227 (lettre à Léon Yeatman datée du 24 août 1904). Voir aussi André Ferré, « Note sur Marcel Proust et la Bretagne », art. cit., p. 422.

³⁴ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 338 et 340.

³⁵ *JS*, p. 361 et p. 375.

³⁶ *Ibid.*, p. 354.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 354 et p. 364.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 361 et p. 364.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 364. Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 91 ; Valérie Dupuy, *Proust et Anatole France*, *op. cit.*, p. 398.

peintres qui toute la journée se promènent sur la mer ou peignent à des lieues.
(*JS*, 361-362)

Cette description du lieu correspond bien à sa topographie réelle à l'époque, elle est même très proche de la réalité vécue par Proust. Nous apercevons son paysage favori à Beg-Meil, évoqué à maintes reprises dans sa correspondance : les pommiers descendent jusqu'à la mer. En outre, la ferme-hôtel dépeinte dans cet extrait désigne très probablement la ferme de Kerengrimen. Cette propriété des Bénac, amis de la famille Proust, est également fréquentée par les peintres, dont Alexander Harrison qui y louait un atelier ; Proust et Hahn l'ont rencontré en ces lieux en 1895⁴³. En effet, le séjour de l'écrivain à Beg-Meil occupe une part importante dans sa formation esthétique. Tout d'abord, la vue de la mer à travers les pommiers est désormais ancrée dans sa mémoire. Ensuite, Harrison, « vieil habitué⁴⁴ » de ce hameau, lui recommande de visiter divers lieux de la région et lui apprend, par ses tableaux, à observer et à apprécier la nature. Ce peintre américain devient l'écrivain C. dans *Jean Santeuil*, étant d'ailleurs l'un des modèles du peintre Elstir dans la *Recherche*.

Le paysage unissant la mer et les végétaux réapparaît dans le fragment intitulé [« Beg-Meil en octobre »]. Or, depuis le verger de l'hôtel où réside le héros, la mer est entrevue non seulement à côté des pommiers, mais également près des vignes :

Malgré le froid et le vent, vers onze heures du matin, comme il faisait du soleil, Jean couvert d'une couverture lisait ou écrivait dans le clos de pommiers qui s'étend devant l'auberge et qui, par un petit escalier de pierre le long duquel montent des vignes vierges et des vignes alors mêlées de feuilles rouges et de feuilles vertes, descend à la mer. (*JS*, 381)

Plus tard, Jean est à la montagne, des feuillages de vignes éclairés et dorés par

⁴³ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 274.

⁴⁴ Jean Milly, « Beg-Meil », in *Dictionnaire Marcel Proust*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 128.

le soleil lui rappellent « La Forêt⁴⁵ » de Fouesnant, en Bretagne. De surcroît, le héros se souvient de la scène d'une matinée à Beg-Meil qui vient d'être citée, où la mer et quelques vignes se présentent simultanément devant ses yeux :

[...] il [Jean] recommencerait toujours avec les mêmes délices [...] à écrire au soleil malgré le vent en regardant la mer, sur la petite terrasse où le soleil éclairait les feuilles déjà rouges et les feuilles encore vertes de la vigne. (*JS*, 391)

À partir de là, nous pouvons mettre en lumière deux procédés importants chez Proust : l'association de la mer au végétal, puis la juxtaposition du paysage marin et du paysage montagneux. Trois possibilités s'imposent : soit que la mer est réellement aperçue à proximité des bois, de la vallée ou de la montagne ; soit qu'il s'agit d'une réminiscence, comme dans l'extrait ci-dessus, la montagne du présent rappelant la mer bretonne du passé⁴⁶ ; soit qu'il s'agit d'une métaphore. Nous avons vu que dans *Les Plaisirs et les Jours*, l'auteur employait déjà des termes terrestres et urbains pour décrire la mer⁴⁷. De même, dans *Jean Santeuil*, les paysages marins, notamment ceux que découvre le héros au moment de la tempête, sont à la fois « terrestres et liquides⁴⁸ ». Citons, à titre d'exemple, un passage du fragment « [De Beg-Meil à Penmarch, un jour de tempête] » :

Jean vit [...] toutes les chaînes des Alpes qui s'installaient, chacune cherchant sa place, un autre pic venant un instant se dresser, colossal mais calme, et entre elles, des vallées si larges et si profondes que du haut de la cime majestueuse et blanche on n'y aurait pas distingué un homme. (*JS*, 376)

Le héros contemple en réalité une mer tempétueuse. Certes, ce sont les grosses

⁴⁵ *JS*, p. 387.

⁴⁶ Nous pouvons lire un autre extrait du fragment [« À la montagne, souvenir de la mer »], où Jean se rappelle l'eau marine de la Bretagne : « Et tandis qu'il se figurait les voiles passant une à une, il voyait les eaux éblouissantes s'étendre peu à peu et en même temps prendre ces couleurs si ravissantes et si rares [...]. Et il regardait désespérément les verdure étendues à ses pieds et les labours [...]. » *JS*, p. 388.

⁴⁷ *PJ*, p. 143.

⁴⁸ Valérie Dupuy, *Proust et Anatole France, op. cit.*, p. 398.

vagues, formées par la tempête violente, qui sont assimilées aux « chaînes des Alpes », au « pic », aux « vallées », ainsi qu'à la « cime ». D'ailleurs, nous retrouvons, plus loin dans *Jean Santeuil*, un autre exemple pertinent qui illustre la synthèse des éléments marins et terrestres par le biais de la métaphore ; et cet exemple concerne également le phénomène de la réminiscence. Jean séjourne à Réveillon, les souvenirs de la mer bretonne resurgissent en lui lors d'une tempête⁴⁹ :

[...] il [Jean] pensait à ces montagnes d'eau qui s'élevaient et s'écroulaient sous ses coups, à cette mer de Bretagne qui devait donner l'aspect d'un soudain paysage de montagnes avec des vallées si profondes qu'on semblait y voir le fond de la mer, qu'on aurait pu, si on n'avait dû être écrasé de la chute d'une montagne à la même seconde et entraîné dans l'ascension vertigineuse de l'autre, y marcher à pied sec. (*JS*, 533-534)

Sous la tempête, la mer, autrefois calme, devient très agitée, voire chaotique. Il semble qu'elle contienne des forces inépuisables, et que ses vagues, comparées aux « montagnes d'eau » et aux « vallées », dévoilent au spectateur le « fond de la mer » de manière intermittente. Ce dernier pourrait même « y marcher à pied sec⁵⁰ ». La frontière entre la mer et la terre – deux éléments de la nature généralement antithétiques⁵¹ – s'abolit, formant ainsi un « paysage amphibie et en perpétuel mouvement⁵² ».

Au demeurant, dans *Jean Santeuil*, la mer est, d'une part, représentée avec une grande « exactitude géographique⁵³ », Proust s'inspirant de ses voyages sur la côte bretonne en 1895 afin de la créer. D'autre part, la description de la mer, dans ce roman inachevé, comporte souvent une « allusion aux montagnes, mais non à la peinture⁵⁴ ».

⁴⁹ Nous avons abordé ce passage du fragment « [Tempête d'hiver. – Souvenir de Bretagne] » dans le chapitre précédent, en mettant l'accent sur la fonction de la tempête : élément déclencheur du souvenir.

⁵⁰ Voir Lucette Mouline, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », art. cit., p. 101.

⁵¹ Voir Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 161.

⁵² Armelle Lacaille-Lefebvre, *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, op. cit., p. 73. Voir aussi Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 137.

⁵³ Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », art. cit., p. 17.

⁵⁴ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 50.

Cependant, le chapitre « [Beg-Meil] » révèle tout de même des « préoccupations esthétiques⁵⁵ » de l'écrivain. Jean-Yves Tadié énonce que c'est dans la *Recherche*, plus précisément dans la suite de *Du côté de chez Swann*, que le thème du « tableau » et de la « marine⁵⁶ » sera développé.

Avant d'aborder les représentations de la mer en tableau, notamment les toiles ou la métaphore entre mer et terre d'Elstir dans l'œuvre principale de Proust, nous traitons de la réapparition d'un de ses motifs favoris que nous avons souligné précédemment – la mer vue à travers les feuillages. Lors du premier séjour du héros-narrateur à Balbec, station balnéaire fictive composée principalement de villes réelles de la Normandie et de la Bretagne⁵⁷, il part souvent en calèche avec Mme de Villeparisis afin de découvrir les contrées environnantes. Depuis la voiture, il aperçoit la « mer entre les feuillages des arbres⁵⁸ ». Pourtant, il est déçu par cette vue car, de loin, la mer ne paraît pas « vivante », mais « figée » et « inconsistante⁵⁹ ».

Par ailleurs, la vieille marquise de Cambremer représente la haute noblesse de la Normandie⁶⁰, sa famille possédant deux propriétés dans les environs de Balbec : la villa de Féterne et La Raspelière. Cette dernière, d'où nous pouvons admirer le « paquebot de Jersey⁶¹ », est située dans « la Manche⁶² », en Normandie, alors que Féterne se trouve en « Bretagne⁶³ ». Les Cambremer, après avoir loué le château de La Raspelière aux Verdurin, emménagent dans la villa de Féterne. Intéressons-nous maintenant à la description de ce dernier lieu, où le paysage unissant la mer et les

⁵⁵ Jean Milly, « Quelques précisions sur Beg-Meil », art. cit., p. 19.

⁵⁶ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 50.

⁵⁷ Nous avons soigneusement étudié cette villégiature dans le quatrième chapitre de cette thèse.

⁵⁸ *JFF*, II, p. 67.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 68. Voir Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, op. cit., p. 60-61.

⁶⁰ « Il avait fallu la situation de reine du bord de la mer, que la vieille marquise de Cambremer avait dans la Manche [...] » *SG*, III, p. 478-479.

⁶¹ *Ibid.*, p. 386.

⁶² *Ibid.*, p. 479 et p. 497.

⁶³ *Ibid.*, p. 163. Voir *SG*, III, Notes, p. 1443. Rappelons que, selon André Ferré, les indices géographiques ne nous permettent pas d'assigner au pays de Balbec une situation fixe. André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 105.

végétaux se présente de nouveau :

[...] Mme de Cambremer eût préféré aller se promener ou rester dans ses merveilleux jardins de Féterne au bas desquels le flot assoupi d'une petite baie vient mourir au milieu des fleurs. (SG, III, 163)

Nous pouvons lire un autre passage un peu plus loin, concernant également les jardins de la villa de Féterne :

[...] dans ces jardins où poussaient en pleine terre, grâce à l'exposition de Féterne, les figuiers, les palmiers, les plants de rosiers, jusque dans la mer souvent d'un calme et d'un bleu méditerranéen [...]. (SG, III, 164)

Les arbres et les arbustes des jardins de Féterne descendent jusqu'à une « petite baie », vers la « mer », « calme » et « bleu[e] », ressemblant à la Méditerranée. Nous avons montré que les pommiers qui descendent vers la mer – motif récurrent chez Proust – n'étaient pas une pure invention, l'écrivain évoquant ce paysage en se référant particulièrement à ce qu'il a réellement vu et vécu à Beg-Meil, en 1895. Ainsi, nous nous demandons si les végétaux de Féterne résultent d'une simple transposition des pommiers de la Bretagne, ou s'il existe d'autres modèles pour ces jardins et cette villa des Cambremer, car, bien que la mer soit toujours présente, il ne s'agit évidemment plus des pommiers dans les extraits ci-dessus.

En premier lieu, Keiichi Tsumori suppose que la villa de Féterne s'inspire de la villa Bassaraba, propriété de la famille Bassaraba de Brancovan⁶⁴, située « à Amphion, en Haute-Savoie, entre Évian et Thonon, sur le rivage sud du lac Léman⁶⁵ ». Car, en été 1899, Proust s'installe, non pas à la villa Bassaraba, mais au Splendide Hôtel d'Évian,

⁶⁴ Anna de Noailles, fille de la princesse de Brancovan – Rachel Musurus Bassaraba de Brancovan, passe une grande partie de sa jeunesse à cet endroit. Voir Jules Wigniolle (dir.), *Annuaire général héraldique pour 1902*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1902, p. 191 ; Jean-Louis Vaudoyer, « L'œuvre de Mme de Noailles (I) », in *Les Essais*, Revue mensuelle, octobre 1904-avril 1905, Paris, 19, rue des Saints-Pères, p. 1-10.

⁶⁵ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 318.

en dépit de la proposition des Brancovan⁶⁶. Parallèlement, le narrateur de la *Recherche* décline l'invitation des Cambremer qui souhaitent l'accueillir chez eux, et habite, comme durant son premier séjour à Balbec, le Grand-Hôtel⁶⁷.

En second lieu, suivant l'hypothèse de Keiichi Tsumori, nous tentons de trouver d'autres indices permettant d'établir un rapport plus étroit entre la villa fictive de Féterne et la villa Bassaraba, réelle, ou encore entre la mer de Balbec et le lac Léman, également appelé lac de Genève. Nous avons vu que Proust, dans sa correspondance et dans *Jean Santeuil*, associait déjà la mer bretonne au lac de Genève, et inversement, quand il évoquait le lac Léman, il le rattachait à la mer⁶⁸. En outre, après un séjour d'une semaine à Évian en 1893, l'écrivain y retourne en 1899 et loge dans le Splendide Hôtel pendant le mois de septembre⁶⁹. Sous l'invitation de la princesse de Brancovan, il fréquente la villa Bassaraba et se promène souvent autour du lac⁷⁰. Focalisons-nous ici sur les plantations du jardin de cette demeure :

On marche de surprises en enchantements en parcourant les serres et le jardin d'hiver. Ce ne sont partout – des palmiers et des cèdres aux moindres arbustes, des orangers aux rosiers du Japon – que plantes rares et fleurs d'une inestimable valeur. Il y a là de quoi faire les frais de plusieurs batailles de fleurs⁷¹.

Rappelons que dans les passages de *Sodome et Gomorrhe*, précédemment cités, les « merveilleux jardins de Féterne⁷² » regorgent de « figuiers », de « palmiers » et de « plants de rosiers⁷³ ». Ils possèdent une forte ressemblance avec le jardin de la villa Bassaraba, quant à leurs plantations. De même, ces deux jardins, l'un réel, l'autre

⁶⁶ Voir *Corr.*, t. II, 298-299.

⁶⁷ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 318. Voir *SG*, III, p. 150-151.

⁶⁸ Voir *Corr.*, t. I, p. 425 ; t. II, p. 492-493 ; *JS*, p. 397-402.

⁶⁹ *Corr.*, t. I, p. 70 ; t. II, p. 25-27.

⁷⁰ Voir *Corr.*, t. II, p. 303-362.

⁷¹ Alexis Bachelier, *Guide officiel d'Évian-les-Bains et de ses environs*, Évian-les-Bains, Imprimerie Munier, 1895, p. 186.

⁷² *SG*, III, p. 163.

⁷³ *Ibid.*, p. 164.

imaginaire, se situent au bord de l'eau : le lac de Genève et la mer de Balbec. En définitive, il est fort probable que l'auteur de la *Recherche* ait inventé la villa de Féterne des Cambremer⁷⁴, et qu'il évoque les végétaux descendant vers la mer en se référant, non pas à la Normandie ou à la Bretagne, mais à la propriété de la famille Brancovan, située sur le rivage du lac Léman, près d'Évian. Autrement dit, la mer « d'un calme et d'un bleu méditerranéen⁷⁵ », aperçue depuis les jardins de la marquise de Cambremer, est en réalité inspirée du lac de Genève, qui embrasse les arbustes en fleurs du jardin de la princesse de Brancovan.

Intéressons-nous maintenant à La Raspelière, autre propriété de la famille Cambremer, également située aux alentours de Balbec. Elle est louée aux Verdurin. Le héros-narrateur admire le « panorama⁷⁶ » qu'offre ce site : d'un côté, la « mer entre les feuillages⁷⁷ », de l'autre, la « vallée⁷⁸ ». Ainsi, il apprécie l'opposition et l'association de la mer aux végétaux et à la montagne. De surcroît, depuis le jardin de La Raspelière, c'est-à-dire, depuis sa position dominante, le paysage devient de plus en plus pictural. Nous avons un « premier plan de verdure », ainsi qu'un « horizon⁷⁹ » lointain de la mer. Il semble que les feuillages du jardin, servant de « repoussoir⁸⁰ », accroissent la « profondeur du paysage⁸¹ ». Parallèlement, ils découpent la vaste étendue, encadrent « les plus belles “vues” des pays avoisinants⁸² », telles que la « vue de Balbec » et la « vue de Rivebelle⁸³ », entre autres⁸⁴. Or, à partir d'un banc au bout du jardin, nommé « Vue de la baie⁸⁵ » par Mme Verdurin, l'horizon n'est plus restreint, l'observateur peut

⁷⁴ Par ailleurs, la princesse de Brancovan est l'un des modèles de la marquise de Cambremer dans la *Recherche*. Marie Miguet-Ollagnier, « Cambremer (vieille marquise) », in *Dictionnaire Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁵ *SG*, III, p. 164.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 205. Nous avons analysé la vue panoramique du haut de La Raspelière dans le deuxième chapitre de cette étude.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 204 et p. 387.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 388.

⁸⁰ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 324.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *SG*, III, p. 388.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ « Il y avait à chacun de ses points de vue un banc ; on venait s'asseoir tour à tour sur celui d'où on découvrait Balbec, ou Parville, ou Douville. » *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 297.

embrasser « tout le cirque de la mer⁸⁶ », « tout le panorama⁸⁷. »

Nous savons que l'un des modèles principaux de La Raspelière est la villa des Frémonts, propriété des Baignères à Trouville, où Proust a séjourné en octobre 1891⁸⁸. Notons d'ailleurs que l'année suivante, il y retrouve les Finaly qui ont loué cette villa. Le 29 septembre 1892, par l'intermédiaire de Proust, Horace de Landau acquiert Les Frémonts et les offre à sa nièce, Mme Hugo Finaly⁸⁹. Cette demeure, comme La Raspelière, donne à la fois sur la mer et sur la vallée⁹⁰. À ce propos, Fernand Gregh apporte un témoignage : « La situation des Frémonts est fort belle. Par les grandes baies du salon on aperçoit trois horizons également admirables : la mer, la côte jusqu'à Lion-sur-Mer, et la campagne normande⁹¹ ». De même, selon Christian Péchenard, Les Frémonts rassemblent « trois vues » différentes : « [...] la campagne, les bois et la mer⁹² ». En dépit de l'évocation des « trois horizons » et des « trois vues » ci-dessus, il ne s'agit, de façon générale, que de deux types de vue : la vue de la mer et celle de la terre, cette dernière étant représentée par la campagne et les bois. En un mot, les paysages et les topographies de La Raspelière – lieu fictif, et des Frémonts – lieu réel, sont tous deux marqués par l'« opposition », le « contraste⁹³ » entre la mer et les feuillages, les bois, la vallée, la campagne, ou plus globalement, la terre.

Examinons de plus près le paysage d'un hameau situé près du château de La Raspelière. Un jour, le narrateur et les « fidèles » de Mme Verdurin sont invités chez elle à une soirée. Descendus du petit train partant de Balbec à la « station de Douville-

⁸⁶ *Ibid.*, p. 388.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁸⁸ *Corr.* t. I, p. 59.

⁸⁹ Voir *ibid.*, p. 63-64 ; Fernand Gregh, *L'Âge d'or. Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Grasset, 1947, p. 163-164 ; Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, « NRF Biographies », *op. cit.*, p. 118 et p. 151-152 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 318 ; Kazuyoshi Yoshikawa, « Propos tenus à La Raspelière et dans le petit train », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 46, 2016, p. 88.

⁹⁰ Voir Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 322.

⁹¹ Fernand Gregh, *L'Âge d'or. Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, *op. cit.*, p. 165.

⁹² Christian Péchenard, « Le pèlerinage "Sur les pas de Marcel Proust" (12 juillet 1991) », in *Proust à Cabourg*, Paris, Quai Voltaire, 1992, p. 197.

⁹³ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 322.

Féterne⁹⁴ », les convives montent dans des voitures envoyées par les Verdurin qui les conduisent au château. Durant le trajet, le narrateur est ravi de regarder l'extérieur à travers la vitre du landau :

Des mamelons herbus [...] descendaient jusqu'à la mer en amples pâtis auxquels la saturation de l'humidité et du sel donnait une épaisseur, un moelleux, une vivacité de tons extrêmes. (SG, III, 288)

Les « mamelons herbus » et les « pâtis » descendent vers la mer, des éléments, des matières distinctes, l'eau et la terre entrent ainsi en « communication⁹⁵ ». Les vastes « pâtis », couverts d'herbes et qui absorbent de l'eau marine, deviennent « moelleux⁹⁶ » et présentent une gradation de couleurs. Ce paysage composite peut être qualifié de « pittoresque⁹⁷ ». Selon André Ferré, les paysages dans la *Recherche* sont, en général, figurés d'une manière « plus esthétique que géographique⁹⁸ ». Il indique également que l'extrait ci-dessus est un « croquis » qui « allie heureusement la valeur picturale à la notation et même à l'explication géographique⁹⁹ ». En outre, le motif de la mer entre les pommiers, que nous avons abordé à maintes reprises dans ce chapitre, réapparaît encore à Balbec avec une allusion explicite à la peinture :

[Les pommiers] étaient en pleine floraison, d'un luxe inouï, [...] l'horizon lointain de la mer [leur] fournissait [...] comme un arrière-plan d'estampe japonaise [...]. (SG, III, 177)

⁹⁴ « Enfin le train s'arrêta à la station de Douville-Féterne, laquelle étant située à peu près à égale distance du village de Féterne et de celui de Douville, portait à cause de cette particularité leurs deux noms. » SG, III, p. 287. Effectivement, la situation géographique de Douville est ambiguë, car Féterne se trouve en Bretagne (SG, III, 163), et La Raspelière en Normandie (SG, III, 386, 479 et 497), alors que Douville se situe à la fois près de Féterne et de La Raspelière.

⁹⁵ Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 116-117.

⁹⁶ Voir Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 28-29.

⁹⁷ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 64 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 324-325. Or, concernant le terme « pittoresque », Michiko Izumi indique qu'il apparaît dans la *Recherche* à 18 reprises et que Proust l'emploie souvent au sens peu positif, particulièrement pour désigner quelque chose d'irrégulier. Michiko Izumi, « Le regard de Proust sur le patrimoine : à propos de quelques églises dans la *Recherche* », communication au colloque franco-japonais *Proust : la Littérature et les Arts. Correspondance des Arts 4*, Tokyo, 15 et 16 mai 2021, à paraître.

⁹⁸ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 64.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 65.

Dans le passage en question¹⁰⁰, le narrateur décrit la « sublime beauté¹⁰¹ » de la nature lors d'une « journée de printemps¹⁰² ». Il nous semble nécessaire de mettre en évidence le contraste entre les pommiers en fleurs au premier plan et la mer lointaine, ainsi que l'allusion à l'« estampe japonaise¹⁰³ ». Dans le monde réel, Proust s'attache, de plus en plus, à interpréter le paysage d'une façon esthétique dans ses écrits¹⁰⁴. Dans l'univers romanesque de la *Recherche*, c'est le peintre Elstir qui, avant tout, observe le monde, puis approfondit et renouvelle sa vision, parvenant enfin à métamorphoser les « choses représentées¹⁰⁵ ». Notons qu'il a par ailleurs « subi l'influence du Japon¹⁰⁶ ». Les marines impressionnistes du peintre condensent la mer et la terre – ses « deux éléments privilégiés¹⁰⁷ », « supprim[ant] entre elles toute démarcation¹⁰⁸ », toute barrière ou frontière. Ces éléments hétérogènes, plus particulièrement dans un « tableau représentant le port de Carquethuit¹⁰⁹ », se rapprochent et s'enchevêtrent, jusqu'à fusionner complètement, créant ainsi une série d'illusions, de métaphores, et même de métamorphoses¹¹⁰.

En conclusion, nous pourrions indiquer que le paysage favori de Proust – les pommiers, et, en général, le végétal descendant vers la mer, résulte d'une synthèse des

¹⁰⁰ SG, III, p. 177-178. Ce passage dans *Sodome et Gomorrhe* correspond également à celui qui clôt l'article publié dans *La Nouvelle Revue française* du 1^{er} octobre 1921 (p. 385-410), intitulé « Les Intermittences du cœur », titre que Proust avait pensé donner à son œuvre principale. Voir *ibid.*, Notice, p. 1226 ; Notes, p. 1421-1422.

¹⁰¹ Kazuyoshi Yoshikawa, « Le japonisme dans *À la recherche du temps perdu* », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 2020, 120^e année, n° 2, p. 446.

¹⁰² SG, III, p. 178.

¹⁰³ Voir Kazuyoshi Yoshikawa, « Le japonisme dans *À la recherche du temps perdu* », art. cit., p. 445-447.

¹⁰⁴ André Ferré, *Géographie de Marcel Proust*, op. cit., p. 64 et p. 66.

¹⁰⁵ JFF, II, p. 191.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 134.

¹⁰⁸ JFF, II, p. 192.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Jean Milly, « Proust et l'image », in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 20, 1970, p. 1037 ; Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, op. cit., p. 122-135 ; Armelle Lacaille-Lefebvre, *La Poésie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, op. cit., p. 74 ; Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, op. cit., p. 323.

références à la Normandie, à la Bretagne, ainsi qu'à la Haute-Savoie. L'écrivain le décrit et le figure maintes fois dans ses œuvres, des *Plaisirs et les Jours* à la *Recherche*. La mer, étant également un élément topographique, est associée aux éléments terrestres de manière constante, tels que les feuillages, les champs, les bois, la montagne et la campagne, entre autres. Chez Proust, la mer et la terre sont, comme les deux « côtés », opposées de façon binaire. Parallèlement, à l'instar de la dichotomie initiale et de la conjonction finale des deux « côtés », la mer et la terre s'accordent et s'interpénètrent progressivement, connaissent leur apogée dans la peinture, notamment dans le monde d'Elstir, où des éléments disparates constituent un ensemble cohérent, faisant également émerger « quelque chose de nouveau¹¹¹ ». Comme l'affirme Jean Milly, le rôle de l'artiste, selon Proust, est de « *transfigurer* le monde que nous percevons¹¹² ». Les marines d'Elstir saisissent un « fragment découpé de la nature¹¹³ ». Plus encore, elles substituent une réalité à une autre, voire éternisent cette réalité.

¹¹¹ Akio Ushiba, *L'Image de l'eau dans À la recherche du temps perdu : fonctionnement et évolution*, *op. cit.*, p. 138.

¹¹² Jean Milly, « Proust et l'image », *art. cit.*, p. 1036.

¹¹³ Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage*, *op. cit.*, p. 323.

CONCLUSION

Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas ! comme les années¹.

Les œuvres de Proust témoignent de son attachement profond aux lieux et à l'espace. Certes, l'écrivain a construit sa propre géographie fondée sur les référents du monde réel, mais celle-ci a également été nourrie par sa sensibilité et son imagination. Rappelons qu'André Ferré, au terme de son étude monographique, écrit : « le secret qu'il y aurait à pénétrer dans les lieux "inventés" par Marcel Proust n'est pas un secret d'ordre géographique² ». Comme l'énonce le héros-narrateur vers la fin du *Temps retrouvé* à propos de son pays d'enfance : « [...] Combray avait pour moi une forme si à part, si impossible à confondre avec le reste, que c'était un puzzle que je ne pouvais jamais arriver à faire rentrer dans la carte de France³ ». D'ailleurs, l'écrivain lui-même avoue, dans une lettre datée de mai 1900, adressée à son ami Léon Yeatman : « On me dit – je sais peu ma géographie et fais de temps en temps des découvertes de ce genre – que Venise n'est pas plus loin que Florence que Florence ne l'est de Milan⁴ ».

Or, afin de traiter la question de l'espace et des lieux chez Proust dans le cadre de la géographie littéraire, il est essentiel d'aborder les données géographiques dont

¹ *DCS*, I, p. 419-420.

² André Ferré, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939, p. 120.

³ *TR*, IV, p. 532.

⁴ *Corr.*, t. II, p. 396.

s'inspirent les lieux de la fiction. L'important est d'observer comment l'écrivain, qui a toujours l'intention d'effacer les référents du monde dans ses écrits⁵, transforme le réel en imaginaire. Pour ce faire, outre la démarche d'André Ferré, nous avons également eu recours à celles de Georges Poulet et de Jean-Christophe Gay. La présente étude, visant à cerner la logique spatiale de Proust, la « pensée spatiale⁶ » de ses œuvres, et à dégager la force créatrice de l'écrivain dans son invention de l'espace, s'est attachée à éclaircir l'oscillation des lieux entre le réel et l'imaginaire, entre la continuité et la discontinuité, ainsi que leurs structures spatiales créées par l'auteur lui-même et dotées d'un sens profond. Ce travail nous a notamment permis de remarquer la présence d'un immense réseau cohérent, tissé d'une variété de lieux et de thématiques.

L'étude de l'espace chez Proust nécessitait, tout d'abord, de mettre en lumière sa conception de l'espace. Fortement influencé par Ruskin, il accorde de l'importance à la vision subjective et à la question du point de vue. L'écrivain clarifie, suivant la pensée de son maître, deux notions élémentaires concernant la perception d'un lieu : la géométrie plane et la géométrie dans l'espace. Celles-ci constituent les deux principes fondamentaux de sa propre conception d'une géographie fictionnelle. La première partie de notre travail s'est organisée autour de ces deux notions.

En premier lieu, la projection de la lanterne magique démontre la méthode que Proust applique à la composition des images : la superposition et la juxtaposition. Dans la *Recherche*, les paysages sont souvent illustrés par une série de scènes isolées et juxtaposées. Cependant, pour l'écrivain, la géométrie plane ne suffit pas pour appréhender pleinement un lieu. Il est indispensable de découvrir une région à partir de différents points de vue et d'une façon non statique. Les images du pays peuvent ainsi former un continuum.

⁵ Voir aussi Keiichi Tsumori, *Proust et le paysage. Des écrits de jeunesse à la Recherche du temps perdu*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 375.

⁶ Marc Brosseau, *Des Romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 8.

En second lieu, afin de procéder à une géométrie dans l'espace, notre travail a débuté par l'analyse de la chambre obscure qui inaugure la *Recherche*. Le monde proustien est élaboré à partir de ce « point fixe⁷ », autour duquel tous les lieux et moments de la vie passée du dormeur éveillé tournent et vacillent. Ce motif du cercle, qui revient dans les œuvres de Proust de manière récurrente, est donc introduit dès le début du roman. De plus, l'examen d'autres chambres, présentées dans ses écrits antérieurs à la *Recherche*, nous a permis de souligner les caractères primordiaux de ce lieu intime : l'exclusion et la liberté créatrice.

L'univers proustien est avant tout fragmentaire et discontinu. Des lignes de démarcation, réelles ou abstraites, destinées à accentuer l'aspect isolant des lieux, sont tracées non seulement à l'intérieur des pièces, des maisons, mais également entre deux contrées. Proust s'attache à créer des lieux opposés et symétriques, dissociés les uns des autres, en particulier dans ses écrits de jeunesse et au début de la *Recherche*. Son intention consiste toutefois à établir des liens entre eux. Il est donc nécessaire d'examiner l'espace proustien dans sa totalité et dans sa continuité, c'est-à-dire, à travers l'analyse de la vue panoramique donnant accès à la configuration d'éléments distants et incompatibles, ainsi que l'étude de différents modes de déplacement qui, en raison de la variation de la vitesse, permettent d'admirer, et même de relier les fragments de paysages, voire de bouleverser l'apparence des choses ou de désorganiser l'espace. À cet égard, l'auteur souligne que la promenade en automobile fait découvrir « la véritable géométrie, la belle “mesure de la terre⁸” ».

Après un aperçu des traits essentiels pour comprendre la spatialité proustienne, nous avons placé les quatre territoires de la *Recherche* – Combray, Balbec, Paris et Venise – au cœur de cette étude. Ainsi, la deuxième partie a tenté d'élucider les rapports entre la topographie de ces régions et certains espaces intérieurs, entre la description de ces contrées et leurs préfigurations dans *Jean Santeuil*. Concernant les deux pays

⁷ *DCS*, I, p. 9.

⁸ *SG*, III, p. 394.

d'enfance – Éteuilles et Combray, les deux cabinets de l'oncle Abert et la cuisine souterraine dans le roman inachevé, correspondent, sur l'axe vertical, au clocher et à la crypte du sous-sol de l'église de Combray dans la *Recherche*. Ces espaces intérieurs, dépeints dans deux romans différents, montrent toutefois des caractéristiques similaires et peuvent être associés aux mêmes thématiques. En outre, Combray, ayant pour centre le clocher de Saint-Hilaire, présente le motif du cercle, comme la chambre obscure précédemment évoquée. L'aspect binaire de la topographie de cette localité se reflète également dans la maison de tante Léonie, possédant, d'une part, deux portes à partir desquelles s'effectuent les promenades vers les deux « côtés », d'autre part, deux étages principaux séparés et reliés par un escalier. Ce dispositif architectural sera rappelé par le narrateur à Doncières, à Venise et à Paris. Quant aux espaces privés de l'oncle Adolphe, le petit cabinet sentant l'iris illustre certains motifs de promenade des deux « côtés », et partage des similitudes avec le clocher de Saint-Hilaire et le donjon de Roussainville. Ainsi, Proust projette les éléments topographiques du terroir dans les espaces intérieurs. En plus, ce cabinet en haut de la maison de Combray mène vers d'autres lieux du récit, comme l'hôtel de Flandre à Doncières ou l'établissement de Jupien à Paris. Parallèlement, le cabinet de repos sera remémoré au pavillon treillagé des Champs-Élysées. De cette manière, à partir des chambres et des maisons d'enfance, l'univers proustien s'étend au-delà des frontières. L'écrivain construit une série de lieux, déclenchant les thématiques essentielles de son œuvre : la naissance, la figure maternelle, le désir, le péché et même la mort.

La topographie de Balbec se caractérise, à l'image de celle de Combray, par une structure circulaire et binaire. Pourtant, c'est le Grand-Hôtel, et non pas l'église de Balbec, qui se trouve au beau milieu de cette station balnéaire. Nous avons abordé ce palace parallèlement à l'hôtel des Roches-Noires de Trouville, qui est explicitement mentionné dans *Jean Santeuil*. D'une part, la description de cet hôtel s'inspire, comme la plupart des lieux proustiens, de plusieurs modèles possibles. D'autre part, elle fait apparaître des objets de verre, qui symbolisent ici la séparation et réapparaîtront sous diverses formes à Balbec, dans la *Recherche*. Le vitrage du pays de Balbec est, de plus,

en relation étroite avec la division sociale et l'apprentissage esthétique du narrateur. Dans les romans de Proust, divers lieux de stations balnéaires, ainsi que la Vivonne du pays d'enfance du narrateur où il regarde des carafes, sont rattachés entre eux par la métaphore de l'aquarium.

L'intérieur du Grand-Hôtel constitue un modèle exemplaire de la représentation d'un espace imaginaire. En incarnant les particularités de la contrée et les rêveries du narrateur, il est présenté comme un espace marin et une architecture sacrée, certains de ses éléments étant même dotés d'un aspect oriental. La maison de Combray et le palace de Balbec reflètent tous deux la topographie de leur région, apparaissant dans le récit comme des microcosmes qui représentent et résument leur pays. D'ailleurs, les images de la pyramide et de la momie révèlent la signification de certains lieux, elles contribuent également à leur association. Lorsque le narrateur se souvient de Combray, il compare la maison de tante Léonie à une pyramide qui peut symboliser tout le pays d'enfance. De même, vers la fin de son séjour à Balbec, il assimile le jour d'été passé au bord de la mer à une momie égyptienne. À travers ces images, Proust crée un lien entre Combray et Balbec, entre l'espace pyramidal et les lieux remémorés.

La ville de Paris est souvent décrite, dans *Jean Santeuil* et la *Recherche*, avec ses toponymes et sa topographie réels. Nous avons mené une analyse approfondie sur l'écart et la transformation entre les lieux réels et imaginaires. Or, ce sont la structure topographique de la capitale et son évolution du roman inachevé vers l'œuvre principale de Proust qui ont retenu le plus notre attention. Les lieux, et plus précisément les quartiers parisiens servent, *a priori*, de cadre aux personnages, contribuant alors à expliquer leur situation sociale. Quelques traits des futurs personnages et des caractéristiques des futurs quartiers se montrent dans *Jean Santeuil*. Cependant, les contradictions entre les protagonistes, leurs milieux sociaux et leurs espaces résidentiels ne manquent pas dans cette ébauche personnelle. Dans la *Recherche*, les quartiers de Paris sont morcelés et combinés d'une manière plus réfléchie, obéissant à la structure binaire, à l'opposition des deux « côtés ». Il existe une affinité entre la situation sociale

des personnages et leurs quartiers. Les lieux d'habitation de M. et Mme Swann, avant et après leur union, démontrent qu'ils demeurent toujours loin du faubourg Saint-Germain, et qu'ils occupent une place marginale à Paris, géographiquement et socialement. Le quartier près du bois de Boulogne, où ils habitent après leur mariage, peut symboliser le « côté de chez Swann » à Paris.

Quant au « côté de Guermantes », le faubourg Saint-Germain, lieu de la haute aristocratie, est curieusement situé sur les deux rives dans l'œuvre de Proust. Il est constitué par le traditionnel quartier noble de la rive gauche – le véritable faubourg Saint-Germain, et les prolongements de ce quartier sur la rive droite – le faubourg Saint-Honoré. La dichotomie des deux « côtés » à Paris est encore soulignée par le fait que le Faubourg et la famille Guermantes sont tous deux répartis de part et d'autre des rives de la Seine. Outre ces aspects géographique et social, le faubourg Saint-Germain, fictif, possède une dimension imaginaire et mystérieuse. L'hôtel de Mme de Guermantes est comparé à une cathédrale, à un château et même à un « hôtel de verre⁹ ». Le vitrage marque, une fois de plus, une barrière spatiale et sociale. En plus, l'hôtel de Bréquigny et ses environs sont décrits comme un paysage montagneux, voire bucolique.

Les versions primitives de Combray, de Balbec et de Paris sont présentes dans *Jean Santeuil* ; toutefois, la ville de Venise est quasi absente dans ce roman. Nous n'y avons repéré que deux éléments : les « plombs » et le « verre » de Venise. Pourtant, ils constituent des motifs-clefs pour démêler les thèmes majeurs de l'épisode du séjour à Venise dans la *Recherche* : les « plombs », renvoyant aux prisons de la cité des Doges, sont rattachés à l'exclusion, à l'oubli, à la mort et à l'inconscient ; le « verre », transposé d'un incident qui a réellement eu lieu dans la vie de Proust, symbolise l'« indestructible union¹⁰ » entre Mme Santeuil et son fils. De même, la scène du verre de Venise brisé dans le roman inachevé, préfigure celle de la Venise en ruine vers la fin de l'épisode vénitien dans la *Recherche*, étant toutes deux liées à la querelle, à la séparation, puis à

⁹ CG, II, p. 315.

¹⁰ JS, p. 423.

la réconciliation entre la mère et l'enfant.

Par ailleurs, la structure topographique de cette cité lacustre possède, comme Combray et Balbec, un aspect giratoire et binaire. Tout semble s'agglomérer autour du campanile de Saint-Marc. Puis, la ville est séparée en deux zones par le Grand Canal, et elle abrite de nombreux petits canaux et ruelles qui la coupent en morceaux. Proust compose également deux « côtés » opposés pour des promenades vénitiennes : le premier concerne la ville d'art que le narrateur découvre en compagnie de sa mère ; le second désigne la Venise populaire, labyrinthique et enchantée où il flâne, et qu'il explore tout seul. Il nous semble pertinent d'assimiler la topographie de la cité des Doges à une mosaïque car, d'un côté, cette ville, divisée en diverses zones par les canaux et les *calli*, possède une structure en mosaïque, de l'autre, ces fragments sont assemblés et juxtaposés, à l'instar de la technique de composition dans l'art de la mosaïque. Du reste, le caractère morcelé de la ville de Saint-Marc atteint son apogée dans une scène vers la fin de l'épisode vénitien, commençant à se dissoudre pour redevenir une suite de fragments.

Finalement, l'enchevêtrement complexe de l'espace proustien nous a conduit à nous pencher sur son origine et ses sources dans la troisième et dernière partie. Dans un premier temps, afin de traiter l'espace dans sa complétude, nous avons introduit le concept du « vide » qui peut référer soit à des espaces lacunaires, innommés ou indéterminés, soit aux phénomènes atmosphériques. Étant donné que ces espaces ne sont limités ni par le temps ni par l'espace, ils permettent à l'écrivain de donner libre cours à son imagination et à sa puissance créatrice. Proust les associe aux multiples thématiques, comme l'oubli, la quête, l'origine, la vie et la mort, entre autres. Ensuite, il fait souvent allusion à l'atmosphère dans sa description du lieu. Les phénomènes naturels, tels que la brume, le vent et la pluie, forment eux-mêmes une substance et contribuent à l'élaboration du monde. Ils possèdent également un dynamisme interne et peuvent jouer le rôle de messagers entre des pays éloignés, et même relier le monde visible à un monde invisible.

Dans un second temps, chez Proust, la représentation de la mer apparaît comme un motif récurrent dès *Les Plaisirs et les Jours*. Dans ce recueil de 1896, la mer est, avant tout, pure, mélancolique et mystérieuse. Elle a également un effet réconfortant et peut être liée au thème maternel. Ces particularités marines sont reprises dans la *Recherche*. Des *Plaisirs et les Jours* à la *Recherche*, l'écrivain relie toujours la mer à la terre – le végétal, les champs, la montagne, la campagne. Ces éléments foncièrement hétérogènes se rapprochent, forment des paysages marins et montagneux juxtaposés, et finissent par fusionner dans la peinture, notamment dans les marines impressionnistes. Au demeurant, la thématique des deux « côtés » a pour origine ces deux éléments naturels – la mer et la terre.

Afin de clarifier les traits fondamentaux de la structure de l'espace proustien, allant de la complexité à la simplicité, un lieu significatif figurant dans *Les Plaisirs et les Jours* – la rotonde vitrée de Baldassare Silvande, méritait d'être étudié. Cette pièce, ayant une forme ronde et étant entièrement vitrée, constitue un petit univers clos, coupé du reste du monde. Elle est de même dotée d'une dimension picturale, offrant une vue panoramique associant les paysages marins et champêtres. De surcroît, l'opposition entre la mer et la campagne est mise en évidence par le fait que les fenêtres donnant sur ces deux « côtés » ne peuvent être ouvertes au même moment. Leur ouverture signifie qu'une communication entre l'extérieur et l'intérieur est établie. Ce « dédoublement spatial » s'accompagne d'ailleurs d'un « dédoublement temporel¹¹ » : les images du passé et celles du présent se juxtaposent. En somme, la rotonde vitrée du vicomte de Sylvania est un modèle primitif de tout l'univers proustien.

À l'issue de cette étude, nous pouvons conclure que le secret de la création de l'espace, chez Proust, ne réside pas uniquement dans les rapports entre le référent et sa représentation, entre le réel et l'imaginaire. Les mondes inventés par l'écrivain reposent

¹¹ Mireille Naturel, « Proust : une poétique des lieux », in *Mélanges offerts à Odile Halmoy*, Arena Romanistica, University of Bergen, Norvège, vol. 13, 2013, p. 262-275.

sur des structures communes : le motif du cercle et le binarisme, essentiellement. Ces structures spatiales se manifestent de façon évidente, plus particulièrement dans ses écrits antérieurs à la *Recherche*. Nous regrettons de ne pas avoir examiné ses manuscrits en proposant une analyse génétique, pour observer minutieusement l'évolution des lieux au cours de sa rédaction. Nous aurions également pu tenir compte des « soixante-quinze feuillets » tout récemment publiés car, dans ce manuscrit le plus ancien de la *Recherche*, Proust octroie une place primordiale aux lieux et à l'espace : dans « [Une soirée à la campagne] » et « [Le côté de Villebon et le côté de Meséglise] », il décrit la maison et le pays d'enfance du narrateur, qui ne s'intitule pas encore Combray ; les chapitres « [Séjour au bord de la mer] » et « [Jeunes filles] » concernent deux séjours dans les stations balnéaires ; dans « [Venise] », l'écrivain raconte au lecteur un voyage à la cité des Doges. Or, parmi les six chapitres, un seul, « [Noms nobles] », ne se rapporte pas directement aux lieux physiques, mais aux noms de personnes et de pays. L'incipit des « soixante-quinze feuillets » évoque déjà un lieu – le jardin de la demeure familiale du narrateur :

On avait rentré les précieux fauteuils d'osier sous la vérandah car il commençait à tomber quelques gouttes de pluie et mes parents après avoir lutté une seconde sur les chaises de fer étaient revenus s'asseoir à l'abri¹².

« [L]es précieux fauteuils d'osier » sont conservés dans la version définitive de la *Recherche*¹³. Dans le Cahier 1, ils sont précisément situés « dans le jardin d'Auteuil¹⁴ ». À l'instar de ces fauteuils, d'autres indices, tels que « la vérandah », « la porte quadrillée de bois vert¹⁵ », « cette odeur de vernis de l'escalier¹⁶ », « Auguste¹⁷ » sont repris, développés ou biffés par l'écrivain dans ses manuscrits et dans le texte

¹² Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021, p. 25.

¹³ *DCS*, I, p. 11.

¹⁴ *DCS*, Esquisse III, p. 651. Nathalie Mauriac Dyer a revu ces brouillons. Voir Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, op. cit., p. 153 et p. 256-257.

¹⁵ Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, op. cit., p. 34.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 36.

définitif. Tous ces éléments nous conduisent à confirmer, comme nous l'avons vu dans le troisième chapitre de ce travail, que le cadre de cette scène où la grand-mère, nommée ici Adèle¹⁸, se promène dans le jardin et sous la pluie, ainsi que celui de l'épisode du baiser du soir un peu plus loin, s'inspirent de la maison d'Auteuil, propriété du grand-oncle maternel de Proust, Louis Weil. Dans le chapitre « [Une soirée à la campagne] », l'auteur rassemble notamment ses souvenirs d'Auteuil, c'est-à-dire du côté maternel, alors que dans « [Le côté de Villebon et le côté de Meséglise] », il évoque ceux d'Illiers, du côté paternel¹⁹.

Rappelons que chez Proust, le concept des deux « côtés » est essentiel pour sa création de l'espace. Dans les « soixante-quinze feuillets », nous apercevons, comme dans ses autres écrits, son intention de mettre en contraste les deux promenades et les deux « côtés » géographiques. Dans « [Le côté de Villebon et le côté de Meséglise] », nous retrouvons trois versions des promenades. L'écrivain oppose, dans la première, la « route de Villebon » à la « route de Bonneval²⁰ ». Puis, dans les deux dernières, la « route » se transforme en « côté », et « Bonneval » est remplacé par « Meséglise²¹ » :

Pendant bien longtemps je ne connus Villebon que par ces mots « la route de Villebon, du côté de Villebon ». [...] Il y avait deux promenades, « le côté de Meséglise » et « le côté de Villebon²² ».

Pendant bien longtemps je ne connus Villebon que par ces mots : « la route de Villebon, aller du côté de Villebon », par opposition à « l'autre » promenade, la route de Meséglise, le côté de Meséglise²³.

¹⁸ Ce prénom est identique à celui de la grand-mère maternelle de Proust, Mme Nathé Weil, née Adèle Berncastell, ce qui souligne le caractère autobiographique des « soixante-quinze feuillets ». *Ibid.*, Notes, p. 258. Voir aussi *ibid.*, Notice, p. 204-212. D'ailleurs, Nathalie Mauriac Dyer note que la plupart des biographes orthographient « Berncastel », pourtant, c'est « Berncastell » que nous retrouvons sur ses actes de naissance, de mariage et de décès. *Ibid.*, Notice, p. 204, note 6.

¹⁹ Voir *ibid.*, Notice, p. 213-214.

²⁰ *Ibid.*, p. 53. Nathalie Mauriac Dyer indique que le château de Villebon se trouve au nord-ouest d'Illiers, à l'opposé géographique de la commune de Bonneval, au sud-est. *Ibid.*, Notes, p. 287-288.

²¹ Il est possible que Proust ait inventé ce toponyme en faisant référence à Méréglise, un village réel situé près d'Illiers.

²² *Ibid.*, p. 57.

²³ *Ibid.*, p. 59.

Dans ces esquisses, outre ce « diptyque antithétique²⁴ » des deux « côtés », nous remarquons de nombreux éléments qui seront repris dans la *Recherche*, et qui ont été soigneusement étudiés dans le présent travail. Citons, à titre d'exemples, les portes opposées de la maison²⁵, les différents types de paysage, les carafes plongées dans la rivière²⁶ et les sources du Loir²⁷. Nous ne reprenons pas nos analyses. Pourtant, il est opportun de mettre en relief l'importance de la « route » ou de l'« avenue²⁸ », parues maintes fois dans les versions primitives de l'épisode des promenades des « côtés ». Cela résulte probablement du fait que Proust, après ses excursions en automobile, avec le chauffeur Agostinelli, dans les environs de Cabourg pendant l'été 1907²⁹, accorde une attention particulière à la route concernant la découverte et l'appréhension d'un pays. Son article « Impressions de route en automobile », publié dans *Le Figaro* du 19 novembre 1907³⁰, et les « soixante-quinze feuillets », rédigés entre les premiers mois et l'automne 1908 selon Nathalie Mauriac Dyer³¹, sont élaborés successivement durant la même période. Le terme de « mon mécanicien³² » se présente dès le début du chapitre « [Le côté de Villebon et le côté de Meséglise] », tandis que celui d'« automobile » n'est pas évoqué dans ces brouillons. D'ailleurs, l'expression « J'ai déjà vu ces arbres, où³³ » nous fait inévitablement penser à la scène où le narrateur de la *Recherche* ressent une impression particulière lors d'une promenade en calèche avec Mme de Villeparisis, aux alentours de Balbec, devant les trois arbres d'Hudimesnil³⁴.

²⁴ Claudine Quémar, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », in *Cahiers Marcel Proust 7. Études proustiennes II*, Paris, Gallimard, 1975, p. 240. Lisons encore : « Meséglise restait mystérieux comme l'horizon. [...] Mais Villebon était aussi lointain, aussi abstrait que le Nord ou l'Espagne ». Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, op. cit., p. 59. « Et Meséglise était mystérieux pour moi comme l'horizon. Mais Villebon était aussi abstrait qu'un point cardinal. » *Ibid.*, p. 61.

²⁵ Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, op. cit., p. 54.

²⁶ *Ibid.*, p. 54, p. 58 et p. 60.

²⁷ *Ibid.*, p. 64-68.

²⁸ *Ibid.*, p. 62-63.

²⁹ *DCS*, I, Chronologie, p. CXXVII ; *Corr.*, t. VII, p. 12-14.

³⁰ *PM*, p. 63-69.

³¹ Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, op. cit., Notice, p. 199.

³² *Ibid.*, p. 53.

³³ *Ibid.*, p. 62.

³⁴ *JFF*, II, p. 76-80. Voir aussi Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, op. cit., Notes, p. 302-303.

Abordons maintenant les chapitres « [Séjour au bord de la mer] » et « [Jeunes filles] », évoquant respectivement deux séjours différents dans les cités balnéaires. Pendant le premier, le narrateur voyage avec sa grand-mère, alors que durant le second, il est accompagné de sa mère. Dans les deux cas, son frère, précisément son « frère aîné³⁵ », est présent. Mais il disparaît de ces séjours à partir du Cahier 12³⁶.

Dans « [Séjour au bord de la mer] », nous apercevons, une fois de plus, le paysage favori de Proust, qui a été examiné avec soin dans le dernier chapitre de cette étude : « ces chemins où les pommiers et l'aubépine aperçoivent la mer³⁷ ». Or, la situation géographique de la ville balnéaire, à l'instar de celle de la future Balbec, reste ambiguë. Si le narrateur apprécie « ce pays merveilleux » et « les merveilleux chemins de Normandie³⁸ », un peu plus loin, il évoque « Quimper-Corentin³⁹ », une ville réelle située dans la Basse-Bretagne. Par ailleurs, dans « [Jeunes filles] », la station balnéaire en question est nommée, à plusieurs reprises, « C⁴⁰. ». À cet égard, Nathalie Mauriac Dyer suggère de lire « Cabourg⁴¹ » – une ville normande et le principal modèle de Balbec dans la *Recherche*.

De multiples thématiques des séjours à Balbec sont esquissées dans les « soixante-quinze feuillets » : la « baie vitrée⁴² », la « chambre inconnue » d'un « nouvel hôtel⁴³ », la « fameuse bande⁴⁴ », entre autres. De plus, il importe de mettre en lumière le fait que Proust assimile la « “situation⁴⁵” » de ses personnages, c'est-à-dire leur statut social ou milieu, à la « maison » d'un « colimaçon », à une « carapace

³⁵ Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, op. cit., p. 72 et p. 86.

³⁶ *Ibid.*, Notes, p. 318.

³⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 85, p. 89 et p. 90.

⁴¹ *Ibid.*, Notes, p. 331.

⁴² *Ibid.*, p. 71.

⁴³ *Ibid.*, p. 73-74.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75 et p. 77.

qui supprim[e] les contacts », à un « château de cartes » bâti sur un « sable inconnu⁴⁶ » et à une « maison démontable avec laquelle il[s] voyage[nt⁴⁷] ». L'image de la demeure « démontable », des « tentes démontables » est reprise dans le Cahier 69, ainsi que dans le texte définitif⁴⁸. L'écrivain établit, aux prémices de la *Recherche*, un parallèle entre la situation sociale des protagonistes et l'idée de la « maison », qui se concrétise et deviendra leurs lieux d'habitation ou leurs quartiers, comme nous l'avons observé à propos des « côtés » de Combray et de Paris.

En ce qui concerne la ville de Venise, nous avons vu que dans *Jean Santeuil*, elle n'était mentionnée qu'à deux reprises, alors que dans les « soixante-quinze feuillets », rédigés par Proust après son initiation aux œuvres de Ruskin et ses deux voyages à la cité des Doges au printemps et à l'automne 1900⁴⁹, un chapitre entier est consacré à la Sérénissime. Dans « [Venise] », le narrateur est accompagné de ses « amis⁵⁰ », et non pas de sa mère comme dans l'épisode vénitien de la *Recherche*, où la présence de celle-ci est indispensable. Toutefois, ces deux épisodes du séjour à Venise, dans l'esquisse et le texte définitif, partagent davantage de similitudes. Nous retrouvons les « livres de Ruskin⁵¹ », les « escaliers de marbre⁵² » de l'hôtel, et même les souvenirs du pays d'enfance du narrateur : la « rivière », les « poissons », les « têtards », les « boutons d'or », le « petit pont » et l'« odeur des aubépines⁵³ ». D'ailleurs, l'écrivain mène une longue réflexion sur les « rues d'eau » et la « gondole⁵⁴ » de la cité des Doges. Cette « ville sectionnée de canaux⁵⁵ » unifie des éléments incompatibles – la mer et la terre, formant un ensemble cohérent. Pour le narrateur, les « fondateurs de Venise » apportent au monde une « invention véritable géniale⁵⁶ ». Toutes ces caractéristiques

⁴⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 183 et p. 324 ; *DCS*, I, p. 190.

⁴⁹ *Corr.*, t. II, p. 30.

⁵⁰ Marcel Proust, *Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits*, *op. cit.*, p. 105.

⁵¹ *Ibid.*, p. 106. Voir aussi *ibid.*, p. 105 et p. 108.

⁵² *Ibid.*, p. 105 et p. 106.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 107-108.

de la ville de Saint-Marc seront reprises et développées dans le texte définitif.

Les « soixante-quinze feuillets » – la plus ancienne version de la *Recherche* – composés d'épisodes qui se déroulent au pays d'enfance du narrateur, dans les stations balnéaires et la Sérénissime, s'affirment comme un récit des lieux. Bien que la capitale soit absente, rappelons que dans une lettre datée de début mai 1908 adressée à Louis d'Albuféra, Proust déclare qu'il nourrit plusieurs projets pour son nouveau livre, dont « un roman parisien⁵⁷ ». La ville de Paris, à l'instar de Combray, Balbec et Venise, prendra sa place dans l'œuvre principale de Proust, comme nous l'avons démontré au cours de cette étude. *À la recherche du temps perdu*, qui s'élabore à partir des lieux et des espaces, constitue indubitablement un roman-géographe⁵⁸.

⁵⁷ *Corr.*, t. VIII, p. 112-113. Voir aussi *ibid.*, p. IX.

⁵⁸ Marc Brosseau, *Des Romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BIBLIOGRAPHIE

Écrits de Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 volumes.

Chroniques (1927), Paris, Gallimard, 2015.

Contre Sainte-Beuve, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.

Correspondance, édition établie et annotée par Philip Kolb, Paris, Plon, 21 volumes, 1970-1993.

Correspondance avec sa mère. 1887-1905, Lettres inédites présentées et annotées par Philip Kolb, Paris, Librairie Plon, 1953.

Correspondance générale de Marcel Proust, tome I, Lettres à Robert de Montesquiou, 1895-1921, Paris, Plon, 1930.

Essais et Articles dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.

Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.

Les Plaisirs et les Jours dans *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.

Les Soixante-quinze feuillets et autres manuscrits inédits, édition établie par Nathalie Mauriac Dyer, Paris, Gallimard, 2021.

Pastiches et Mélanges dans *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1971.

Études sur Marcel Proust

Anjos Yuri, « Mobilité proustienne, mobilité journalistique », 25 avril 2017, URL : <https://proustpresse.hypotheses.org/189>, consulté le 5 décembre 2019.

Arabadjieva-Baquey Nina, « Venise dans la Recherche, le référent rêvé », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2004, n° 2, p. 157-176.

Aubert Nathalie, « La peinture hollandaise de notre mémoire », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2011, n° 8, p. 131-147.

Baldwin Thomas, « Proust et les jets d'eau d'Hubert Robert », *Cahier de l'Association internationale des études françaises*, 2010, n° 62, p. 223-237.

Barathieu Marie-Agnès, *Les Mobiles de Marcel Proust : une sémantique du déplacement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion (coll. « Perspectives »), 2002.

Bardèche Maurice, *Marcel Proust romancier*, tome I, Paris, Les Sept Couleurs, 1971.

Barthes Roland, « Un homme, une ville : Marcel Proust à Paris », émission de Jean Montalbetti, Radio France (France Culture), 20 et 27 octobre, 3 novembre 1978.

Basch Sophie, « Proust à Cnossos ou le cosmopolitisme archéologique. Échos de la Grèce archaïque et reflets de la "crétomanie". Art nouveau dans "À la recherche du temps perdu" », *"Du côté de chez Swann" ou le cosmopolitisme d'un roman français*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 101-128.

Beauregard Hélène, « Marcel Proust, Combray et le côté de Giverny », *Littératures*, septembre 1967, n° 14, p. 77-86.

Benrekassa Geneviève, « Un motif-clef de la "Recherche du temps perdu" : le paysage marin de Balbec », *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre (coll. « Normandie »), 1980, p. 115-135.

Besa Carles, « Proust du côté de Venise ou l'âme en deuil », *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 103-111.

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

Blay Philippe, « Douze lettres de Reynaldo Hahn », *Bulletin Marcel Proust*, n° 43, 1993, p. 37-57.

Bouillaguet Annick, Rogers Brian G., *Dictionnaire Marcel Proust*, Nouvelle édition revue et corrigée., Paris, Honoré Champion (coll. « Champion classiques. Références et dictionnaires 10 »), 2014.

- Buisine Alain, *Proust et ses lettres*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983.
- Buisine Alain, « Matronymies », *Littérature*, 1984, vol. 54, n° 2, p. 54-78.
- Buuren Maarten van, *Marcel Proust et l'imaginaire*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2008.
- Cattai Georges, *Proust et ses métamorphoses*, Paris, A.-G. Nizet, 1972.
- Compagnon Antoine, « Les malheurs de Saint-Loup », *Études de Langue et Littérature françaises*, Société des Études de Langue et Littérature françaises de l'Université de Kyoto, n° 40, 2009, p. 119-128.
- Compagnon Antoine, « Proust, mémoire de la littérature », *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Paris, Odile Jacob (coll. « Collège de France »), 2009.
- Coste Claude, « Le Proust radiophonique de Roland Barthes », *Revue des Sciences Humaines*, « Sur Barthes », n° 268, 4/2002, p. 55-72.
- Costil Pierre, « Proust et la poésie de la fleur », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1963, n° 13, p. 20-41.
- Deleuze Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Quadrige »), 1964.
- Deschamps Nicole, « L'auteur en lecteur de soi-même », *Tangence*, 2004, n° 76, p. 9-24.
- Dobrovsky Serge, *La Place de la madeleine : écritures et fantasme chez Proust*, Paris, Mercure de France, 1974.
- Drucker Michel, « Le sentiment de l'espace chez Marcel Proust », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1959, n° 9, p. 122-125.
- Duchêne Roger, *L'Impossible Marcel Proust*, Paris, Robert Laffont, 1994.
- Duchêne Roger, « Un inédit proustien : le testament de "l'oncle Adolphe" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2004/3, vol. 104, p. 673-685.
- Dumoncel Jean-Claude, « Le Combray géographique et toponymique », *Bulletin Marcel Proust*, 2018, n° 68, p. 73-78.
- Dupuy Valérie, *Proust et Anatole France*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- Duren Brian, « Deuil, fétichisme, écriture : la "Venise" de Proust », *Littérature*, n° 37, 1980, p. 113-128.

- Eells-Ogée Emily, « Proust et le sérail », *Cahiers Marcel Proust 12. Études proustiennes V*, Paris, Gallimard, 1984, p. 127-181.
- Erman Michel, *Le Bottin des lieux proustiens*, Paris, La Table Ronde (coll. « La petite vermillon »), 2011.
- Fearn Liliane, « Sur un rêve de Marcel », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1967, n° 17, p. 535-549.
- Ferraris Maurizio, Agostini Daniela de, « Proust, Deleuze et la répétition : notes sur les niveaux narratifs d'À la recherche du temps perdu », *Littérature*, n° 32, 1978, p. 66-85.
- Ferré André, *Géographie de Marcel Proust, avec index des noms de lieux et des termes géographiques*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1939.
- Ferré André, « Note sur Marcel Proust et la Bretagne », *Nouvelle Revue de Bretagne*, 5^e année, n° 6, novembre-décembre 1951.
- Fraisse Luc, « L'Hôtel des Réservoirs et la métaphore de l'intermittence », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1989, n° 20, p. 65-74.
- Fraisse Luc, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, Sedes, 1996.
- Fraisse Luc, « L'“exposition de cent tableaux hollandais” : sources et enjeux esthétiques », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2011, n° 8, p. 77-100.
- Fraisse Luc, « Un témoignage rapproché sur Marcel Proust : la correspondance inédite de Reynaldo Hahn avec les dames Lemaire », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 9, 2012, p. 9-29.
- Fraisse Luc, *L'Œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Fraisse Luc, « Mémoire et imaginaire de Versailles dans les écrits de Proust », *Proust et Versailles*, Paris, Hermann, 2018, p. 13-45.
- Fraisse Luc, « Proust à l'écoute de ses professeurs de philosophie, ou les formes du roman kantien », *Revue d'études proustiennes*, février 2019, n° 10, p. 115-144.
- Gay Jean-Christophe, « L'espace discontinu de Marcel Proust », *Géographie et cultures*, 1993, n° 6, p. 35-50, URL : http://www.mgm.fr/ARECLUS/page_auteurs/Gay14.html, consulté le 8 juin 2018.
- Goga Yvonne, « Le rêve de la “mer gothique” », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 2, 2004, p. 139-155.

Goron Lucien, *Le Combray de Marcel Proust et son horizon*, Toulouse, France, Imprimerie Julia, 1948.

Gosselin Monique, « “La Mort de Baldassare Silvande” de Marcel Proust, réécriture ironique de “La mort d’Ivan Ilitch” de Léon Tolstoï », *La Nouvelle II : nouvelles et nouvellistes au XXe siècle (Proust, Morand, Aymé, Armand, Queneau, Nimier, Beckett, Gracq, Tournier)*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 11-22.

Goujon Francine, « Le cryptage autobiographique dans *Les Plaisirs et les Jours* », *Bulletin d’informations proustiennes*, 1999, n° 30, p. 103-126.

Goyet Florence, « *Les Plaisirs et les Jours*, entre nouvelle classique et nouvelle moderne », *Bulletin d’informations proustiennes*, n° 44, Numéro spécial Agrégation, 2015, p. 135-152.

Gramolini Roberto, « Venise et la mosaïque intertextuelle », *Bulletin Marcel Proust*, n° 45, 1995, p. 62-86.

Hachez Willy, « Combray et ses environs », *Europe*, septembre 1970, n° 496-497, p. 104-110.

Hachez Willy, « Balbec et ses environs dans la Recherche », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1978, n° 28, p. 678-684.

Hamel Marion, « Proust discontinuiste », *Revue d’études proustiennes*, 2018, « Proust et le récit bref », n° 8, p. 45-63.

Henry Anne, « Proust et la Normandie : excursions dans l’arrière-pays des noms », *Le Paysage normand dans la littérature et dans l’art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre (coll. « Normandie »), 1980, p. 138-156.

Hiramitsu Ayano, « L’ameublement en tant qu’évocation du passé chez Proust », *Études de Langue et Littérature françaises*, Kyoto, n° 42, 2011, p. 45-57.

Hiramitsu Ayano, *Les chambres de la création dans l’œuvre de Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion (coll. « Recherches proustiennes »), 2019.

Iwasaki Hiroshi, « Quelques réflexions à propos de Venise dans la Recherche du temps perdu de Marcel Proust », *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 34, 1979, p. 122-136.

Iwasaki Tsutomu, « Marcel Proust et l’Italie. Poésie et vérité des séjours vénitiens », *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 4, 1964, p. 78-92.

Izumi Michiko, « Le regard de Proust sur le patrimoine : à propos de quelques églises dans la *Recherche* », communication au colloque franco-japonais *Proust : la Littérature et les Arts. Correspondance des Arts 4*, Tokyo, 15 et 16 mai 2021, à paraître.

Kawamoto Shinya, « Remarques sur la localisation géographique de Balbec dans *À la recherche du temps perdu* : l'itinéraire suivi par le héros », *Gallia*, Université d'Osaka, 2006, p. 39-46.

Kawamoto Shinya, « Le Réalisme géographique chez Proust, autour de la mystification du lecteur sur la situation de Balbec », *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, 2008, p. 68-83.

Kawamoto Shinya, « Proust et l'écriture toponymique d'Anna de Noailles. Deux villes bretonnes et la "poésie des noms" : Pont-Aven et Quimperlé », *Gallia*, Université d'Osaka, n° 51, 2012/03, p. 41-50.

Keller Luzius, « L'autocitation chez Proust », *Modern Language Notes*, vol. 95, n° 4, French Issue, mai 1980, p. 1033-1048.

Keller Luzius, « Proust et les collectionneurs », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2003, n° 1, p. 35-59.

Keller Luzius, *Marcel Proust. La Fabrique de Combray*, Genève, Editions Zoé, 2006.

Kim Young-Hae, « Rentoiler les fragments intermittents et opposites : perception et recomposition dans les *Jeunes filles en fleurs* », *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, 2019, p. 41-50.

Kolb Philip, « Marcel Proust et les dames Lemaire », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1964, n° 14, p. 114-122.

Kolb Philip, Price Larkin, *Marcel Proust : Textes retrouvés*, Urbana, University of Illinois Press, 1968.

Kolb Philip, *Cahiers Marcel Proust 3. Textes retrouvés*, Paris, Gallimard, 1971.

Kolb Philip, « Lettre sur les "fausses clefs" », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 29, 1979, p. 5-11.

Labussière Olivier, « Éléments pour une symptomatologie des ambiances urbaines. L'exemple de Venise, à la lumière de Ruskin et de Proust », *Articulo – Journal of Urban Research*, Special issue 2, 2009, URL : <http://journals.openedition.org/articulo/1153>, consulté le 16 janvier 2021.

Lacaille-Lefebvre Armelle, *La Poésie dans "À la recherche du temps perdu" de Marcel Proust*, Paris, l'Harmattan, 2011.

- Larcher P.-L., *Le Parfum de Combray. Pèlerinage proustien à Illiers*, Paris, France, Mercure de France, 1945.
- Larcher P.-L., « Le Pré Catelan d'Illiers. Parc de Swann », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, 1960, n° 10, p. 242-248.
- Lejeune Philippe, « Écriture et sexualité », *Europe*, n° 502-503, février-mars 1971, p. 113-143.
- Lejeune Philippe, « Les carafes de la Vivonne », *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 163-196.
- Leriche Françoise, Mauriac Dyer Nathalie, « Les Proust aux “lieux” : Du *Traité d'hygiène à Sodome et Gomorrhe* », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 31, 2000, p. 65-96.
- Létoublon Françoise, Fraisse Luc, « Proust et la descente aux enfers : les souvenirs symboliques de la Nékuia d'Homère dans la “Recherche du temps perdu” », *Revue d'histoire littéraire de la France*, décembre 1997, n° 6, p. 1056-1085.
- Li Shuangyi, *Proust, China and Intertextual Engagement : Translation and Transcultural Dialogue*, London, Palgrave Macmillan, 2017.
- Macherey Pierre, « Proust et la question de la spatialité », *La philosophie au sens large*, URL : <https://philolarge.hypotheses.org/1614>, 26 mai 2015, consulté le 12 mai 2019.
- Marantz Enid G., « Les lieux amovibles », *Bulletin Marcel Proust*, 1990, n° 40, p. 88-99.
- Marantz Enid G., « L'infini, l'inachevé de la clôture dans l'écriture proustienne : le cas de Mlle de Stermaria », *Études françaises*, vol. 30, n° 1, été 1994, p. 41-58.
- Mauriac Dyer Nathalie, « Genèse de la “Ruine de Venise” », *ITEM*, URL : <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/genese-de-la-ruine-de-venise>, consulté le 8 juillet 2020.
- Mauriac Dyer Nathalie, « Genesis of Proust's “Ruine de Venise” », *Proust in Perspective. Visions and Revisions*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2002, p. 67-84.
- Mauriac Dyer Nathalie, « Le lancement de “Du côté de chez Swann” : Brouillon de l'“entretien” de novembre 1913 avec Élie-Joseph Bois », *Bulletin d'informations proustiennes*, 2013, n° 43, p. 9-22.

Mauriac Dyer Nathalie, « “Vacances de Pâques”, ou la résurrection d’une variante du premier Swann », Antoine Compagnon, Kazuyoshi Yoshikawa (dir.), *Swann le centenaire*, Paris, Hermann, 2013, p. 73-86.

Mayer Denise, « Le jardin de Marcel Proust », *Cahiers Marcel Proust 12. Études proustiennes V*, Paris, Gallimard, 1984, p. 9-51.

McDowell Dane, *L’Herbier de Marcel Proust*, Paris, Flammarion, 2017.

McGarry Pascale, « Pour une nouvelle géométrie du roman. Le côté Thomas Hardy de Proust », *Poétique*, 2008/4, n° 156, p. 435-451.

Meguro Junko, *La Nourriture chez Marcel Proust*, thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation françaises, sous la direction de Pierre-Edmond Robert, Paris, Université Sorbonne Paris Cité, 2015, 441 p.

Mendelson David, *Le Verre et les objets de verre dans l’univers imaginaire de Marcel Proust*, Paris, José Corti, 1968.

Miguet-Ollagnier Marie, *La Mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 1982.

Miguet-Ollagnier Marie, « Réécriture, échos : la gare, l’atelier, la chambre dans “Noms de pays : le pays” », *Bulletin d’informations proustiennes*, 1993, n° 24, p. 111-118.

Miguet-Ollagnier Marie, « Le séjour à Doncières dans Le Côté de Guermantes : avant-textes et texte », *Semen*, 10 novembre 1999, n° 11, URL : <http://journals.openedition.org/semen/2855>, consulté le 20 mars 2020.

Milly Jean, « Étude génétique de la rêverie des chambres dans l’“Ouverture” de la Recherche », *Bulletin d’informations proustiennes*, automne 1979, n° 10, p. 9-22.

Milly Jean, *Les Pastiches de Proust*, Paris, Colin, 1970.

Milly Jean, « Proust et l’image », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 20, 1970, p. 1030-1043.

Milly Jean, « Sur quelques noms proustiens », *Littérature*, n° 14, 1974, p. 65-82.

Milly Jean, « Quelques précisions sur Beg-Meil », *Bulletin Marcel Proust*, n° 52, 2002, p. 17-19.

Milly Jean, « L’article dans *Le Figaro* », *Fabula / Les colloques*, « À la Recherche d’Albertine disparue », 2007, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document476.php>, consulté le 13 février 2018.

- Montfrans Manet van, « Péric, Roussel et Proust : trois voyages extraordinaires à Venise », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 7, 2009, p. 139-157.
- Montfrans Manet van, « “Les Hollande” de Whistler chez Proust », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 8, 2011, p. 171-200.
- Mouline Lucette, « La mer et la vision proustienne dans les ébauches du *Temps perdu* », *Revue des Sciences Humaines*, fasc. 137, janvier-mars 1970, p. 93-103.
- Mousson Yvette, « Sur deux pages de Proust : les clochers de Caen », *Annales de Normandie*, 1995, vol. 26, n° 1, p. 453-459.
- Narváez Mauricio R., « L'esprit de l'escalier : Fonctions de l'“escalier” dans *À la recherche du temps perdu* », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2014, vol. 11, p. 125-141.
- Naturel Mireille, « Le Grand-Hôtel de Balbec ou “le feuilletage” flaubertien », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1997, n° 28, p. 63-77.
- Naturel Mireille, *Proust et Flaubert : un secret d'écriture* (1999), Amsterdam / New York, Rodopi, 2007.
- Naturel Mireille, « Quand l'inverti naît d'un emprunt par inversion : la partie d'écarté entre Morel et Cottard », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 30, 1999, p. 49-56.
- Naturel Mireille, « À propos de l'article dans *Le Figaro* », *Bulletin d'informations proustiennes*, 2004, n° 34, p. 89-94.
- Naturel Mireille, « Proust : une poétique des lieux », *Mélanges offerts à Odile Halmoy*, Norvège, University of Bergen, 2013, vol. 13, p. 262-275.
- Naturel Mireille, « Illiers-Éteuilles : entre territorialité et littérature », *Bulletin Marcel Proust*, 2020, n° 70, p. 51-61.
- Painter George Duncan, *Marcel Proust*, 2 vol., traduit par Georges Cattai et Roger Paul Vial, Paris, Mercure de France, 1966-1968.
- Pappot Gemma, « L'“Inferno” de Proust à la lumière de Dante : Remarques sur les renvois à *La Divina Commedia* de Dante dans *À la recherche du temps perdu* », *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 1, 2003, p. 91-118.
- Péchenard Christian, *Proust à Cabourg*, Paris, Quai Voltaire, 1992.
- Perrier Guillaume, « La mémoire du critique : Georges Poulet et Marcel Proust », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 43, 2013, p. 147-155.
- Peytaud Jean, « Sur les variantes des noms de personnages dans “La Mort de Baldassare Silvande, vicomte de Sylvanie” (Marcel Proust : *Les Plaisirs et les Jours*) », *Hommages à Jacques Petit*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 801-812.

- Poulet Georges, *L'Espace proustien* (1963), Paris, Gallimard (coll. « Collection Tel »), 1982.
- Quémar Claudine, « L'Église de Combray, son curé et le Narrateur », *Cahiers Marcel Proust 6. Études proustiennes I*, Paris, Gallimard, 1973, p. 277-342.
- Quémar Claudine, « Sur deux versions anciennes des “côtés” de Combray », *Cahiers Marcel Proust 7. Études proustiennes II*, Paris, Gallimard, 1975, p. 159-282.
- Quémar Claudine, « N° du Cahier 31 », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 9, 1979, p. 45-54.
- Ramsden Maurren A., « The “deux côtés” of Combray in their genetic context », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2007, n° 5, p. 53-69.
- Rey Pierre-Louis, « Proust et le mythe d'Orphée », *Proust, la mémoire et la littérature. Séminaire 2006-2007 au Collège de France*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 75-94.
- Richard Jean-Pierre, *Proust et le monde sensible*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.
- Richard Jean-Pierre, « Proust et la demeure », *Littérature*, avril 2011, n° 164, p. 83-92.
- Risset Jacqueline, « Ce que c'est qu'un endroit de la Terre », *Le Genre humain*, janvier 2008, n° 47, p. 33-44.
- Robichez Jacques, « Paris et la province chez Proust », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1971, vol. 71, n° 5/6, p. 875-886.
- Roquin Claude, « Venise, un “pèlerinage ruskinien” de Marcel Proust », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 23, 1973, p. 1674-1682.
- Rosasco Joan Térésa, *Voies de l'imagination proustienne*, Paris, A.-G. Nizet, 1980.
- Saiki Shinichi, *Paris dans le roman de Proust*, Paris, Sedes, 1996.
- Sandras Michel, « Les deux côtés de Venise », *Fabula / Les colloques*, « À la recherche d'Albertine disparue », 2007, URL : <https://www.fabula.org/colloques/document489.php>, consulté le 2 juin 2017.
- Simon Anne, « Phénoménologie et référence : Proust et la redéfinition du réel », *Littérature*, 2003, vol. 132, n° 4, p. 55-70.
- Simon Anne, *Proust ou le réel retrouvé : le sensible et son expression dans “À la recherche du temps perdu”*, Paris, Honoré Champion (coll. « Recherches proustiennes »), 2011.

- Tadié Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans "À la recherche du temps perdu"*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Tel »), 1971.
- Tadié Jean-Yves, *Proust*, Paris, Pierre Belfond, 1983.
- Tadié Jean-Yves, « Le Paris de Marcel Proust », *Écrire Paris*, Paris, Éditions Seesam et Fondation Singer-Polignac, 1990, p. 133-143.
- Tadié Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1993.
- Tadié Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, « NRF Biographies », 1996.
- Tadié Jean-Yves, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, Paris, Gallimard, 2019.
- Teulade Anne, « Proust et l'épopée de Dante », *Proust, l'étranger*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2010, p. 15-36.
- Ton That Thanh-Vân, « Proust et Orphée : Avatars et métamorphoses d'un mythe », *Revue de littérature comparée*, 1999, vol. 73, n° 4, p. 471-481.
- Ton That Thanh-Vân, « Nourritures exquises pour ambassadeur ou le bœuf dans tous ses états », *Bulletin Marcel Proust*, n° 69, 2019, p. 93-102.
- Tsumori Keiichi, *Proust et le paysage : des écrits de jeunesse à la "Recherche du temps perdu"*, Paris, Honoré Champion (coll. « Recherches proustiennes »), 2014.
- Ushiba Akio, « À propos des deux côtés d'À la recherche du temps perdu », *Études de Langue et Littérature françaises*, Société japonaise de Langue et Littérature françaises, n° 32, 1978, p. 78-98.
- Ushiba Akio, *L'image de l'eau dans "À la recherche du temps perdu" : fonctionnement et évolution*, Tokyo, France-Tosho, 1979.
- Védrines Louis, « Séjours vénitiens », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 4, 1954, p. 57-60.
- Verna Marisa, *Le Sens du plaisir. Des synesthésies proustiennes*, Berne, Peter Lang, 2013.
- Vignerot Robert, « Marcel Proust et Robert de Montesquiou. Autour de "Professionnelles Beautés" », *Modern Philology*, vol. 39, n° 2, nov. 1941, p. 159-195.
- Viollet Catherine, « "La Confession d'une jeune fille" : aveu ou fiction ? », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1991, n° 22, p. 7-24.
- Wada Eri, « Rachel et Bloch dans le Cahier 44 », *Bulletin d'informations proustiennes*, 2008, n° 38, p. 65-71.

Wesemael Sabine van, « Sur Proust, l'eau et les rêves ou comment les femmes font flotter le roman », *Marcel Proust Aujourd'hui*, 2003, n° 1, p. 139-153.

Wickers Olivier, *Chambres de Proust*, Paris, Flammarion, 2013.

Yoshida Jo, « Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du "voyage au Nord" », *Bulletin d'informations proustiennes*, 1983, n° 14, p. 41-61.

Yoshida Jo, « L'après-midi à Venise : autour de plusieurs textes inédits sur la basilique Saint-Marc », *Cahiers Marcel Proust 14. Études proustiennes VI*, Paris, Gallimard, 1987, p. 167-189.

Yoshida Jo, « Les nouvelles et les formes brèves chez Proust, Morand et Akutagawa : autour de plusieurs récits courts », *Études de Langue et Littérature françaises*, Kyoto, n° 32, 2001, p. 135-148.

Yoshikawa Kazuyoshi, « Proust and archeological discovery », *Proust and the arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 101-111.

Yoshikawa Kazuyoshi, « Propos tenus à La Raspelière et dans le petit train », *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 46, 2016, p. 87-99.

Yoshikawa Kazuyoshi, « Le japonisme dans *À la recherche du temps perdu* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin 2020, 120^e année, n° 2, p. 435-450.

Zuber Isabelle, *Tableaux littéraires : les marines dans l'œuvre de Marcel Proust*, Berne, Peter Lang, 1998.

Études sur la géographie littéraire

Baron Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, URL : <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>, consulté le 13 juin 2021.

Baudelle Yves, « Noms de pays ou pays des noms ? Toponymie et référence dans les récits de fiction », Audrey Camus, Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 45-62.

Bayard Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

Blanc Nathalie, Chartier Denis, Pughe Thomas, « Littérature et écologie : vers une éco-poétique », *Écologie & Politique*, 2008/2, n° 36, p. 15-28.

Bouvet Rachel, White Kenneth (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. 18, 2008.

Bouvet Rachel, « Topographier pour comprendre l'espace romanesque », Audrey Camus, Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 79-91.

Bouvet Rachel, « Géopoétique, géocritique, écocritique : Points communs et divergences », Conférence présentée à l'Université d'Angers (Maison des Sciences Humaines), 28 mai 2013, URL : <https://rachelbouvet.wordpress.com/2013/05/30/geopoetique-geocritique-ecocritique-points-communs-et-divergences/>, consulté le 5 mars 2021.

Brosseau Marc, *Des Romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Brunet Roger, Ferras Robert, Théry Hervé (dir.), *Les Mots de la géographie, dictionnaire critique* (1992), Montpellier-Paris, Reclus-La Documentation Française, 2009.

Camus Audrey, Bouvet Rachel, « Introduction », Audrey Camus, Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 9-13.

Camus Audrey, « Espèces d'espaces : vers une typologie des espaces fictionnels », Audrey Camus, Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 33-44.

Charles-Nicolas Stéphanie, « André Ferré, pionnier de la géographie littéraire ? », *Bulletin Marcel Proust*, n° 70, 2020, p. 63-69.

Collot Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti (coll. « Les essais »), 2005, 446 p.

Collot Michel, « Pour une géographie littéraire », *Fabula-LhT*, n° 8, « Le Partage des disciplines », mai 2011, URL : <https://www.fabula.org/lht/8/collot.html>, consulté le 19 octobre 2018.

Collot Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti (coll. « Les essais »), 2014.

Crouzet Paul, *Tout Racine ici, à Port-Royal. Essai de guide littéraire*, Paris, Henri Didier, 1950.

Deguy Michel, *Figurations. Poèmes, propositions, études*, Paris, Gallimard, 1969.

Doyon-Gosselin Benoit, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », Audrey Camus, Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 65-77.

Dupuy Lionel, Puyo Jean-Yves (dir.), *L'Imaginaire géographique. Entre géographie, langue et littérature*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014.

Dupuy Lionel, Puyo Jean-Yves (dir.), *De l'imaginaire géographique aux géographies de l'imaginaire*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2015.

Dupuy Lionel, *L'imaginaire géographique. Essai de géographie littéraire*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2018.

Dupuy Lionel, « Une lecture géographique de Marcel Proust », *Mondes sociaux*, Labex Structurations des mondes sociaux, 2019, URL : <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=https%3A%2F%2Fsms.hypotheses.org%2F19303>, consulté le 5 avril 2021.

Ferré André, *Géographie littéraire*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1946.

Ferré André, « Le problème et les problèmes de la géographie littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n° 6, p. 145-164.

Jourde Pierre, *Géographies imaginaires : de quelques inventeurs de mondes au XXe siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.

Lambert Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, 1998, vol. 30, n° 2, p. 111-121.

Lévy Bertrand, « Géographie et littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, Genève, tome 146, 2006, p. 25-52.

Moretti Franco, *Atlas du roman européen 1800-1900*, traduction de Jérôme Nicolas, Paris, Éditions du Seuil, 2000 ; version originale : *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Turin, Einaudi, 1994.

Moura Jean-Marc, « Les littératures transatlantiques en langues européennes : étude d'une géographie littéraire », Véronique Corinus, Mireille Hilsum (dir.), *Nouvel état des lieux des littératures francophones. Cadres conceptuels et création contemporaine*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2019, p. 181-196.

Rosemberg Muriel, « La spatialité littéraire au prisme de la géographie », *L'Espace géographique*, vol. 45, 2016/4, p. 289-294.

Soja Edward W., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres, Verso, 1989.

Tissier Jean-Louis, « Géographie et littérature », Antoine Bally, Robert Ferras, Denise Pumain (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris, Économica, 1992, 235-255.

Westphal Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes. Esquisse », Bertrand Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 9-39.

Westphal Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

Ziethen Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences*, n° 3, juillet 2013, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf>, consulté le 6 août 2018.

Autres ouvrages et articles consultés

Bachelard Gaston, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

Bachelard Gaston, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, José Corti, 2018.

Bachelard Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

Bachelier Alexis, *Guide officiel d'Évian-les-Bains et de ses environs*, Évian-les-Bains, Imprimerie Munier, 1895.

Barthélemy Charles, *Erreurs et mensonges historiques*, Paris, Blériot Frères, 1878.

Barthes Roland, *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Les cours et les séminaires au Collège de France de Roland Barthes »), 2015.

Bénassy-Berling Marie-Cécile, « Deux voyageurs français aux Philippines : La Pérouse en 1787, Jurien de la Gravière en 1848-50 : regarder le Pacifique depuis un bateau », *e-Spania*, 22 octobre 2015, URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/25089>, consulté le 30 novembre 2020.

Bettio Pietro, *Del palazzo ducale in Venezia. Lettera discorsiva*, Venezia, Dalla Tipografia Di Alvisopoli, 1837.

- Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Boutroux Émile, Gilson Étienne, *La philosophie de Kant*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie »), 1926.
- Bouvet Vincent, « Rose pour un palais défunt », *Monuments Historiques*, mai 1980, p. 21-26.
- Bouvier Alix de, *Les hôtels particuliers à Versailles aux XVII^e et XVIII^e siècles : quelques exemples pour une typologie*, mémoire en Histoire de l'art, sous la direction de Mathieu Da Vinha, Paris, École du Louvre, 2016, 105 p.
- Charles Michel, *Composition*, Paris, Éditions du Seuil, 2018.
- Cheng François, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Cheng François, *Cinq méditations sur la beauté* (2006), Paris, Albin Michel, 2008.
- Daudet Léon, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905. 4^{ème} série, Salons et journaux*, Paris, France, Nouvelle librairie nationale, 1917.
- Daudet Lucien, *Autour de soixante lettres de Marcel Proust* (1929), Paris, Gallimard, 2012.
- Dunmore John, Brossard Maurice de, *Le Voyage de Lapérouse. 1785-1788. Récit et documents originaux*, Paris, Imprimerie Nationale, 1985.
- Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod, 2016.
- Frémy Elphège, « L'enceinte de Paris construite par les Fermiers Généraux et la perception des droits d'octroi de la Ville (1784-1791) », *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 39^e année, 1912, p. 115-148.
- Garnier Xavier, Zoberman Pierre (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- Gâta Anca, « L'espace du livre et l'espace de l'œuvre : la dissociation argumentative comme architectonique de l'espace littéraire », Alain Milon, Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2007, p. 613-629.
- Gaziello Catherine, *L'Expédition de Lapérouse. 1785-1788. Réplique française aux voyages de Cook*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1984.

- Genette Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Collection “Tel quel” »), 1966.
- Genette Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 1969.
- Genette Gérard, *Figures IV*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Poétique »), 1999.
- Gregh Fernand, *L'Âge d'or. Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, Paris, Grasset, 1947.
- Hillairet Jacques, *Évocation du vieux Paris*, tome I, Paris, Les éditions de Minuit, 1952.
- Hillairet Jacques, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963.
- Ingarden Roman, *L'Œuvre d'art littéraire*, traduction de Philibert Secretan, Lausanne, l'Âge d'homme, 1983.
- Jacob Andrée, Léri Jean-Marc, *Vie et histoires du VI^e arrondissement de Paris*, Paris, Hervas, 1986.
- Jullian Philippe, *Robert de Montesquiou. Un prince 1900*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1987.
- La Sizeranne Robert de, *Ruskin at Venice. A Lecture given during the Ruskin Commemoration at Venice, September 21, 1905*, traduction de Mrs. Frederic Harrison, London, George Allen, 1906.
- Littre Émile, *Dictionnaire de la langue française*, tome II-IV, Paris, Librairie Hachette, 1873-1874.
- Maeterlinck Maurice, *Le Double Jardin*, Paris, Fasquelle, 1904.
- Malgat Joseph, *Les anciennes prisons de Venise*, Nice, Typographie et lithographie Malvano, 1898.
- Marcel Gabriel, *La Pérouse : récit de son voyage, expédition envoyée à sa recherche, le capitaine Dillon, Dumont d'Urville, reliques de l'expédition*, Paris, Librairie illustrée, 1888.
- Markovic Momcilo, « La Révolution aux barrières : l'incendie des barrières de l'octroi à Paris en juillet 1789 », *Annales historiques de la Révolution française*, n° 372, 2013/2, p. 27-48.
- Marquis Joseph, *Illiers*, Archives historiques du diocèse de Chartres, 1904.
- Morand Paul, *Venises*, Paris, Gallimard, 1971.

- Reclus Élisée, *L'Homme et la Terre. Livre I : Les ancêtres* (1905), ENS Éditions, 2015.
- Richard Jean-Pierre, *Poésie et Profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.
- Richard Jean-Pierre, *Paysage de Chateaubriand*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- Richard Jean-Pierre, *Pages Paysages. Microlectures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.
- Ricœur Paul, « La métaphore et le problème central de l'herméneutique », *Revue Philosophique de Louvain*, 1972, vol. 70, n° 5, p. 93-112.
- Ricœur Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « L'Ordre philosophique 23 »), 1975, 413 p.
- Ricœur Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1984.
- Robert Paul, Rey Alain (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, tome III, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001.
- Rouleau Bernard, *Le tracé des rues de Paris*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1967.
- Rouleau Bernard, *Villages et faubourgs de l'ancien Paris. Histoire d'un espace urbain*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- Ruskin John, *The Stones of Venice* (1853), tome II, London, Smith, Elder and Co., 1867.
- Ruskin John, *Works*, t. XXIII, London, George Allen, 1903-1912.
- Ruskin John, *La Bible d'Amiens, traduction, notes et préface par Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1904.
- Ruskin John, *La Nature du gothique*, chapitre extrait des *Pierres de Venise*, traduction de Mathilde P. Crémieux, introduction de Paul Vitry, Paris, Aillaud, 1907.
- Ruskin John, *Le Repos de Saint-Marc*, traduction de K. Johnston, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1908.
- Scheikévitch Marie, *Souvenirs d'un temps disparu*, Paris, Plon, 1935.
- Schindler Anton, *Histoire de la vie et de l'œuvre de Ludwig Van Beethoven*, traduite et publiée par Albert Sowinski, Paris, Librairie de Garnier frères, 1864.
- Strabon, *Géographie de Strabon*, Livre premier, traduction d'Amédée Tardieu, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1867.

Thibaudet Albert, *Réflexions sur la littérature* (1938), Paris, Gallimard, 2007.

Vaudoyer Jean-Louis, « L'œuvre de Mme de Noailles (I) », *Les Essais*, Revue mensuelle, octobre 1904-avril 1905, Paris, 19, rue des Saints-Pères, p. 1-10.

Wigniolle Jules (dir.), *Annuaire général héraldique pour 1902*, Paris, Imprimerie Paul Dupont, 1902.

L’Invention de l’espace chez Marcel Proust

Résumé

Cette thèse se propose d’aborder l’espace et les lieux dans l’ensemble des œuvres de Proust, dans le cadre de la géographie littéraire. La première partie tente de clarifier la logique spatiale de l’écrivain dans la construction de ses lieux imaginaires. Inspiré par John Ruskin, Proust met en valeur deux notions – la « géométrie plane » et la « géométrie dans l’espace », constituant les principes fondamentaux de sa propre conception de l’espace. En partant de la chambre obscure où se réveille le héros-narrateur de la *Recherche* au début du récit, nous analysons la projection de paysages en images, les structures élémentaires de petites unités spatiales, ainsi que la totalité et la continuité de vastes régions. La deuxième partie examine les quatre territoires de la *Recherche* : Combray, Balbec, Paris et Venise. Ces pays, vacillant entre le réel et l’imaginaire, sont analysés en lien avec leurs versions primitives dans *Jean Santeuil*, à travers la topographie et les espaces intérieurs. Nous envisageons ainsi d’éclairer le processus de la transformation de ces lieux par l’écriture de Proust. La troisième partie traite la question de l’origine et les sources de l’univers proustien. Nous introduisons le concept du « vide », qui peut référer soit à des espaces lacunaires ou indéterminés, soit aux phénomènes atmosphériques, tous participant à la construction du monde. Enfin, nous nous focalisons sur la représentation de la mer chez l’écrivain, notamment dans *Les Plaisirs et les Jours*. En passant d’immenses territoires aux éléments naturels, de son œuvre principale à son premier recueil de 1896, nous souhaitons percevoir le génie de Proust dans l’invention de son espace fictif.

Mots clés : espace, géographie, lieu, Marcel Proust, pays, paysage, topographie

Creation of Space in the Works of Marcel Proust

Abstract

This thesis aims to study the space and the places in the complete works of Proust in terms of literary geography. The first part attempts to clarify the writer’s spatial logic in the construction of his imaginary places. Inspired by John Ruskin, the two fundamental principles in Proust’s theory of space are “plane geometry” and “spatial geometry”. Starting from the dark room where the narrator of *In Search of Lost Time* wakes up at the beginning of the story, this thesis examines the projection of landscape into images, the primary structures of spatial units, and the totality of continuous space. The second part is devoted to analyzing four places in *In Search of Lost Time*, namely, Combray, Balbec, Paris and Venice. I examine these four places, which loom between reality and imagination, by focusing on their topographic network and interior spaces. Specifically, I compare their descriptions with that which are in *Jean Santeuil* in order to highlight the transformation of these cities in Proust’s writing. The third part deals with the question of origin and the sources of Proust’s universe. I adopt the concept of “empty”, which refers to incomplete or unidentified space, and atmospheric phenomena, both of which play a role in the construction of world. At last, we focus on the writer’s representation of the sea, especially in *Les Plaisirs et les Jours*. From expansive masses of land to miniscule natural elements, from the author’s major work to his first collection in 1896, this thesis seeks to present Proust’s brilliance in his fictional space creation.

Keywords : Space, geography, place, Marcel Proust, land, landscape, topography

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120 – Littérature française et comparée

Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP 19) – EA 3423

4 rue des Irlandais 75005 Paris