BULLETIN DE LA SOCIETE DES AMIS

DE MARCEL PROUST

ET DES AMIS DE COMBRAY

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE MARCEL PROUST ET DES AMIS DE COMBRAY

BULLETIN N° 15 — 1965

Publié avec le concours de la Direction Générale des Arts et des Lettres

Sommaire

SOCIÉTÉ DES AMIS DE MARCEL PROUST ET DES AMIS DE COMBRAY

Association reconnue d'utilité publique

SIÈGE SOCIAL :
26, rue du Docteur-Galopin - ILLIERS (Eure-et-Loir)

Par décret en date du 9 septembre 1955, a été reconnue comme établissement d'utilité publique l'Association dite *Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray* dont le siège est à Illiers (Eure-et-Loir).

(*Journal Officiel* du 14 septembre 1955.)

Présidence d'Honneur :

Madame Gérard MANTE-PROUST
† Professeur Henri MONDOR, de l'Académie Française

Membres d'honneur :

M. le Ministre de l'Education Nationale
M. le Directeur Général des Arts et des Lettres
M. le Préfet de la Seine
M. le Président du Conseil Municipal de Paris
M. le Préfet d'Eure-et-Loir — M. le Maire d'Illiers
M. l'Inspecteur d'Académie d'Eure-et-Loir

Président :

M. Jacques de LACRETELLE, de l'Académie Française

Vice-Présidents :

Mme la Duchesse de LA ROCHEFOUCAULD
M. Gérard BAUER, de l'Académie Goncourt

Vice-Président honoraire :

M. André BILLY, de l'Académie Goncourt

Secrétaire général : M. P.-L. LARCHER
Trésorier : M. Paul-Albert BOYER
Secrétaire général adjoint : M. André FERRÉ

Membres du Conseil d'Administration :

Mme ALEXANDRE-DEBRAY;
M. le Comte Robert DE BILLY;
M. Henri BONNET;
M. Pierre CLARAC;
M. Jacques DURON;
M. René GOBILLOT;
M. J. HOULET;
M. Mme Jacques LETELLIER;
M. Paul MORAND;
M. Yves ROBERGE;
M. Claude THISSE;
Mlle Denise TOUZE.

Somnolence : un inédit de Proust

Le texte que nous présentons ici est une sorte d'épave. Ce que nous en savons peut se résumer en peu de mots. Le manuscrit original fut retrouvé parmi les papiers de Marcel Proust [1]. L'écriture de ce dernier y est facile à reconnaître. Il n'est pas moins facile d'y discerner le style et les préoccupations de cet auteur, ainsi qu'un certain rapport avec *A la Recherche du Temps perdu.* Quant à dire exactement en quoi consiste ce rapport, peut-être pourrons-nous le faire avec plus de précision s'il nous est possible de déterminer l'époque de notre texte.

Le manuscrit original est composé de deux petites feuilles blanches (227×178 mm), pliées en deux, de papier à lettres vergé à filigrane « Waverley ». La fine écriture de Marcel Proust en recouvre presque entièrement la surface, faisant cependant sept pages seulement au lieu de huit, puisque l'avant-dernière remplit les deux faces intérieures de la seconde feuille dépliée. Je trouve ce papier identique — en ce qui concerne la qualité, le filigrane, les vergeures et le format — à celui d'une lettre inédite que Proust adressa à Mme Léon Yeatman, lettre que j'ai pu dater des mois d'avril ou de mai 1901. Notre manuscrit semble donc dater de l'année 1901. Et comme Proust y note ses impressions en chemin de fer, il a dû rédiger ce texte à la suite d'un voyage, et vraisemblablement vers la fin de l'été de 1901. L'écriture si fine et serrée du manuscrit donne une sorte de confirmation à cette

(1) Collection de l'University of Illinois.

date hypothétique, puisque on rencontre ce même graphisme dans la plupart des lettres et manuscrits de l'époque en question, et qu'on ne le retrouve pas dans les écrits des autres époques de sa vie.

S'il est vrai que notre texte date de 1901, l'époque de sa rédaction suffit à expliquer pourquoi Proust n'y fait mention d'aucun personnage de roman. Car à ce moment-là, il y a déjà deux ans environ que Proust a abandonné son roman sur Jean Santeuil, pour se consacrer à l'étude de l'œuvre de John Ruskin. Depuis longtemps Proust a perdu tout espoir d'achever son premier roman, dont le gros manuscrit a été mis au rancart. Il ne travaille à aucune œuvre d'imagination où il puisse placer les méditations qu'il vient d'avoir dans un train. Voilà pourquoi il se contente de les rédiger sous la forme d'un essai.

Notre texte est à l'état d'un brouillon, plein de repentirs et de répétitions, ayant des phrases raturées, d'autres ajoutées en interligne, et par endroits des mots presque illisibles. Nous reproduisons ce texte avec autant de fidélité que possible; j'y ajoute quelques virgules seulement pour la compréhension de passages qui, sans cela, semblent obscurs.

SOMNOLENCE

Peu à peu le mouvement du train s'assoupit. Mon attention s'obscurcit, et mon imagination lui chuchote très vite des choses qui lui paraissent très bien se suivre, mais qui si je suis réveillé par un arrêt, me paraissent n'avoir aucun sens, ou plutôt n'être rien. Et réveillé je me figure que je croyais avoir continué à imaginer en somnolant mais que je me trompais. Et pourtant j'imaginais toujours et même avec une vitesse vertigineuse, mais des choses qui au grand jour de la conscience pleine sont aussi invisibles que les étoiles quand il fait grand jour, et pourtant elles

Souvenir d'enfance

Quelque le mouvement du train s'accomplit

~~Je crois que mon attention s'attachait à ce qui s'accomplit, à ce qui~~ ~~se voyait~~ mais mon attention s'éloignait, et mon imagination lui ~~prêtait~~ très vite des choses qui lui paraissaient très bien le suivre, mais qui si j'avais réfléchi pour un arrêt, me paraissaient pas s'avoir eu en vous, ou plutôt n'être vues. Mais ~~j'avais à voir. C'était~~. Et réfléchi je me figure que j'avais commencé à raisonner en sommeillant mais que je me trompais. Et pourtant j'imaginais toujours différemment avec une vitesse extraordinaire, mais des choses qui en grand jour de la conscience pleine sont aussi invisibles que les étoiles, quand il fait grand jour et pourtant elles sont là. ~~Mais pourtant~~ J'écoute le ~~bruit~~ bruit du train, ~~toujours le rythme~~ ~~qui~~ ~~l'une~~ ~~l'une autre~~. C'est ~~bien~~ de ces ~~bruits~~ ~~comme le bruit des choses qui se taisent~~ des disciplines ~~pour~~ ~~la~~ ~~rapide~~ ~~de notre réalité~~. Je ~~l'écoute le bruit du train~~ ~~mais~~ ~~pas le bruit du train~~ Etant dans le wagon ~~je suis~~ ~~ma~~ ~~ouïe~~ ~~se~~ ~~mais~~ ~~pas le bruit du train~~, et le je ne leur ne cesse pas le bruit du train. Et

une fois pour toute et que mon épaule se cassât par le mouvement d'agrandissait ~~[illegible]~~ à l'angle de la baignoire, il fallait retourner une mitte. Cette fois-ci j'ai ~~[illegible]~~ comme un mauvais musicien perdu le nombre dans le morceau monotone et sourd qu'exécute le train. Et ce n'est pas non plus trop fort, c'est moins que j'étais. Et ~~le bruit~~ le bruit que celui-ci rapiat martelait mon oreille du moment présent, le bruit ~~principal~~ dominant de bal à l'heure, contrit dans le rang de fer la ~~capitale~~ négligence et le capitis de mon oreille, ne fait plus que préparer et ~~[illegible]~~ et désirer son successeur, brusquement, s'il le peut sur son trône ou il l'accompagnait en frétant. Et je ne fus l'attention qui m'avait été si utile pour me rendre compte ~~[illegible]~~ de l'état de mon imagination fondante que je somnole, bâtie. Elle commence à somnoler et aussitôt mon imagination se somnolence qui n'attend que ce moment-là comme si elle ne voulait pas être observée, et comme si le réveil qu'elle me fait ne devait être entendu ni de mon attention, ni de mon raisonnement, repart et comme à me parler tout bas, très vite. Je ne sais ce qu'elle me raconte ainsi mais je sais qu'elle mon ~~[illegible]~~ intérêt [illegible] qu'elle [illegible] le [illegible] est beaucoup, que je [illegible] plus en plus vite [illegible] mes étapes jusqu'à ce [illegible] sur le baignoire [illegible] que la musique [illegible] et ~~[illegible]~~ chargée de mesure [illegible] contrairement à une [illegible]. Cette fois je me

sont là ([2]). Etendu dans le wagon je me laisse bercer par le bruit du train et que je rythme d'ailleurs moi-même, selon que tel choc est choisi par mon oreille comme « temps fort ». Car il en est des bruits du train comme des sons des cloches. Notre oreille les attache les uns aux autres comme elle veut, si bien que tantôt l'un commençant avec un peu d'avance, l'autre semble se précipiter sur lui pour le rejoindre. D'où un petit arrangement rythmique bien humble [?] avec une percussion attendue qui revient toujours nous ébranler au même moment. Peu à peu mon attention baisse, je m'assoupis. Les récits intérieurs que mon imagination me fait ne cessent certes pas. Au contraire je me parle à moi-même de plus en [plus] vite, seulement de plus en plus bas, semble-t-il. Et tout cet enchaînement me paraît parfaitement satisfaisant tant que je somnole. Mais si je veux pour me rendre compte de ce qu'est cette rêvasserie de la somnolence me réveiller tout à fait, plus rien, les dernières bribes de rêverie somnolente que je peux arrêter au passage au moment de l'entrée au grand jour du réveil me paraissent sans aucune signification ([3]). Et tout ce que je me raconte me paraît parfaitement satisfaisant. Chaque mot idée en appelle un autre et tout cela se suit parfaitement. A vrai dire comme ma mémoire et mon raisonnement dorment je ne peux pas leur demander maintenant ce qu'était un petit radotage rapide et parfaitement suivi. Ils n'en savent rien. Mais à mon attention crépusculaire de ce moment-là cela paraissait très agréable, très bien lié, incessant. Et c'était très confortable pour ce moment où mes membres étaient engourdis, où je somnolais, ce chuchotement à voix basse de l'imagination qui ne voulait pas

---

([2]) Une seule ligne, descendant verticalement jusqu'à ce point du texte, semble signifier l'intention d'en biffer cette première partie. Viennent ensuite quelques lignes barrées vigoureusement. Il est donc possible que l'essai commence aux mots : « Etendu dans le wagon... ».

([3]) Ces deux phrases, commençant à : « Et tout cet enchaînement... » et finissant à : « ...sans aucune signification. » sont barrées de cinq traits verticaux.

m'empêcher de dormir, qui s'était aussitôt accommodé à ma nouvelle situation et qui sentait que pour mon attention toute petite il n'y avait besoin que d'un même radotage qu'elle comprenait d'ailleurs parfaitement. Mais au fond cette histoire qu'elle me raconte tout bas comme à un petit enfant, qu'est-ce que c'est, je veux le savoir, je m'éveille tout à fait. Mais aussi mon bavardage intérieur s'arrête net. Et de ce qu'il contait contait contait si vite, pendant que le train faisait un accompagnement dont mon oreille avait fixé le rythme une fois pour toute[s] et que mon épaule secouée par le mouvement s'engourdissait à l'angle de la banquette, impossible de retrouver une miette. Cette fois-ci j'ai comme un mauvais musicien perdu la mesure dans le morceau monotone et sourd qu'exécute le train. Et me rattrapant par mon temps fort, c'est un autre que j'élis. Et tandis que celui-là revient marteler mon oreille au moment prévu, le bruit dominant de tout à l'heure, rentré dans le rang de par la négligeance et le caprice de mon oreille, ne fait plus que le préparer et suivre son successeur, sourdement, s'élançant sur sa trace ou l'accompagnant en boîtant. Et peu à peu l'attention qui m'aurait été si utile pour me rendre compte des récits de mon imagination pendant que je somnole, baisse. Je recommence à somnoler et aussitôt mon imagination de somnolence qui n'attend que ce moment-là comme si elle ne voulait pas être observée, et comme si ce récit qu'elle me fait était secrète et ne devait être entendu ni de mon attention, ni de mon raisonnement, repart et commence à me parler tout bas, très vite. Je ne sais ce qu'elle me raconte ainsi mais je sais qu'à ce moment-là cela m'intéressait beaucoup, que la facilité avec laquelle je la comprenais la faisait aller plus vite comme l'admiration de celui qui écoute excite la verve du causeur (4), je la pressais d'aller de plus en plus vite tandis que

(4) En interligne depuis : « la facilité avec laquelle... » jusqu'à : « ...la verve du causeur. » Voir le fac-similé.

mes jambes se détendaient sur la banquette d'en face et que la musique véhémente et changée de mesure du train continuait à me bercer. Cette fois je veux absolument savoir ce qu'elle me dit. Et averti par la déconvenue de tout à l'heure, sachant qu'une fois réveillé je ne me rappellerai rien, au moment où je me sens entrer au plein jour du réveil, je serre le frein et j'immobilise dans ma mémoire la rêvasserie qui chuchote encore et qui va s'arrêter. Mais les deux dernières paroles ainsi recueillies sont absurdes, n'ont aucun sens (5) et c'est le sommeil décidément qui me faisait croire que je suivais un récit lié. Mais non, je me rendors encore une fois. Et cette fois-ci j'essaye de me réveiller progressivement, de mêler tout doucement à mon attention crépusculaire de la somnolence, des jours faibles d'abord d'attention éveillée pour ne pas effaroucher ma vieille conteuse nocturne, et arrêter au passage tous ses propos comme font ceux qui vont dans les provinces recueillir de la bouche d'une aïeule une tradition précieuse et qui va disparaître. Mais je ne peux pas être à la fois éveillé et endormi, dès que je porte le jour de l'attention le récit s'évanouit. Mais si je ne peux rien en apercevoir du moins j'ai le sentiment que c'est bien un récit nullement incohérent (6). Et alors j'ai le sentiment que j'avais fait erreur en croyant au réveil n'avoir pensé que des choses entièrement incohérentes, je n'ai pu voir au jour même progressif du réveil, ce qui ne se voit pas le jour, mais j'ai senti toute une suite qui s'arrêtait, tout un enchaînement non perceptible à l'esprit éveillé, mais encore perceptible à ce qui reste d'endormi à l'esprit qui se réveille et que ce récit c'était le raisonnable de la raison assoupie, qui a besoin d'elle pour avoir lieu et être compris. On ne peut pas les séparer, à la place de la raison dormante mettez la raison éveillée, et il n'y a plus d'imagination sommeillante, à croire qu'il n'y

---

(5) Cf. *Sodome et Gomorrhe :* II, 762, la fin d'un rêve du Narrateur.

(6) Deux phrases sont barrées, commençant à : « Mais si je ne peux rien... ».

en a jamais eu. Il faut qu'elles soient toutes les deux, qu'elles s'emboîtent et dans le demi-jour de cette concavité nouvelle fredonne vite vite, bas, bas, l'incompréhensible récit. Alors quand le train me rendort, quand mon attention crépusculaire veille seule alors mon imagination sommeillante l'emporte.

Si tu veux faisons un rêve.

Et le jacassage commence de plus en plus rapide, de plus en plus ténu, de plus en plus imperceptible à la conscience. Et voyant si je me réveille qu'il n'y a plus rien je me demande si ce jacassage ne continue pas mais sans plus d'oreille assez fine pour le percevoir dans le tumulte des sensations et des pensées rentrant en foule dans la conscience rouverte, comme en plein jour les étoiles sont bien encore dans le ciel mais [ne sont] plus visibles pour notre œil inondé de lumière. Tandis que dans la nuit de la conscience qui s'endort, dans le silence qui s'est fait par l'engourdissement de toutes les facultés qui entendaient, nous prêtons l'oreille à cette musique qui ne s'était pas tue mais qu'il faut le calme de la conscience fermée, tandis que nous sommeillons le dos appuyé au coin de la porte du train, pour entendre, notre conscience crépusculaire penchée sur elle comme sur un coquillage notre oreille, notre oreille voluptueusement écrasée en ce moment contre le capitonnage dur et mouvant du train est frappée sourdement par le temps fort et intermittent de la cadence sourde du train.

Le texte qu'on vient de lire, nous l'avons vu, fut rédigé avant que Proust n'ait entrepris la composition de son grand roman. Ce morceau n'en porte pas moins l'empreinte de l'œuvre future. Cela se voit dès le titre que Proust a pris soin d'inscrire en tête de son manuscrit : *Somnolence.* Nous voilà avertis qu'il y sera question d'un des principaux thèmes du *Temps perdu :* le sommeil. Ce titre exprime en effet succinctement le sujet du morceau. C'est une rêverie somnolente, où nous suivons les efforts du Narrateur, bercé par le mouvement rythmique du train, pour ressaisir les pensées fugitives qu'il vient d'avoir en dormant. Sisyphe intellectuel, il s'évertue vainement à capter une rêvasserie insaisissable. Chaque fois qu'il tend son esprit pour s'en saisir, elle disparaît. Il la compare aux étoiles qui sont invisibles le jour, bien qu'elles soient encore dans le ciel. Il compare les bruits rythmiques du train aux sons de cloches, et renforce la valeur métaphorique de cette comparaison par des expressions techniques empruntées à la musique.

Ce sont là des procédés familiers à tout lecteur du *Temps perdu.* Cette longue et lente recherche, si subtile et si patiente, si méthodique, est bien celle d'un savant devant un problème ardu et délicat. Pour alléger l'aridité de l'analyse, l'auteur fait surtout appel à la métaphore. Ce petit morceau en est assez richement pourvu, quoique la qualité n'y soit pas comparable à celle du roman de la maturité.

Voilà quelques traits par lesquels *Somnolence* s'apparente au *Temps perdu.* Encore faudra-t-il répondre à certaines questions importantes. Proust s'est-il rappelé son petit essai lorsqu'il composait son roman? S'en est-il servi? Assurément il n'en a rien reproduit textuellement. Peut-être ne l'a-t-il même pas relu avant de se mettre au travail. Toutefois, je crois pouvoir affirmer qu'il s'en est souvenu, puisqu'il s'en est servi. Il a trouvé l'occasion en tout cas de reprendre quelques idées de son essai, tout en les récrivant et en les renouvelant. Elles reparaissent à propos du premier voyage à Balbec, dans *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs.* Voici le passage en question :

Quand le soir, après avoir conduit ma grand-mère et être resté quelques heures chez son amie, j'eus repris seul le train,

du moins je ne trouvai pas pénible la nuit qui vint; c'est que je n'avais pas à la passer dans la prison d'une chambre dont l'ensommeillement me tiendrait éveillé; j'étais entouré par la calmante activité de tous *ces mouvements du train* qui me tenaient compagnie, s'offraient à causer avec moi si je ne trouvais pas le sommeil, *me berçaient de leurs bruits* que j'accouplais *comme le son des cloches* à Combray, *tantôt sur un rythme, tantôt sur un autre* (entendant *selon ma fantaisie* d'abord quatre doubles croches égales, puis une double croche furieusement *précipitée* contre une noire) ; ils neutralisaient la force centrifuge de mon insomnie en exerçant sur elle des pressions contraires qui me maintenaient en équilibre et sur lesquelles mon immobilité et bientôt mon sommeil se sentirent portés avec la même impression rafraîchissante que m'aurait donnée un repos dû à la vigilance de forces puissantes au sein de la nature et de la vie, si j'avais pu pour un moment m'incarner en quelque poisson qui dort dans la mer, promené dans son assoupissement par les courants et la vague, ou en quelque aigle étendu sur le seul appui de la tempête.

Les levers de soleil sont un accompagnement des longs voyages en chemin de fer, comme les œufs durs, les journaux illustrés, les jeux de cartes, les rivières où des barques s'évertuent sans avancer. A un moment où *je dénombrais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir* (et où l'incertitude même qui me faisait me poser la question était en train de me fournir une réponse affirmative), dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un petit bois noir, je vis des nuages échancrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. (*A la Recherche du Temps perdu,* éd. de la Pléiade, texte établi par Pierre Clarac et André Ferré, Gallimard, 1954, t. I, p. 654.)

Certes l'emprunt à *Somnolence* — dont j'indique en italique les principaux éléments — se réduit à peu de chose. Ce qui nous frappe le plus d'ailleurs, c'est la façon péremptoire avec laquelle Proust sacrifie les neuf-dixièmes de son essai. Somme toute, il n'en conservera que ce qu'il juge digne de son roman, quitte à le refondre et à l'adapter à sa façon. Les mouvements du train bercent le Narrateur de leurs bruits, qu'il rythme lui-même selon sa fantaisie, et qu'il compare aux sons des cloches. Mais ces bruits lui rappellent les cloches de Combray, et ils servent à calmer son insomnie. Ecartant tout le côté abstrait

de son analyse, il l'anime en utilisant encore des expressions appartenant à la terminologie musicale (à « temps fort » il substitue le terme plus précis de « double croche »). Mais il n'hésite point à supprimer nombre de petites trouvailles (tel l'emploi de l'onomatopée, comme dans la phrase « ... de ce qu'il contait, contait, contait si vite... » qui imite si bien les bruits du train). Nous pourrions en citer bien d'autres exemples. Un écrivain moins sévère pour lui-même, moins scrupuleux, n'aurait guère eu le courage de les sacrifier.

Notre épave valait donc la peine d'être récupérée. Echantillon de ce que Proust écrivait vers la trentaine, nous avons pu le comparer avec le passage du *Temps perdu* qui s'en inspire. Ce rapprochement nous fournit un bel exemple de condensation, en même temps que d'enrichissement et de perfectionnement stylistique.

Philip Kolb.

Une dédicace (1921)

Le comique, chez Proust, est célèbre; sa gaieté l'est moins; il faut l'avoir connu. Là, plus trace de l'amertume, de la grimace, du rire japonais pendant le harakiri. La gaieté de Proust avait gardé l'innocence de l'enfance, mais alimentée par l'expérience de l'homme; ses histoires devenaient de plus en plus drôles en s'allongeant; il en riait, d'un rire étouffé, contagieux, qui gagnait la réunion et contrastait avec son visage d'*ecce homo*. Quand on se trouvait seul avec lui, il devenait souvent taquin (cela s'échappait dans des parenthèses, à la fois si aisées et si voulues). Sur mon sentiment pour Hélène Soutzo qui, un jour, bien après lui, deviendrait ma femme, il me lançait de petites œillades, complices et narquoises. Témoin cette prodigieuse dédicace, sur l'exemplaire de *Les Plaisirs et les Jours* que je lui avais apporté. Dans la prose cadencée de mes premiers poèmes (*Lampes à arc*), Proust fait allusion à une soirée passée dans le salon d'Hélène Soutzo, au Ritz.

P. M.

Dédicace aux « Plaisirs et les Jours » sur l'exemplaire de Paul Morand

Chez la Princesse Soutzo. La Princesse... demande au Ministre de Roumanie lequel doit le plus de reconnaissance à l'autre, de Beaumont, ou de Cocteau, pour le *Bœuf sur le Toit*, mais le Ministre préférerait savoir si quelqu'un a appelé S.M. la Reine de Roumanie « la surputain ».

Dans un coin, Paul Morand et Marcel Proust.

M. P. : Cher ami, quelle est la lampe à arc (1)
Qui vous a empêché d'aller aux fêtes de [Jeanne d'Arc ? (2).
P. M. : Cher ami, je vois que vous m'en voulez encore
Mais j'avais interprété votre geste, vague [comme celui d'Aurore (3).
M. P. : Non, je trouve seulement que vous avez été un [peu dur pour Clarisse (3).
P. M. : Cher ami, elle ne m'en veut pas; il fallait que [cela finisse.
Pcesse S. : Il me semble que je reconnais dans le [téléphone la voix d'Antoine Bibesco.
P. M. : Oui, il dit « Ha, ha ! Excellentissime... [tombeau... »
M. P. : Parlez un peu plus fort, parce que Gauthier [Vignal,
couché par terre, ayant dit : « Proust a du [talent ».

(1) Allusion à mon livre de vers, *Lampes à Arc* (1920).
(2) Paléologue, alors secrétaire général des Affaires étrangères, m'avait désigné pour aller à Rome, avec la mission déléguée aux fêtes de Jeanne d'Arc; j'avais réussi à esquiver cette corvée.
(3) *Aurore* et *Clarisse*, deux personnages de mon livre *Tendres Stocks* pour lequel Proust avait fait une préface (1919).

La Princesse est en train de répondre :
« J'aime cent fois mieux ce que fait Morand ».
Mais elle s'interrompt parce qu'on sonne et [resonne.
« Concierge, concierge, dites à M. Ellés [3] [que je n'y suis pour personne ».
« Oui, cher ami, n'est-ce pas inconcevable, [il y avait du feu !
« D'ailleurs il devient tous les jours de plus en plus gâteux. »
(*Rire perlé*)

Entre une ambassadrice, avec son nez de trufaldin
Car la dame du vestiaire lui a posé un lapin.

P. M. : Est-ce que vous n'auriez rien à me proposer [pour un musicien à la mode ?
Il me demande de faire pour lui une nouvelle [ode.

M. P. : Notre meilleur ami, comme sa grand-mère lui montrait, le vendredi saint, un crucifix sale, et lui disait : « Embrasse ton Sauveur » répondit : « Si cela ne te faisait rien, j'embras- [serais plutôt l'enfant de chœur. »

P. M. : Cher ami, votre sujet fait admirablement [mon affaire !
Ne me faites pas d'objections. Adieu, Princesse, Berthelot est souffrant, il faut que j'aille au [Ministère...
(*à Proust*) (*Exit*)

La Pcesse : Cher ami, pouvez-vous tirer, en somme, [de tout cela
Une conclusion nette, bien que vous vous [disiez mourant ?

M. P. : Princesse, c'est que je n'admire pas seulement, mais que *j'adore*, à la lettre, Morand.

La Pcesse : Moi aussi... « Allo, c'est Mme Vesnitch ?
]La Princesse est sortie.

---

(3) Le directeur du Ritz.

(*Ceci, dit de la même voix, que la Princesse ne prend même pas la peine de changer, mais qu'elle imagine naivement que Mme Vesnitch ne reconnaît pas.*)

(*A suivre*)

Cf. : Consulter l'*Ode à Paul Morand* (4).

« Les yeux, soleil noir de ce très sûr et très fidèle Prince
[des Ténèbres...
Sont tellement trop vastes pour ces devins célèbres,
Que Barrère, à la voix de bois scié à la mécanique,
[a trouvé jacobin (5)
Dans le même temps que Benoit XV n'avait jamais
[rien vu d'aussi papalin... »

MARCEL PROUST

Le papier manque pour la suite, où cela commence seulement à devenir intéressant.

M. P.

(4) Réplique à mon *Ode à Marcel Proust.*

(5) Allusion au poste de secrétaire à Rome que Morand avait occupé auprès de Barrère en 1917, trois ans avant.

L'humour et l'esprit dans l'œuvre de Marcel Proust

Alors que la lumière est depuis longtemps faite sur les principaux aspects du comique proustien, son humour et son esprit — provinces de ce comique — ne semblent pas avoir fait l'objet d'analyses très précises.

On comprend vite pourquoi : ces mots séduisants recouvrent des réalités si fuyantes, qu'un fort respectable réflexe de probité intellectuelle peut mettre en garde contre leur emploi, fût-il légitime. De plus, quand il s'agit de cerner à travers l'œuvre de Proust ces deux concepts, et d'étudier la fonction, la signification, l'évolution de chacun d'eux, ainsi que les rapports qu'ils entretiennent, on conçoit la difficulté de traquer au détour des phrases le sourire de l'auteur, et d'en saisir la tonalité : amertume, complaisance, attendrissement, sarcasme...

« La nuance... rien que la nuance », disait Verlaine dans son Art poétique; et tel est notre objet d'étude, comme aussi bien — et paradoxalement — notre unité de mesure dans cette investigation qui devra nous permettre d'apprécier l'esprit et l'humour du grand romancier.

Néanmoins, la nuance, quelles que soient la délicatesse et la modération avec lesquelles on la manie, reste une arme à deux tranchants : si elle favorise les distinctions et affine les formules, elle nous asservit à un impressionnisme qui ne

peut suffire à la critique moderne soucieuse de rigueur et d'objectivité.

Il est évident qu'en ce qui concerne l'humour et l'esprit, où tout est question de nuance, de subtil clivage entre les notions différentes mais voisines, le piège est dans le sujet, tel le ver dans le fruit.

Force nous sera donc de reconnaître dès le début l'utilité de certaines définitions, si possible assez précises pour n'être pas oiseuses, assez larges pour n'être pas byzantines. Sachons cependant, en ce domaine, restreindre nos prétentions; n'oublions pas cet axiome qui devraient avoir présent à la pensée tous ceux qui traitent de l'humour : chercher à le définir est impie, c'est commettre envers lui le seul péché sans rémission, car c'est le prendre au sérieux...

Il serait fastidieux et stérile de faire l'inventaire des diverses conceptions de l'humour et de l'esprit. Malgré tout, entre les partisans intellectualistes de l'humour qui insistent sur ses rapports avec l'ironie et l'esprit, et les « sentimentalistes » qui mettent l'accent sur l'aspect affectif de son processus, nous devrons faire notre vérité, sans doute relative, mais non partiale.

L'humour fut d'abord — comme chacun sait — réalité historique et anglaise. A partir de la théorie psycho-physiologique médiévale des « humours », reprise par Ben Jonson, il en vient à désigner le dosage particulier à chaque être, des quatre humours que distinguait le Moyen Age. Celles-ci donnaient en effet, à chacun, une originalité pouvant aller jusqu'au ridicule. D'où la tonalité comique qui s'attacha dès le début à l'humour. Après avoir désigné par « sense of humour » de telles bizarreries, on mit en relief la démarche psychologique liée à la disposition viscérale.

Le « sense of humour » devint alors une sorte de conscience de soi, aiguë mais volontiers souriante, s'accompagnant souvent de malice et d'audace. C'est ainsi qu'en Angleterre, à partir du XVIIIe siècle, l'humour, au sens où nous l'entendons, est devenu cette réalité qui, détachée désormais de la partie physique et vitale, désigne un mécanisme de la pensée et de l'art.

Suivons les Anglais, puisqu'ils furent les premiers à se poser le problème des rapports de l'humour et de l'esprit. Pour Addison, le mot est « fils du wit et de la gaieté » : amusante généalogie... mais elle souligne seulement — sans la préciser — la parenté intellectuelle de l'humour et de l'esprit. Osons pousser plus loin la définition de ce dernier.

L'esprit est la perception rapide et l'expression piquante d'un rapport ou d'une contradiction dans les choses. C'est la recherche d'une formule parfaite et définitive, apanage d'une intelligence souple et brillante. Tel apparaît l'esprit de Voltaire, celui d'Oscar Wilde. De plus, le trait d'esprit, souvent fort aiguisé, a la réputation d'être redoutable.

L'humour au contraire, par sa filiation avec la gaieté, par le détachement qu'on prête traditionnellement à l'humoriste, semble exclure la méchanceté. Tolérant, bienveillant même, il prend la forme d'une constatation un tantinet désabusée sur « le monde comme il va ».

Si l'humour et l'esprit diffèrent quant à la tonalité, ils varient aussi dans leur processus. L'esprit virtuose jongle avec mots et notions, représente une forme du jeu. Plus complexe, l'humour éclaire les choses et les événements d'un jour neuf, incongru, fait jaillir l'insolite dans un retour fulgurant à l'absurde, pour susciter un sourire discret, contenu, mêlé d'amertume. Honnête, l'humoriste monte le scénario de toutes pièces et nous en avertit par certains signes.

Le débat ne saurait être clos entre humour et esprit. Les deux notions n'ont été éclaircies que pour donner un sens aux réflexions qui vont suivre.

Avant de faire parler les textes, interrogeons l'auteur. Y a-t-il, dans la nature même de Proust, l'étoffe d'un homme d'esprit et d'un humoriste? Question vite tranchée pour l'esprit : la souplesse, la vivacité de l'intelligence proustienne ont été assez louées. Problème moins exploré du côté de l'humour. Cependant, à notre sens, la vive sensibilité de Proust, qui est une forme de vulnérabilité douloureuse en face du monde, peut engendrer de façon instinctive le sourire. Grâce à lui, l'humoriste se voile l'hostilité des choses. L'orga-

nisme secrète son contrepoison. L'hyperémotivité semble souvent corrélative d'une conscience de soi exacerbée, qui se traduit par la malice, le clin d'œil narquois. De plus, les contemporains du romancier ont tous insisté sur la complexité attachante du caractère de Proust, qui déguisait derrière un visage pensif une incorrigible propension au rire. Tel est bien le masque de l'humoriste, capable de plaisanter d'un air triste ou de voiler toute drôlerie par quelque résonance émotionnelle. Enfin, Proust promena à travers les salons de son époque — ces hauts lieux de la naissance, de l'argent, et du snobisme — sa silhouette de mondain discret mais observateur. Or, l'humour ne s'épanouit que s'il s'exerce dans un groupe social donné, dont il met à nu les rites, les automatismes. Ceci laisse entendre que l'humour de Proust ne pourra être qu' « engagé » — au sens où il est lié à une société avec ses lois et ses tabous — et non purement mécanique. On pourrait ajouter que l'aptitude à l'humour s'explique aussi chez Proust par l'existence d'un problème de la personnalité. La plus grande énigme que l'humoriste ait à déchiffrer, semble d'abord celle de son être propre. L'inversion représente un cas aigu et pathologique du dédoublement du moi; mais tout homme d'humour n'est pas double? Sa sincérité réside-t-elle dans le fait de ridiculiser les certitudes, de dégonfler les prestiges, ou dans la douloureuse tristesse que la boutade déguise? Nous ne sommes jamais sûrs d'avoir trouvé l'exacte réponse.

En tous cas, si l'humoriste, ambigu, joint la tristesse au sourire, la dérobade au demi-aveu, ne craignons pas d'affirmer que Proust a toujours possédé cette tendance à la plaisanterie sentencieuse : l'humour.

Issu des tendances profondes du tempérament, favorisé par la fréquentation des coteries, l'humour de Proust fut pourtant long à se manifester littérairement, alors que l'esprit semble avoir été, dès les premières œuvres, une forme d'écriture d'emblée adoptée. Dans le cadre réduit de cet article, nous avons fixé notre attention sur les premiers balbutiements de la grande œuvre : *Les Plaisirs et les Jours*, et sur le monument achevé. Le point de départ, et celui d'arrivée, malgré l'amputation inévitable de *Jean Santeuil* et du *Contre Sainte-Beuve*,

nous permettront quelques réflexions sur ces deux formes du comique proustien.

Dans *Les Plaisirs et les Jours*, la note fondamentale est le pathétique. Cependant, à y regarder de plus près, l'humour et l'esprit affleurent souvent, côtoient le dramatique. La métaphore trop belle à laquelle l'auteur feint d'ajouter foi, le mot glissé dans la phrase sérieuse, révèlent la présence d'un humour discret, mais déjà maître de ses procédés. Quant à l'esprit, il est roi, dans ce premier ouvrage dont on a fait trop souvent un répertoire d'anecdotes au romanesque larmoyant. La formule paradoxale, le calembour, le jeu de mots, l'aphorisme, l'épigramme, le portrait dont le dernier trait fait mouche, y abondent.

Après *Les Plaisirs et les Jours*, le pathétique renaît dans *Jean Santeuil* qui, s'il présente des touches d'humour, voit se restreindre la part de l'esprit. Dans *la Recherche* enfin, l'humour sporadique de *Jean Santeuil* s'enrichit de résonances nouvelles. Il est facile de montrer, à la faveur d'un exemple, comment du récit neutre de *Jean Santeuil* on passe à l'épisode plein de sens et coloré d'humour de *la Recherche*. Le passage de « la lanterne magique », banal et narratif dans le premier ouvrage, vient s'insérer entre un passé et un avenir, fait naître l'humour, grâce à un phénomène d'interférence entre les sentiments de l'enfant et l'analyse de l'auteur. Seuls le recul en face de soi-même, la nouvelle optique de Proust par rapport aux événements, expliquent la tonalité humoristique, dont témoigne l'allusion à « la bonne lampe de la salle à manger qui connaissait [les] parents et le bœuf à la casserole » (1). En même temps que l'humour, apparaît la pathologie du souvenir, absente de *Jean Santeuil*. A l'éloignement de l'âge, s'ajoute celui de la réclusion, et une progressive maturité littéraire.

L'humoriste ne se révèle donc pleinement que dans *La Recherche du Temps perdu*. S'il met en œuvre des procédés déjà utilisés, l'humour représente alors la résultante d'une évolution spirituelle. Si grande est d'ailleurs son ampleur, que dans l'œuvre achevée, il relègue l'esprit au

(1) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 10.

second plan. Entre les rares passages qui manifestent une franche gaieté, la nostalgie ou la sérénité de certains autres, domine la forme intellectualisée du sourire.

Nos analyses de l'esprit et de l'humour ne pourront être d'égale importance. La première, centrée sur *Les Plaisirs et les Jours*, puis sur *la Recherche*, met en évidence, dès le début de l'œuvre, une forme de comique sur laquelle on insiste peu en général. La seconde sera axée sur les fonctions que l'humour nous a paru remplir dans l'œuvre de Proust. Regard sur soi-même, sur autrui et sur l'existence, lié à la poésie, il apparaît comme une symbolique. Enfin, dans la mesure où il témoigne dans l'œuvre d'une transformation des rapports de l'homme et du monde, il permet de retracer les phases d'une dialectique.

Chez Proust, l'écrivain spirituel à la plume acérée, a de loin devancé l'humoriste. Sa jeune et vive intelligence fut d'abord attirée par le trait d'esprit. Si l'on en croit Schopenhauer, ce dernier consiste à réunir deux objets très différents sous un concept commun, démarche qui peut être opérée grâce à des procédés à l'efficacité éprouvée. — On serait tenté de dire — de « recettes ». Ne nous étonnons donc pas du peu d'originalité de l'esprit proustien des *Plaisirs et des Jours*. Le mérite ne réside-t-il pas d'ailleurs dans l'ingéniosité révélée par le choix des objets mis en contact, plutôt que dans le schéma formel du rapprochement?

Quoi qu'il en soit, l'esprit de ce premier ouvrage ne sort pas de la tradition. Il y a là du bon La Bruyère, et avec plus ou moins de bonheur du Beaumarchais et du Voltaire.

Parfois, l'esprit se manifeste dans l'expression métaphorique, qui, depuis longtemps vidée de son contenu d'images, est soudain prise au pied de la lettre. Ainsi Proust fait-il allusion à « ces arbres généalogiques dont on cueille chaque année les fruits avec tant de joie » et qui « plongent leurs racines dans la plus antique terre française » (2).

Souvent survient un procédé qui deviendra très fréquent dans *la Recherche :* un mot glissé assimile l'être vivant à la chose, amorce perfidement la métaphore et fait jaillir l'esprit

(2) *Les Plaisirs et les Jours*, N.R.F., p. 78.

par le divorce de la signification et du contexte. Un dîner par exemple est « surmonté d'une duchesse » (3). En revanche l'inanimé reçoit la vie : des bandeaux « orléanistes » ornent le front « bien pensant » de Mme Lenoir.

Il arrive aussi que l'esprit trompe l'automatisme d'une formule consacrée et en tire un effet cocasse : les yeux de Mme Lenoir « pétillaient de bêtise » (4). Ou bien, la phrase s'équilibre de façon symétrique avec mise en valeur de l'inattendu : la femme snob « veut bien dépendre des cartes, non des ducs » (5) ; le convive du *Dîner en Ville* « qui lisait trop, mangeait trop » (6). On reconnaît les tics de Voltaire et d'Oscar Wilde. C'est toujours à Voltaire que l'on pense en lisant ce portrait du Vicomte : « son esprit était extrêmement vif, et les traits de sa figure d'une régularité admirable. Mais le premier grenadier venu était plus sensible et moins vulgaire » (7). Cette vue, en apparence impartiale, dose le miel et le fiel.

Enfin, l'esprit de La Bruyère transparaît dans le goût de la finale aiguisée en couperet, l'art de la pointe. Il faudrait citer « le portrait d'Oranthe », « contre une snob », ajouter à ces témoignages de l'esprit, le sens de la formule, celui de l'aphorisme; encore n'aurions-nous pas épuisé les ressources de l'œuvre.

Si Proust demeure trop fidèle à la leçon des grands maîtres, sa raillerie a choisi ses victimes; les thèmes de *la Recherche* s'esquissent : duplicité de l'homme, sottise du snobisme, vérité profonde de l'art derrière contrefaçons et supercheries. Révolte brillante mais superficielle d'un jeune romancier, encore mondain, peut-être même encore un peu snob, en face de réalités dont il sent déjà la vanité, mais auxquelles il reste attaché, l'esprit des « Plaisirs et des Jours » laisse deviner la joie faussement sacrilège de celui qui brûle ce qu'il adore. Néanmoins, il marque le premier pas vers la conquête d'une personnalité de créateur.

Dans *la Recherche,* l'esprit diminue en fréquence, mais

(3) *Les Plaisirs et les Jours*, N.R.F., p. 162.
(4) *Les Plaisirs et les Jours*, N.R.F., p. 164.
(5) *Les Plaisirs et les Jours*, N.R.F., p. 75.
(6) *Les Plaisirs et les Jours*, N.R.F., p. 163.
(7) *Les Plaisirs et les Jours*, N.R.F., p. 49.

reprend les types de construction discernés dans *Les Plaisirs et les Jours*. Les passages où la matière s'anime et où l'être perd son apparence humaine, mériteraient ici droit de cité, s'ils ne nous semblaient traduire plus que la volonté de « faire de l'esprit », un souci de métamorphoser et par là, de poétiser l'univers. Entre les premières ébauches et l'œuvre achevée, la fonction d'un même procédé a changé : Mme de Gallardon devient faisan, Mme Verdurin statue. Nous verrons qu'il ne s'agit plus d'un jeu, mais d'une vision du monde.

L'esprit semble subsister surtout à l'état de manie stylistique affectant un personnage. Et ceci est significatif. Proust ne le prend plus à son compte, signe qu'il s'en détache, et le considère non comme un attrait, mais comme un ridicule. Certains personnages du roman sont affublés, beaucoup plus que parés, d'un esprit intempestif, systématique, et presque lassant par sa quête furieuse d'une originalité souvent de mauvais aloi. Ainsi Legrandin manie le paradoxe, Bloch l'emphase, avec moins de bonheur que de pédantisme. De même, Mme Verdurin ajuste son tir en paroles.

Il faudrait, pour être équitable, donner à cette forme d'ingéniosité que Proust appelle joliment « l'esprit des Guermantes » une place de choix. Mélange subtil de badinage en demi-teintes à la Marivaux, de dialogue comique à la Beaumarchais, et de pointes à la Voltaire, il a le charme, la légèreté mais aussi le vide des bulles de savon irisées.

Dans l'ensemble de *la Recherche*, Proust paraît discréditer l'esprit trop mécanique. Il y a progrès du procédé vers la signification; la forme se charge de sens. C'est que Proust, détaché d'un monde prestigieux mais trompeur, a trouvé le regard qui va lui permettre de le contempler sans désir ni rancœur : celui de l'humoriste.

L'irrespect en face de soi, qui dénote la conscience de son personnage et le recul par le sourire, engendre un aspect de l'humour proustien : complicité, attendrissement, auto-critique, telles en sont les tonalités diverses.

La première naît de l'identification du moi romancier au moi enfantin. Un humour taquin, sans causticité, colore la

méticulosité presque insensée avec laquelle Proust analyse les moindres émotions du petit Marcel. Les passages célèbres du « baiser du soir », du « tilleul de Tante Léonie », révèlent un Proust à la fois observateur et complice de lui-même, sujet et objet. C'est son aptitude à se refaire une âme d'enfant qui permet à Proust cette sincérité mêlée de coquetterie. Il se plaît aussi à suggérer le charme d'un Combray vu par l'écolier en vacances : monde clos, protecteur. Rien en deçà, rien au-delà, sinon les deux horizons attirants de Méséglise et de Guermantes qui marquent « l'extrême limite du monde chrétien » (8).

Outre la complicité, et témoignant d'un plus grand recul, l'attendrissement nuance la contemplation émue d'un moi devenu étranger, mais resté cher comme un ami bien connu.

Ce regard sur soi-même, lié au sentiment de la dépossession, pourrait vite devenir douloureux, s'il ne s'accompagnait d'un soupçon d'irrévérence. Ainsi Proust s'amuse de ses terreurs enfantines, et plus loin, dans le roman, de ses hantises et de ses désespoirs. Lorsqu'il sort des mains bienfaisantes de l'habitude, et que la nouveauté des choses le blesse, « [il] s'efforce d'émigrer dans des pensées éternelles, de ne rien laisser de lui... à la surface de [son] corps insensibilisée comme l'est celle des animaux qui, par inhibition, font les morts quand on les blesse » (9). Ce petit drame paraît revécu avec une émotion pudique qui se refuse à l'expression et se maîtrise dans le sourire. Forme d'auto-défense contre une nostalgie envahissante, négation d'un pathétique facile, l'humour de Proust en face de lui-même ne s'accommode que d'une sentimentalité voilée, comme mise en sourdine.

Il arrive même qu'il laisse place à une moquerie plus directe, et fasse deviner l'auto-critique. Proust n'est pas toujours assimilable — il s'en faut — au Narrateur. Comment assurer dès lors que ce dernier faisant son propre procès incarne le romancier qui se raille avec autant d'entrain? Les affinités de tempérament, les problèmes communs, rendent néanmoins valables pour Proust des moqueries dirigées en apparence

(8) *Swann*, Pléiade, p. 9.
(9) *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, Pléiade, tome I, p. 663.

contre le seul Narrateur. Dans le domaine anodin de la gourmandise, l'humour qui atteint ce dernier n'épargne pas l'auteur, aux yeux duquel le menu du dîner à Combray est excitant comme « un programme de fête » ([10]). Bien proustienne aussi semble l'excessive sensibilité de Marcel qui, amoureux de Mlle de Stermaria, s'abandonne à un chagrin disproportionné à sa cause, lorsqu'il voit poser les tapis annonçant la fin des promenades estivales. L'humour réside dans l'exagération presque grotesque de la scène devenue vision d'épopée.

En ce qui concerne les thèmes fondamentaux de l'œuvre, le Narrateur reste souvent l'interprète de l'auteur. Par exemple, après avoir réussi à exprimer la beauté enclose dans les clochers de Martinville, il donne libre cours à sa joie avec un prosaïsme déconcertant : « Comme si j'avais été moi-même une poule — écrit Proust — et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête » ([11]). Cet enthousiasme tapageur laisse entrevoir un humour qui s'exerce sur les ambitions littéraires longtemps insatisfaites du romancier.

Le sourire de Proust en face de lui-même, loin d'être incompatible avec la gravité des problèmes personnels l'accompagne donc. Il arrive qu'au sujet de l'homosexualité, une moquerie irrespectueuse déguise l'amertume de toute confidence. L'auteur évoque la « franc-maçonnerie » des citoyens de Sodome, et met l'accent sur le côté insolite, presque piquant de l'anomalie, plutôt qu'il n'en révèle les dramatiques profondeurs.

Forme de la critique, ou réflexe de défense, manifestation de sensibilité attendrie ou complice, l'humour de Proust permet de mettre en valeur les rapports du moi créateur, du moi narrateur et du moi enfantin. On peut même affirmer que la révélation progressive de l'écrivain à lui-même va de pair avec l'exercice de son humour.

Nul, pas même l'humoriste, ne se dérobe à l'humour, à plus forte raison autrui. Ne nous étonnons donc pas si la longue

---

([10]) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 119.
([11]) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 182.

galerie de portraits de *La Recherche du Temps perdu* permet sans cesse de percevoir le coup d'œil narquois — parfois le rictus — de Proust.

Cette nouvelle « Comédie humaine », foisonnante comme chez Balzac, haute en couleurs comme chez Molière, semble traduire une férocité assez impitoyable. Que devient alors cette observation bienveillante des travers, qui — tout aussi inefficace que la colère — demeure cependant plus élégante aux yeux de l'homme d'humour? Proust, auteur satirique, renie-t-il sa qualité d'observateur pince-sans-rire, mais détaché?

La question mérite qu'on s'y arrête. En réalité elle paraît complexe, car Proust prodigue avec le même art et — qui plus est — parfois simultanément, la morsure et la caresse. Résoudre le problème implique de ce fait l'analyse des rapports qu'entretient l'humour de Proust avec l'ironie, la satire, la caricature.

Réservons tout de suite une mention particulière aux divinités tutélaires de Combray qu'incarnent la mère, la grand-mère. A leur égard, l'humour prend la forme d'un témoignage d'affection fidèle, d'une offrande du souvenir. Ainsi le Narrateur évoque-t-il les rituelles promenades de sa grand-mère sous la pluie : « son petit pas enthousiaste et saccadé réglé sur les mouvements divers qu'excitaient dans son âme l'ivresse de l'orage, la puissance de l'hygiène, la stupidité de mon éducation, la symétrie des jardins » (12). Que de tendresse et de retenue, que de fantaisie perspicace dans cette énumération où l'humour a la douceur d'une caresse de la mémoire! Déjà plus narquoise, mais tout aussi imprégnée de sympathie, la malice de Proust s'amuse des tantes, de Françoise.

Hormis ces êtres chers au cœur du romancier, symboles des vraies valeurs et de la stabilité, les personnages de *la Recherche* sont considérés d'un œil moins clément. Il arrive que sans posséder la virulence de la satire, l'humour fasse ressortir l'absurdité d'un comportement, dissociant la réalité d'un être et l'image qu'il veut donner de lui. Dans ce cas, Proust s'abstient de commenter; seuls quelques mots laissent deviner l'intention critique. Dans *Les Plaisirs et les Jours* par

(12) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 11.

exemple, tous les convives « dont le plus pauvre avait au moins cent mille livres de rente », frappés de la vérité de la formule : il y aura toujours des riches et des pauvres, « délivrés de leurs scrupules, vident avec une allégresse cordiale leur dernière coupe de vin de champagne [13].

Ici, le passage de la constatation à la satire se fait insensiblement, et c'est l'apparente adhésion de l'auteur à ce comportement scandaleux, qui laisse deviner la réprobation. On reconnaît là l'humour à froid, qui feint de trouver normal un égoïsme monstrueux, et flétrit ainsi la bonne conscience facile des hautes classes.

Cet humour implacable, tant aimé de Swift, frappe souvent les personnages de *la Recherche*, et l'on voit que son procédé — la feinte cécité — est celui-là même de l'ironie. On pourrait dire — si l'on ne craignait de succomber à la tentation des formules — que l'ironie de Proust est le principe satirique de son humour. L'ironie qui possède en commun avec l'humour l'aveuglement délibéré, mais diffère de lui par son intense causticité, devient donc chez Proust un des instruments favoris de l'humour; celui-ci l'utilise. Mais alors que Swift durcit l'ironie devenue sauvage et accentue par le gigantisme son pouvoir corrosif, Proust atténue sa violence par un certain manque de conviction, comme si l'auteur sachant son arme meurtrière, la brandissait sans oser frapper. On comprend l'ambiguïté du sourire proustien, où le germe de satire né de l'ironie — celle-ci étant par nature satirique lorsqu'elle est dirigée contre autrui — demeure étouffé par ce parti pris d'abdication devant l'inéluctable ou l'incorrigible, que nous avons convenu d'appeler « humour ».

L'ironie semble donc n'être qu'un des procédés de l'humour. Quant à la satire, si elle entre dans la composition de ce dernier comme élément nécessaire, elle ne saurait représenter l'intention dernière de Proust. Satire et sarcasme sont animés d'une volonté réprobatrice et réformatrice. Ils condamnent afin de corriger. La volonté de Proust — qu'on nous permette cette anticipation sur notre conclusion — nous semble d'atteindre, grâce à l'art, l'apaisement contemplatif qui per-

(13) *Les Plaisirs et les Jours*, N.R.F., p. 170.

met la peinture d'un monde désormais sans pouvoir corrupteur. L'humour de Proust, c'est le coup d'aile de l'artiste qui prend son essor, beaucoup plus que la morsure d'un moraliste acerbe. Ceci ne sous-entend pas pour autant que son œuvre soit dépourvue de tout dessein moral. Parvenant à son propre but, Proust débarrasse en même temps l'humanité de ses préjugés et de ses illusions. Sa morale paraît liée à son esthétique et ne se situe pas au niveau de sa satire. Il dégage seulement les grandes lois de la vie psychologique et sociale. S'il nous semble railler avec tant de force, c'est parce que sa clairvoyance s'avère la plupart du temps funeste à l'homme du monde astreint à un perpétuel déguisement.

Nous venons de montrer que la satire ne dépend pas d'une optique du romancier sur ses personnages, ajoutons qu'elle découle de l'existence sociale à laquelle ils sont voués. Il n'est pas indifférent que la cible favorite de Proust soit le snob, précisément « un anti-humour..., un homme dépourvu de la conscience comique de son personnage et qui se fabrique trop sérieusement un personnage de pacotille » [14]. Le snob devient l'artisan d'une révolution psychologique où le comble de l'artifice se transforme en sincérité. Qui tracera jamais la limite entre le joué et le senti, l'inné et l'affecté? Jusqu'à quel point Mme Verdurin aime-t-elle la musique? L'esprit de la Duchesse de Guermantes est-il la forme mondaine d'une authentique intelligence ou un exercice de virtuosité sans profondeur? Quant à Charlus, il tient sa bizarrerie d'une anomalie congénitale, mais il est plus complexe. A la fois passif et actif, conscient du ridicule qu'il encourt, il se perd en cherchant à dérober son vice. Comiquement créateur de son personnage et tragiquement prisonnier, Charlus démontre qu'entre l'excentricité subie et agie toute frontière risque d'être arbitraire. Si l'humour de Proust revêt si souvent la tonalité satirique, c'est donc en fin de compte qu'il est trop respectueux de l'âme humaine, faisceau de contradictions.

Restent à analyser les rapports qui lient l'humour à la caricature. Imitation dérisoire, celle-ci force le trait pour camper un personnage plus vrai que nature dans sa drôlerie. Un

---

(14) *L'humour*, Robert Escarpit (Que sais-je ?), p. 54.

tel comique abonde dans *la Recherche :* ou bien le mécanique est plaqué sur le vivant, nous avons le portrait de Mme de Cambremer écoutant la musique — ou bien l'inverse se produit : Mme Verdurin a l'air d'un jouet qui parle. La caricature qui hypertrophie la disgrâce physique, celle qui assimile le sujet à l'animal ou fait de lui le décalque trop parfait d'un modèle artistique, apparaissent souvent. Mais, outre que ces transformations nous semblent plutôt relever de la poésie, l'humour adoucit parfois la caricature, car il laisse flotter un doute. On sent que l'auteur n'est pas dupe de sa charge. Témoin par exemple ce portrait de Charlus, où l'énormité du contraste suggéré par la première comparaison, et au contraire la trop parfaite adéquation du baron aux réalités évoquées par les deux autres, nous avertissent que l'auteur n'adhère pas tout à fait à sa caricature; cela suffit à en diminuer le pouvoir. Charlus jetant un regard furtif sur les militaires, « baissait aussitôt ses yeux presque clos avec l'onction d'un ecclésiastique en train de dire son chapelet, avec la réserve d'une épouse vouée à son unique amour ou d'une jeune fille bien élevée » ([15]).

Ainsi, de même qu'il atténue le mordant de l'ironie, et compromet la satire, l'humour dissout la caricature d'un auteur toujours prêt à censurer les vagabondages de sa propre imagination. C'est finalement la défiance de l'humoriste face à lui-même, qui conditionne les rapports de l'homme d'humour et d'autrui.

Raillerie envers soi-même et envers les autres, l'humour est aussi dans *la Recherche* une ironie envers le monde. Celle-ci peut se manifester de diverses manières; il arrive que l'auteur fasse ressortir la cocasserie de certains faits. Ainsi le comique de situations considéré trop souvent comme un des moyens les plus élémentaires de susciter le rire, est en réalité un aspect de l'humour. Proust se montre apte à souligner l'insolite des rencontres inopinées, le piquant des confrontations dangereuses. Le vaudeville dépend d'une vision humoristique du monde que de multiples exemples de *la Recherche* illus-

([15]) *Sodome et Gomorrhe,* Pléiade, tome III, p. 1037.

treraient largement. Rappelons un des plus saisissants : la fiancée de Saint-Loup n'est autre que « Rachel quand du Seigneur... ».

Encore un art bien propre à l'humoriste : celui de percevoir simultanément les deux faces d'un événement. Ce désaccord entre le comportement et la circonstance apparaît dans la raideur molièresque du professeur Dieulafoy lors de l'agonie de la grand-mère. Proust révèle le visage souvent double que le monde nous offre, montrant qu'il y a en toute chose de quoi rire et pleurer.

De plus, Proust suit Bergson pour qui l'humoriste prend le masque de l'homme de science. La précision d'analyse, dont on a souvent fait une des qualités premières de Proust, apparaît comme un aspect essentiel de son humour. L'énumération scrupuleuse, qui semble garantir la validité de la description, sert à l'auteur de signal avertisseur. On perçoit, à travers la surabondance, l'amorce d'un sourire. Rattachons à cette habitude du « savant » la manie de l'hypothèse, de la supposition. Comme dans les dialogues de Platon, où Socrate s'obstine à questionner, Proust se complaît souvent dans une attitude interrogative vis-à-vis du monde. Mais alors que le but de Socrate est d'amener l'interlocuteur, déconcerté par la question, à préciser son opinion, alors que son scepticisme est levain de vérité, chez Proust la multiplicité des hypothèses soulevées souligne l'épaisseur, la complexité du réel, et la joie du libre jeu de l'imagination. L'auteur souligne la fantaisie du destin qui place en chaque supposition une part de vérité.

Même détachement amusé dans la manière de constater sans les blâmer certains illogismes de la vie et d'accepter avec sérénité les coups du sort les plus inattendus. Ainsi le Narrateur s'écrie-t-il à la révélation du saphisme d'Albertine : « C'est ce que j'ai vu de plus fort depuis les tables tournantes. » Spectateur assistant au déroulement de sa propre existence, il envisage sans aigreur la malignité de la providence. De plus, Proust possédait au plus haut point le sens du grotesque de la destinée. Swann met en valeur cette tendance de l'humour proustien lorsqu'il prononce ainsi l'oraison funèbre de son amour : « Dire que j'ai gâché des années de

ma vie, que j'ai eu mon plus grand amour pour une femme qui ne me plaisait pas, qui n'était pas mon genre » [16].

Proust excelle donc à plaisanter avec le pathétique, mais il affecte en revanche un sérieux excessif à propos de la moindre bagatelle. Tout incident devient pour lui l'occasion de faire appel aux grandes lois de la nature et de la vie. Citons à l'appui de cette idée la promenade de Marcel à Monjouvain au cours de laquelle l'enfant voit son bonjour mal accueilli par un paysan grincheux. Le romancier en profite pour disserter sur la difficulté de communication des consciences.

Proust possède, à n'en pas douter, le regard d'un véritable humoriste; sa contemplation du monde détachée et malicieuse, son aptitude à embrasser le comique et le tragique de la vie, l'apparentent à Shakespeare. Le savant, chez Proust, vient en aide à l'homme d'humour, mais ce dernier, à son tour, fait découvrir le poète.

L'humour oblige à un effort de perception immédiate et globale des deux plans sur lesquels il joue. Ainsi, il se trouve apparenté par son schéma même à la poésie. Celle-ci représente chez Proust un élan de l'esprit à partir du donné qui sert de tremplin à l'imagination. Cet envol traduit le désir de transcender le monde des apparences pour atteindre, à travers le jeu subtil des analogies, la réalité profonde des choses. Il est donc bien de nature poétique et repose sur la métaphore, pont lancé entre la matière et l'esprit, l'objectivité et la subjectivité. Tous deux démiurges, l'humoriste et le poète reconstruisent l'univers.

Malgré cette identité de buts reconnus à l'analyse, cela nous paraît un paradoxe, une gageure, que d'avoir su en même temps étancher notre soif d'enchantement, de mystère, et contenter nos instincts railleurs. C'est sans doute pour cela que la poésie proustienne nous procure un si complet ravissement : l'intelligence comblée s'épanouit, le jugement critique s'éveille, les portes du rêve s'ouvrent... Poésie totale que celle-ci, au sens où elle fait appel à l'être tout entier... Prodige de ce Prince des « Mille et une nuits » qui, conscient de

---

(16) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 382.

sa puissance en jouit. Sa facilité, son apparente frivolité, sont des signes de joie, et l'humour, soulignant l'essor de l'esprit parti à la conquête de la similitude, semble traduire le frémissement intérieur, la secrète satisfaction.

Il enregistre aussi la victoire du créateur sur la « maîtresse d'erreur et de fausseté » dont parle Pascal. Pour Proust, l'illusion demeure toute puissante, mais elle est bénéfique, constructive, elle recrée un univers qui, loin de nous masquer le monde quotidien, en dévoile les plus intimes profondeurs. L'élan de l'imagination vers l'extériorité n'est donc en fait qu'une plongée dans l'intériorité pure.

Cette démarche de la poésie appartient aussi à l'humour qui ne met en évidence l'arête bizarre des choses que si l'esprit se porte au dehors d'elles. L'expérience de l'humoriste et celle du poète apparaissent concomitantes. Le double rôle de la métaphore l'atteste.

Plus le disparate, la disproportion, éclatent entre ses deux termes, plus évidente est la volonté de l'homme d'humour, plus aérien le bond de l'imagination. Proust se livre parfois à une véritable sorcellerie évocatoire; mais l'intense poésie qui en émane laisse percevoir l'imperceptible hiatus entre le style et la pensée, le demi-sourire de l'auteur conscient de la fantaisie à laquelle il s'adonne — fantaisie admirable, mais sentie comme telle. Pensons à l'évocation des chambres de Tante Léonie, qui allie le domaine de la poésie la plus éthérée, à celui beaucoup plus sordide de la nourriture. L'humour s'exprime dans une série d'images pâtissières : « la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent..., la fraîcheur humide et ensoleillée du matin [qui] dorait, godait, boursouflait les appétissantes odeurs en faisant un invisible et palpable gâteau provincial, un immense chausson » ([17]). Fête des sens, choisis à dessein parmi les plus animaux, ce passage suggère celle de l'esprit heureux d'imposer aux choses une loi à demi-vraie, à demi-fallacieuse, et de s'étourdir un instant dans la ronde grisante des métaphores.

Remarquons, à la faveur de cet exemple, le lien de l'humour et de la préciosité. Non pas cette affectation gratuite dont

([17]) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 49.

Proust avait horreur, mais ce suprême raffinement des correspondances : L'odorat devient un toucher perfectionné, le sens auditif se confond avec le goût. Ce luxe du style, à la fois pénible et charmant, paraît lié à la prodigieuse faculté d'émerveillement de Proust devant les choses, elle aussi principe d'humour.

Ce regard neuf, prompt à la surprise, modèle le monde à sa fantaisie et explique les rapports de l'humour proustien avec le merveilleux et le fantastique. Tantôt il s'agit de faire entrevoir au-delà de la réalité un univers totalement affranchi d'elle, tantôt l'étrange s'insère dans le quotidien, rompt un ordre établi, grâce au sentiment de discordance. La cuisine de Françoise peut être considérée comme un exemple de mythe enfantin qui s'appuie sur une vision grossissante des personnages et des objets. Le spectacle frôle le grotesque, le bouffon, mais demeure plaisant comme ces fantasmagories qui peuplent les rêves du petit Marcel : « Françoise commandant aux forces de la nature devenues ses aides, comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers, frappait la houille, donnait à la vapeur des pommes de terre à étuver, et faisait finir à point par le feu les chefs-d'œuvre culinaires d'abord préparés dans des récipients de céramistes » ([18]). Proust nous livre l'image d'un monde de Gulliver, où le Narrateur devient nain, s'amuse d'être écrasé par l'énormité du réel dont il est le seul artisan.

De même, réalisant un tableau fabuleux, Proust détruit le spectacle banal d'une soirée à l'Opéra, et élabore un Eden de grâce et de beauté : plus rien de sophistiqué chez les princes « ayant pour crâne un galet poli sur lequel le flot avait ramené une algue lisse », et chez les duchesses, qui, radieuses filles de la mer, « se retournent en souriant vers les tritons barbus pendus aux anfractuosités de l'abîme » ([19]). On trouve une semblable envolée poétique à laquelle se joint l'effet de fantaisie et de disparate, dans le portrait du valet en livrée à la soirée de Mme de Saint-Euverte, dont la chevelure a l'apparence « d'un paquet d'algues, d'une nichée de colombes, d'un ban-

---

([18]) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 120.
([19]) *Guermantes*, Pléiade, tome II, p. 40.

deau de jacinthes, et d'une torsade de serpents » [20]. Ainsi le réel se prête à mille métamorphoses qui laissent l'imagination pantelante et ravie.

Mais qui peut dire que l'impression reçue ne soit pas parfois aussi la gêne et le malaise? L'humour de Proust est proche du fantastique quand il remet en question notre véritable nature, dans des visions cauchemardesques. Sommes-nous donc séparés de l'animal et de la plante par des barrières si ténues que le regard d'un poète suffise à les faire disparaître? Pensons à « la meute éparse, magnifique et désœuvrée des grands valets de pied dormant çà et là sur des banquettes et des coffres et soulevant leurs nobles profils aigus de lévriers [21]. Nodier dans ses contes n'aurait pas renié un tel spectacle; et dans la mesure où le fantastique conçu comme monde autonome substitut du réel, devient le surréalisme, l'humour de Proust rappelle Lautréamont. Nombreuses en effet sont dans *la Recherche* ce que Julien Gracq appelle « les pratiques de transsubstantiation ». Maldoror se change en aigle, crabe, vautour, de même chez Proust la bête, ou la plante s'imposent.

On conçoit l'extrême variété de tonalités de cet humour poétique charmant, irritant, scandaleux parfois. Citons à cet égard la fameuse rencontre Jupien-Charlus figurés par l'orchidée et le bourdon. Le lecteur est à la fois outré et réjoui de l'audace; une poésie vénéneuse fait de Sodome un paradis; les miasmes de la ville maudite se changent en parfums de fleurs.

Proche du burlesque par son goût de l'insolite et de la discordance, de la préciosité par son excès de raffinement et de scrupules, l'humour proustien englobe toutes les régions de la poésie, y compris celles du merveilleux, du fantastique, du surréalisme. Lié à la métaphore, il manifeste la puissance du créateur sûr de son pouvoir, désormais capable de maîtriser le monde. Dans cette optique, l'humour qui repose sur l'observation perspicace des êtres et des choses, et engendre la poésie, a pour Proust un sens plus profond encore : il suppose une philosophie, disons plus exactement une mystique.

---

(20) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 324.
(21) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 323.

Tout humour cherche à exorciser le sérieux qui stagne au fond de la destinée humaine. Celui de Proust ne fait pas exception, et réalise une véritable dialectique dans un double mouvement de destruction par l'absurde et de reconquête.

La première phase met en cause l'univers. Elle ébranle les certitudes acquises et représente cette « révolte supérieure de l'esprit » dont parle André Breton. Il serait facile de montrer comment l'humour proustien feint de « suspendre certaines évidences » [22] d'ordre affectif, moral, social ou philosophique, pour réduire le monde à un tissu d'absurdités. Il est communément admis, par exemple, que la mort prime en sérieux et en importance tous les divertissements, et pourtant le duc et la duchesse de Guermantes trouvent plus normal de ne pas risquer un retard de cinq minutes au dîner de Mme de Saint-Euverte, que de perdre un instant à réconforter un mourant. Dans le même ordre d'idées, l'humour de Proust dérive parfois de la négation des habitudes du langage : témoin cette parole du duc, qui apprenant la mort de son cousin d'Osmond au moment de partir à la redoute s'écrie : « Il est mort! Mais non, on exagère, on exagère » [23]. Suppression passagère des interdits de la courtoisie, le cri du cœur de M. de Cambremer au Narrateur qui souffre de l'asthme : « Je ne peux pas vous dire comme ça m'amuse d'apprendre que vous avez des étouffements » [24], relève de la même tactique humoristique. Celle-ci met en lumière l'inconsciente cruauté de l'homme robuste qui ne savoure tout à fait sa santé qu'en face des misères physiques d'autrui.

Proust ruine aussi nos certitudes, par l'exercice de la litote ou de l'hyperbole. Ainsi la réalité se trouve défigurée par l'effet de disproportion. Assimiler une personne inconnue à Combray à « un dieu de la mythologie, une apparition stupéfiante, un personnage fabuleux » [25], c'est bousculer les notions que nous avons des choses, ruiner le prestige de notre croyance à un réalisme primaire, abaisser les barrières, ouvrir en grand

---

(22) Nous reprenons ici la terminologie de R. Escarpit dans *l'Humour* (Que sais-je ?) P.U.F., 1963.
(23) *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade, tome II, p. 725.
(24) *Sodome et Gomorrhe*, Pléiade, tome II, p. 926.
(25) *Swann*, Pléiade, tome I, p. 57.

l'éventail des possibles. La réminiscence artistique et littéraire assume dans l'œuvre une fonction analogue. Pour Marcel, la fille de cuisine devient « la Charité de Giotto », allégorique figure de fresque, qu'un caprice de l'humoriste fait vivre à Combray dans la société des hommes. Encore une fois, les conventions sur lesquelles repose l'odre du monde s'effacent, et notre univers s'écroule.

L'humour de Proust ruine donc d'abord la logique et se défait des structures rationnelles. Il se joue aussi du réel, et en ce sens apparaît comme l'antidote du réalisme. A propos de la fille de cuisine, par exemple, l'auteur, incapable d'assimiler ce trop plein de chair dont le ventre proéminent est le symbole gênant, réussit par la transposition picturale à accepter le scandale de la matière. A cette réalité qui allèche pour finalement décevoir, et n'apporte à notre quête passionnée que les démentis de nos croyances les plus chères, Proust oppose son humour. Alors qu'elle demeurerait inacceptable, déroutante et secrète, le romancier émousse ses angles trop rudes, voile son éclat qui fascine et qui leurre. Elle ne sera considérée avec sérénité que grâce à la seule puissance qui n'ait jamais déçu : l'art, ce travail de l'esprit sur la matière.

Et l'on comprend que la deuxième phase de la dialectique proustienne soit une possession nouvelle d'un monde d'abord nié. L'homme d'humour a conquis sa vérité. Comment d'ailleurs acquérir puissance et détachement si ce n'est à l'aide d'une foi? Il faut se sentir sûr de soi pour rire des faux attraits et des ridicules. L'apparente négation du pathétique présuppose en fait ce dernier, car on ne peut jouir de la victoire du sourire sur l'absurdité des choses qu'après avoir connu le désarroi, l'inquiétude première. L'humour trahit la présence de l'idéal transcendant et de la sécurité que celui-ci apporte. Seul l'humoriste attaché à une croyance pour se pencher sans crainte de vertige sur le non sens du monde. On comprend que l'humour ne se soit manifesté à travers l'œuvre qu'à partir du moment où Proust a trouvé son salut dans l'art. Quand le Narrateur sait que son roman ne sera pas celui de l'échec, s'ouvre pour lui la route des vraies certitudes : son œuvre sera le récit d'un souvenir retrouvé. Par-delà la réalité qui

l'entoure, il atteint un univers poétique plus stable, plus positif, que la réalité. Face au monde fuyant, miné par le temps, l'homme doit se transporter hors de la durée, et grâce à cette félicité qui conjure la mort, entrevoir une vérité faite de passé et de présent, une surréalité.

L'expérience de Proust, qui seule permet l'exercice de son humour, a donc un caractère mystique : l'art tournant le dos à la vie réelle est un salut spirituel, et du haut de la Vérité, Proust contemple le monde dépouillé de ses illusions. Ce n'est donc pas l'intelligence qui donne la clef de l'énigme que le réel pose à la conscience humaine. A cet égard, l'humour enregistre la faillite de nos facultés intellectuelles à pénétrer l'univers, et il prend le relais, soulignant de façon constante les grands thèmes de *la Recherche* et infléchissant l'œuvre vers son véritable destin.

Grâce à ce regard qui démasque les apparences, scrute les comportements, Proust nous fait accepter par un sourire souvent amer sa peinture du monde et de l'homme. Il nous rend à nous-mêmes, et dans cette mesure son humour nous paraît avoir — si l'on peut hasarder ce mot — une vocation humaniste. Nous rendre à nous-mêmes, c'est aussi nous inviter à chercher, comme Proust, notre vérité. Plus qu'une valeur de détente, l'humour proustien a celle d'une révélation. Il y a en lui les éléments d'une sagesse, puisqu'il fut pour le romancier une étape nécessaire à la recherche du sens de la vie.

Alors que l'esprit semble être resté pour Proust un exercice desséchant de l'intelligence qui se sclérose dans des formules, son humour gonflé de sève plonge ses racines jusqu'au cœur de l'œuvre. Si seule l'analyse parvient à le distinguer de la satire avec laquelle il ne saurait pourtant être confondu, il n'a jamais l'étroitesse d'une farouche misanthropie. Témoignage de puissance et de maturité du talent créateur, il joue en contrepoint sur le rire et l'angoisse, envahit tous les territoires fertiles capables de faire germer les vérités. Avec sa gamme de tonalités d'une inépuisable variété, qui va de la tendresse à la malice la plus exercée, il représente une entreprise de libération de l'homme, de démystification des choses. L'humour de Proust, c'est l'esprit en marche vers une nouvelle compréhen-

sion du monde. Lorsque, hantés par le caractère illusoire de la réalité, et la fuite des jours, nous cherchons dans cet humour un art de vivre, il nous rend le pouvoir d'émerveillement de l'enfant et du poète, nous prête quelques instants le regard de l'artiste.

Mme MOULINES.

Fiches biographiques de personnages de Proust

Pièces justificatives d'une chronologie

Trop souvent et récemment encore [1], des critiques reprochent à Proust d'avoir écrit une œuvre dénuée de toute chronologie. Certains d'entre eux vont même jusqu'à prétendre que Proust a intentionnellement voulu brouiller la chronologie de son œuvre, de crainte que le lecteur n'assimile le Narrateur à l'auteur.

Aussi, nous voudrions revenir sur la chronologie d'*A la Recherche du Temps perdu* et compléter nos articles parus dans les numéros 6 et 11 du *Bulletin* de notre Société, en démontrant que si *l'on s'en tient à l'âge des personnages, on retrouve une chronologie très cohérente.*

Comme déjà indiqué dans notre article du *Bulletin* numéro 11, il y a moyen de concevoir deux chronologies que nous avons appelées respectivement « courte » et « longue », nos préférences allant à la première, celle-ci simplifiant de très nombreux problèmes. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que les événements historiques qui ont donné naissance à la chronologie longue ne se remarquent presque pas à une première lecture, tant ils sont flous, ni que Proust, par suite de sa maladie et de sa mort, n'a pas eu l'occasion d'harmoniser

---

(1) Voir notamment *Par le petit bout de la lorgnette* de Joseph Maréchal. Editions du Scorpion, Paris (1961) et *Temps et mystification* dans *A la Recherche du Temps perdu* de Georges Daniel. Editions Nizet, Paris (1963).

parfaitement le cadre historique, au contenu beaucoup plus important et plus cohérent de son œuvre principale. Ce n'est d'ailleurs qu'à partir du second séjour à Balbec, qui eut lieu au milieu de l'année 1900, que les deux chronologies commencent à différer sérieusement.

Pour plus de clarté, il est bon de rappeler que la chronologie « courte » se présente en résumé comme suit :

1879 : Mariage des parents du Narrateur et Odette devient la maîtresse de Swann.
1880 : Soirée de Mme de Saint-Euverte et naissance du Narrateur et de Gilberte.
1895 : A la belle saison, parties de barres aux Champs-Elysées avec Gilberte.
1896 : Rencontre des Swann accompagnés du Narrateur, et de la princesse Mathilde.
1897 : Premier séjour à Balbec.
1898 : Visite du Narrateur à Mme de Villeparisis — Mort de la grand-mère — Dîner chez la duchesse de Guermantes.
1899 : Soirée de la princesse de Guermantes.
1900 : Second séjour à Balbec.
1901 : Février, soirée de Mme Verdurin et au printemps Albertine disparaît.
1902 : Séjour à Venise.
1903 : Naissance de Mlle de Saint-Loup.
1914 : Premier retour du Narrateur à Paris durant la guerre.
1916 : Deuxième retour du Narrateur à Paris durant la guerre.
1919 : Matinée de la princesse de Guermantes, exactement vingt ans après la soirée de l'autre princesse de Guermantes.

Cette chronologie nous paraît fort cohérente et entièrement justifiée par les fiches biographiques des principaux personnages proustiens, résumées ci-après et classées par génération.

Mais auparavant, nous voudrions faire une remarque assez importante. Très souvent Proust calcule les années, les mois, les jours, en comptant le premier laps de temps et le dernier

comme *entier*, même s'ils ne le sont pas. C'est ainsi qu'entre, d'une part, le premier séjour à Balbec qui eut lieu au milieu de l'année 1897 et, d'autre part, la première partie de l'année 1901, Proust compte à deux reprises qu'il s'est passé une période de cinq ans (III, 360). On retrouve notamment cette façon de compter dans la religion chrétienne qui enseigne que le Christ est resté trois jours au tombeau alors que selon la tradition il serait mort un vendredi à trois heures et ressuscité le dimanche suivant tôt le matin, demeurant ainsi en tout environ quarante heures dans son tombeau.

A. — *Génération des grands-parents*

(Naissance entre 1820 et 1830 — Année Centrale : 1820)

La grand-mère du Narrateur est née vers les années 1823. Elle est la contemporaine de Mme de Villeparisis que dans sa jeunesse elle a connu au pensionnat du Sacré-Cœur (I, 20). En 1919, le jour de la matinée de la princesse de Guermantes, elle aurait eu plus de quatre-vingt-quinze ans, comme le mentionne le texte (III, 988), si elle n'était pas morte au cours de l'été 1898 à l'âge de soixante-quinze ans.

Mme de Villepariris, la condisciple de la grand-mère, est née vers les années 1820. En effet, « si petite qu'elle fût », elle se rappelle encore le roi Louis XVIII qui mourut en 1824, priant son grand-père d'inviter M. Decazes à une redoute où son père devait danser avec la duchesse de Berry (II, 192). En 1898, âgée d'environ soixante-dix-huit ans, elle est « dans une vieillesse apaisée et pieuse » (II, 184). Quatre ans plus tard, en 1902, à Venise, elle paraissait être « sous l'appesantissement des années » (III, 630), devant avoir dans les quatre-vingts ans bien sonnés.

M. de Norpois, le dernier ami de Mme de Villeparisis, paraît avoir le même âge que cette dernière. Il joua un certain rôle en 1870 (I, 436) et devait être alors âgé de près de cinquante ans. Il avait été ministre plénipotentiaire avant la guerre de 1870 et fut ambassadeur au Seize Mai (I, 435).

Aux environs du 1er janvier 1896, lorsque M. de Norpois est reçu chez les parents du Narrateur, le texte indique bien clairement qu'il s'agit d'un ancien ambassadeur (I, 431; voir aussi II, 32).

En 1898, au cours de la matinée de Mme de Villeparisis, cette dernière signale que M. de Norpois est un peu sourd (II, 222), ceci n'est pas anormal étant donné qu'il devait avoir près de quatre-vingts ans.

Il semble que toute sa vie, M. de Norpois se soit intéressé aux questions internationales. En 1902, à Venise, alors qu'il était octogénaire comme l'indique le texte (III, 631), il va voir un ambassadeur étranger (III, 1052), bien qu'il ait quitté ses fonctions au ministère (III, 1051).

Mme de Cambremer, marquise douairière, semble également appartenir à la génération des grands-parents et être née vers les années 1830. En 1919, elle devait avoir entre quatre-vingt-cinq et quatre-vingt-dix ans et si son grand âge l'empêchait d'être présente à la matinée de la princesse de Guermantes, elle n'en paraissait pas moins, vu sa longévité, « admirable » aux yeux de ses enfants (III, 934).

A l'exception de la marquise douairière de Cambremer, née à une époque un peu plus récente, tous les autres personnages faisant partie de la génération des grands-parents sont décédés bien avant 1919.

Plus particulièrement, M. de Norpois doit être considéré comme n'étant plus de ce monde durant la guerre 1914-1918 : il était âgé de près de quatre-vingt-deux ans en 1902 à Venise (III, 631) et il est difficilement imaginable qu'un vieillard d'environ quatre-vingt-quatorze ans en 1914 puisse encore écrire des articles dans les journaux durant la première guerre mondiale. C'est Brichot, faisant partie de la génération suivante, celle des parents, qui devient journaliste durant la guerre de 1914-1918. Par suite de sa mort, Proust n'a sans doute pas eu l'occasion de remplacer, dans tous les passages relatifs à la guerre de 1914-1918, le nom de Norpois par celui de Brichot qu'il avait finalement choisi pour représenter le journaliste de grand renom durant cette guerre.

B. — *Génération des parents*

(Naissance des environs de 1835 à près de 1855
Année centrale : 1850)

Le Narrateur ne donne guère de détails sur l'âge de *ses parents;* ils doivent être nés vers les années 1850. Ils se sont mariés en 1879 (I, 310) et le Narrateur est né en 1880. Ils sont encore en vie en 1919 et doivent avoir dans les soixante-dix ans. A cette époque, ils auraient pu être les grands-parents de petits-fils qui auraient pu participer à la guerre de 1914-1918 (III, 930).

Françoise a passé la plus grande partie de sa vie au service de la famille du Narrateur. Elle semble être née vers les années 1840. En 1892, Françoise était déjà grand-mère, ayant un petit-fils (I, 53, I, 123). Elle doit être entrée en service vers les années 1861, en ce cas vers l'âge de vingt et un ans, puisqu'en 1901 elle déclarait être depuis quarante ans dans la famille (III, 99).

Vers ses trente ans, Françoise a vu les soldats partir pour la guerre de 1870 (I, 89). En 1919, Françoise devait avoir dans les quatre-vingts ans, en tout cas, le texte indique qu'elle était si vieille qu'elle n'y voyait plus goutte (III, 1033).

Le duc de Guermantes est né en 1836. En le vieillissant de six ans le Narrateur pourra le qualifier de duc « si Restauration » (III, 1019). En 1898, le duc a soixante-deux ans et il est décrit comme un énorme gaillard « vieillissant » (II, 223). A la matinée de la princesse de Guermantes en 1919, le duc (et le texte est très clair) est âgé de quatre-vingt-trois ans (III, 1048).

La duchesse de Guermantes est nettement plus jeune que son époux. Elle semble être née vers les années 1850; il est difficile d'être très précis à ce sujet car d'une manière générale elle déforme quelque peu la réalité des faits en les exagérant. En 1919, elle dira par exemple au Narrateur : « Vous mon plus vieil ami » (III, 927).

Quoi qu'il en soit, elle prétend qu'elle a pu voir quand elle

était jeune fille la duchesse de Dino (III, 929), qui est morte en 1862.

A la soirée de la marquise de Saint-Euverte (en 1880) la princesse des Launes était mariée depuis six ans (I, 329). Son mariage aurait eu lieu en 1874 lorsqu'elle avait vingt-quatre ans.

En 1898, la duchesse de Guermantes rencontre pour la première fois Bloch chez sa tante Villeparisis.

En 1899, à la soirée de la princesse de Guermantes, la duchesse de Guermantes refuse de faire la connaissance de la femme et de la fille de Swann qui l'ont privée du plus agréable de ses amis pendant quinze ans (II, 680-681).

Compte tenu de l'exagération, ceci revient à dire que depuis 1884, Mme de Guermantes a vu moins souvent Swann, car c'est peu après cette époque qu'il finit par épouser Odette. En fait, Swann était resté en relation avec la duchesse de Guermantes pendant vingt-cinq ans (III, 580) (1874-1899), soit depuis le mariage de cette dernière.

En 1901, la duchesse de Guermantes avait fait vingt-cinq ans d'outrages (III, 578) à Gilberte et à sa mère, en refusant toujours de les recevoir : c'est en effet peu après 1876 que Swann entra en relation avec Odette.

En 1919, il y a au moins vingt ans que la duchesse de Guermantes a vu pour la première fois Bloch (III, 972) (1919 — 1898 = 21 ans).

Le baron de Charlus, frère cadet du duc de Guermantes, est né en 1839, probablement au mois de juillet. Dans son enfance, il aurait pu aller écouter chez sa tante Chimay, Chopin mort en 1849, s'il n'en avait été empêché par son professeur de piano Stamati (II, 1009).

En 1897, lors du premier séjour du Narrateur à Balbec, M. de Charlus lui parut être âgé d'une quarantaine d'années (I, 751), mais ceci est une fausse impression. Les proustiens savent bien que souvent le premier aspect sous lequel les personnages de Proust apparaissent est trompeur. A Combray, M. de Charlus paraissait être l'amant d'Odette mais plus tard

le lecteur apprendra que M. de Charlus ne s'intéressait pas aux femmes et ne se parait d'elles que pour mieux cacher sa véritable nature. D'ailleurs, si M. de Charlus avait eu entre quarante et quarante-neuf ans à Balbec en 1897, il serait né respectivement entre les années 1857 et 1848 et il n'aurait pas pu avoir en 1849 un professeur de piano qui l'aurait empêché d'aller écouter Chopin chez sa tante Chimay. Par la suite, Proust signale que M. de Charlus avait une tendance à se rajeunir, car à une époque où il avait dépassé la soixantaine, il n'avouait que « plus de quarante ans » (III, 291).

C'est en prenant notamment à la lettre le passage signalant que lors de sa première apparition à Balbec M. de Charlus paraissait un homme d'une quarantaine d'années (I, 751), que sans en comprendre l'ironie, certains critiques en arrivent à prétendre que la chronologie proustienne présente une incohérence totale.

En juin 1899, M. de Charlus est décrit comme un quinquagénaire bedonnant (II, 627), il aurait selon nous, alors, presque soixante ans. Aussi, le texte parle de l'embonpoint du baron vieillissant (II, 604).

Lors du second séjour à Balbec en 1900, le beau violoniste Morel, âgé de vingt ans, et faisant son service militaire, n'ignorait pas qu'il avait « à peine le tiers de l'âge du baron » (III, 45), qui depuis juillet 1900 avait soixante et un ans.

A la soirée des Verdurin, au début de 1901, le baron de Charlus avait dépassé la soixantaine (III, 291). Ceci est bien exact s'il est né en 1839.

En 1919, M. de Charlus est âgé de quatre-vingts ans et ne paraît plus s'intéresser à Morel. Il semble être décédé vers les années 1926 à l'âge de quatre-vingt-sept ans, soit dix ans après 1916 et sept ans après qu'en 1919 Morel lui soit devenu indifférent (III, 804 et 805).

Swann est né probablement vers les années 1847. Il est plus jeune que le baron de Charlus (II, 442). En 1870, il est tout jeune mobile (II, 713). Vers cette époque, il s'était donné du mal pour être reçu au Jockey-Club et avait compté faire un

éclatant mariage qui eût achevé de faire de lui un des hommes les plus en vue de Paris (I, 469).

Au cours de l'année 1878, Swann, âgé d'environ trente et un ans, entend pour la première fois la petite phrase musicale de Vinteuil (I, 208).

L'année suivante, Odette lui est présentée au théâtre (I, 381) par M. de Charlus, un peu avant le mariage des parents du Narrateur (I, 186, 194, 310). En automne de cette année, lors de la fête de Paris Murcie (I, 225), Odette écrit à Swann une lettre tendre et peu après devient sa maîtresse. Pendant plus de six mois (I, 289) (notamment novembre, décembre 1879 et les quatre premiers mois de 1880), Swann et Odette vivent en contact quotidien. Depuis un an, Swann n'allait plus guère que chez les Verdurin (I, 258).

Au printemps 1880 (I, 235 et 270), Swann devient jaloux. Il regardait alors les photographies d'il y a deux ans (I, 292), c'est-à-dire de 1879, en application de la remarque assez importante faite ci-dessus à la suite du résumé de la chronologie « courte ».

A la Pentecôte (I, 356), Odette est partie pour un long voyage en Egypte et, au début juin (I, 322), Swann se rend à une soirée chez la marquise de Saint-Euverte qui a lieu plus d'une année (I, 349) (exactement un an et demi) après que fut né en lui l'amour de la musique, coïncidant avec son amour pour Odette.

Probablement en 1881, Mme Cottard assure à Swann qu'Odette l'adore mais Swann part à Combray rejoindre Mme de Cambremer-Legrandin, se disant qu'il avait gâché des années de sa vie (I, 382), au moins trois selon nous, soit les années 1879, 1880 et 1881. Psychologiquement, la souffrance lui fait paraître rétrospectivement toute cette époque fort longue.

Swann épouse Odette en 1889 pour avoir notamment l'occasion de voir plus facilement sa fille. Il est à noter qu'il n'aurait pu épouser Odette, mariée précédemment à un M. de Verjus, comte de Crécy (II, 1082) (III, 301), avant 1884,

car le divorce ne fut réintroduit dans la législation française qu'en cette année.

En 1890, Swann récemment marié (I, 13) vient faire visite à Combray aux parents du Narrateur, privant ainsi ce dernier du baiser du soir de sa mère (I, 27).

En 1899, au cours de l'été, Swann assiste à la soirée de la princesse de Guermantes. Il est mourant. Il n'a plus que trois ou quatre mois à vivre (II, 595). Avant sa mort, il aurait tant voulu faire connaître sa femme et sa fille à la duchesse de Guermantes (I, 471) (II, 680). Cette présentation si souhaitée se fit assez rapidement après sa mort. C'était chose faite en 1901 (III, 577). Dans la psychologie proustienne, les événements désirés se réalisent assez vite dès qu'ils cessent de pouvoir faire plaisir.

Odette a vu le jour en 1853 et durant une bonne partie de son existence elle a mené une vie de femme entretenue. On disait que c'était par sa propre mère qu'elle avait été livrée presque enfant à Nice à un riche Anglais (I, 367).

A l'âge de dix-neuf ans elle était actrice (III, 950) et le peintre Elstir fit son portrait en miss Sacripant et le data de l'année 1872 (I, 849). Plus tard, Swann s'est souvent demandé ce qui s'était passé exactement au cours de ces années du début du Septennat pendant lesquelles on passait l'hiver à Nice sur la promenade des Anglais et l'été sous les tilleuls de Bade (I, 313), alors qu'Odette avait déjà une sorte de notoriété galante.

Il n'est pas possible de mentionner tous les hommes qui ont entretenu Odette, la liste serait trop longue. Elle avait épousé Pierre de Verjus, comte de Crécy, mais cette union ne paraît pas avoir été très heureuse ni avoir duré fort longtemps (III, 301). Quoi qu'il en soit, au temps de l'exposition de 1878, Odette, âgée de vingt-cinq ans, mène à nouveau une vie de grande cocotte (I, 421) (III, 950). C'est peu après cette exposition, à une époque où Odette jouait encore miss Sacripant, que M. de Charlus (III, 299) l'a présentée au théâtre (I, 381) à Swann comme étant une femme ravissante, mais en la lui donnant pour plus difficile qu'elle n'était en réalité (I, 195).

En fin de l'année 1879, après la fête de Paris Murcie (I, 225), Odette, âgée de vingt-six ans, devient la maîtresse de Swann. Celui-ci fut amoureux d'Odette de l'année 1879 à l'année 1880 ou peut-être 1881.

En 1888, le Narrateur, âgé de huit ans, rencontre Odette, la dame en rose, chez son grand-oncle Adolphe (I, 76).

Comme déjà indiqué plus haut à propos de Swann, Odette épousa ce dernier en 1889 et M. de Norpois aux environs du 1er janvier 1896, déclara aux parents du Narrateur qu'il y a quatre ans (en 1892) le Comte de Paris (mort en 1894) a eu l'occasion d'apercevoir Mme Swann dans une petite gare de chemin de fer d'un des pays de l'Europe centrale (I, 471).

De son côté, en 1892 le Narrateur, âgé de douze ans, voit au-delà de la haie d'aubépines une dame en blanc (I, 141) qui est Odette. De même qu'après être allé du côté de Guermantes il rêva que la duchesse de Guermantes pêchait la truite avec lui (I, 172), la vue, du côté de chez Swann, de la dame en blanc, mit en branle son imagination. C'est l'âge du nom pour Mme Swann avant que vienne l'âge de la réalité. Il imagine sa vie et va sans doute la voir à l'Allée des Acacias (III, 950). C'est pourquoi nous semble-t-il en 1919, alors que pour beaucoup d'invités de la princesse de Guermantes Odette leur rappelait l'exposition 1878 (III, 950), pour le Narrateur elle semblait lui dire « je suis l'Allée des Acacias 1892 » (III, 950). En 1892, Odette a trente-neuf ans, l'âge qu'aura Gilberte en 1919 lorsque le Narrateur la prendra pour sa mère (III, 980).

Il est à remarquer qu'en 1892 il n'était pas possible que le Narrateur aille voir Mme Swann à l'Allée des Acacias avec Françoise, celle-ci étant toujours au service de Tante Léonie déjà malade mais encore en vie (l'année 1892 est celle où la fille de cuisine fut si souvent chargée de plumer les asperges).

C'est trois ans plus tard, en 1895, après le décès de la Tante Léonie en automne 1894, que le Narrateur, âgé de quinze ans, ira avec Françoise à la recherche de Mme Swann dans l'Allée des Acacias; les jours, précise le texte, « où il ne devait pas voir Gilberte » (I, 417) dont il avait fait la connaissance aux Champs-Elysées cette même année.

En 1902, Odette, âgée de quarante-neuf ans, est au seuil de la cinquantaine (III, 684) et ses ennemis murmurent faussement qu'elle est au seuil de la soixantaine.

En 1919, Mme de Forcheville, âgée de soixante-six ans, est la maîtresse du duc de Guermantes et elle paraît « refleurir » au Narrateur qui la qualifie de « cocotte du second Empire » (III, 1019). Ceci se justifie assez bien si elle est née en 1853. En 1922, trois ans après 1919 (III, 952), Odette est par contre « ramollie » alors qu'elle est âgée de soixante-neuf ans seulement.

De très nombreux personnages d'*A la Recherche du Temps perdu* appartiennent à la génération des parents du Narrateur. C'est certainement le cas de Legrandin, né en 1850, qui a trente ans de plus (III, 928) que le Narrateur né en 1880. Mme de Saint-Euverte, les Verdurin, Brichot et tant d'autres personnages sont nés dans les environs du milieu du XIXe siècle.

C. — *Génération du Narrateur*

(Naissance des environs de 1870 à 1880
Année centrale : 1880)

Le Narrateur est venu au monde en 1880, probablement au mois de juillet.

Nos deux articles rappelés au début de la présente étude nous permettent de ne revenir que sur quelques dates de la vie du Narrateur, méritant des précisions supplémentaires.

En 1888, à l'âge de huit ans, le Narrateur rencontre la dame en rose chez son grand-oncle Adolphe avant le mariage de Swann. Cette dame dit en parlant du Narrateur « ce gosse » (I, 76).

En 1890, le Narrateur, âgé de dix ans, est privé un soir du baiser de sa mère par suite d'une visite de Swann, marié récemment (en fait en 1889).

En 1892, l'année où la fille de cuisine, enceinte, fut si souvent chargée de plumer les asperges, le Narrateur, âgé de

douze ans, voit du côté de chez Swann la dame en blanc. Au cours de cette même année Bloch, invité dans la famille du Narrateur, initie ce dernier à la lecture de Bergotte (I, 90). Le Narrateur dira à plusieurs reprises qu'il a passé son enfance à Combray (voir notamment III, 856, *in fine*). Les samedis de mai, à la sortie de l'office du mois de Marie, le Narrateur rencontrait parfois Vinteuil qui était encore d'une pudibonderie excessive et considérait le mariage de Swann comme déplacé.

Deux ans après (I, 149), en 1894, le Narrateur s'aperçoit que Vinteuil a changé d'avis et traite Swann d'homme exquis. C'est durant l'automne (I, 153) de cette année que très probablement la Tante Léonie décéda. A cette époque le Narrateur, âgé de quatorze ans, désire voir surgir devant lui une paysanne qu'il pourrait serrer dans ses bras (I, 156).

En 1895, au début de la belle saison, le Narrateur, âgé de quinze ans, fait la connaissance de Gilberte aux Champs-Elysées où il se rend en compagnie de Françoise qui est passée depuis la mort de la Tante Léonie au service des parents du Narrateur. Ce dernier a pour Gilberte un amour quelque peu enfantin, qui va du début de l'année 1895 au début de l'année 1897 et comprend deux nouvels ans (1896 et 1897).

C'est probablement dans la première partie de l'année 1897 que le Narrateur fut témoin à Montjouvain du sadisme de Mlle Vinteuil dont le père était alors décédé.

En 1897, deux ans (I, 643) après le début de son grand amour pour Gilberte, le Narrateur, âgé de dix-sept ans, part pour Balbec accompagné, vu son jeune âge, de sa grand-mère. Il y rencontre les jeunes filles en fleurs qui ont sensiblement le même âge que lui.

En février 1901, M. de Charlus se rendant à la soirée de Mme Verdurin dit à Brichot qui était en compagnie du Narrateur alors âgé de vingt ans et demi : « C'est comme cela, Brichot, que vous vous promenez la nuit avec un beau jeune homme » (III, 207).

A la matinée de la princesse de Guermantes en 1919, le Narrateur, âgé de trente-neuf ans, se croyait encore toujours

jeune quand il entendit dire à son sujet « Voilà le Père » Proust (III, 929), et lorsque la duchesse de Guermantes lui fit remarquer qu' « il aurait été d'âge à avoir des fils à la guerre » (III, 930), ce qui aurait théoriquement été possible s'il s'était marié vers 1900.

Gilberte naquit en 1880, probablement en fin d'année. Il faut se rappeler que peu après la fête de Paris Murcie (automne 1879), Odette était devenue la maîtresse de Swann. Gilberte a par conséquent à peu près le même âge que le Narrateur.

En 1892, elle a presque douze ans et le Narrateur aperçoit dans la propriété de Swann « une fillette » (I, 140) qui paraissait jouer avec une « bêche » (I, 142).

En 1895, le Narrateur retrouve Gilberte aux Champs-Elysées et, un peu avant le 1er janvier 1896, M. de Norpois déclare que Gilberte a entre quatorze et quinze ans (I, 476). L'amour qu'a le Narrateur pour Gilberte présente, nous l'avons déjà dit, un caractère quelque peu enfantin qui se traduit par un échange de livres, de billes et par l'envoi d'invitation à venir goûter chez les parents et y manger du gâteau au chocolat (I, 506) (I, 575).

En 1902, Gilberte, âgée de vingt-deux ans, épouse le marquis de Saint-Loup et l'année suivante naît sa fille qui aura seize ans (III, 1031) en 1919 à la matinée de la princesse de Guermantes. Au cours de cette fête, le Narrateur prend Gilberte, âgée de trente-neuf ans, pour sa mère Mme de Forcheville (III, 980), qui avait justement le même âge, la première fois qu'il la vit à Tansonville en 1892.

Quant à *Albertine,* au printemps 1901, elle était devenue majeure (III, 446), elle était donc, elle aussi, née en 1880 et avait le même âge que le Narrateur et Gilberte. Aussi n'est-il pas étonnant qu'elles aient été « amies de cours », bien qu'Albertine fut « dans une classe bien au-dessous » de Gilberte (I, 512), étant probablement moins avancée intellectuellement que cette dernière.

A Balbec, en 1897, Albertine est une jeune fille de dix-sept ans : il est question à plusieurs reprises de l'aurore de la jeunesse dont s'empourprait le visage d'Albertine (I, 905).

Les jeunes filles en fleurs ont un échange de vues concernant la composition que l'une d'entre elles a fait pour obtenir son certificat de fin d'études (I, 911). Le nom de Deltour est même cité (I, 915). On se rappellera que ce dernier était chargé de l'inspection de la classe dans laquelle se trouvait Proust lorsqu'il avait entre dix-sept et dix-huit ans. Lors du premier séjour à Balbec, Albertine est un écolière assez libre, jouant au diabolo (I, 886) et au furet (I, 919).

Par contre, en 1900, lors du second séjour à Balbec, Albertine a vingt ans et quoique jeune fille encore, elle avait adopté déjà de vraies manières de femmes.

Morel, tout comme le Narrateur, Gilberte et Albertine, est né en 1880 car en 1898 (l'année ne fait aucun doute par référence à l'affaire Dreyfus) Morel a dix-huit ans comme l'indique très clairement le texte (II, 264).

En 1900, lors du second séjour du Narrateur à Balbec, Morel a vingt ans et il fait son service militaire (II, 964) (II, 1073). Il a à peine le tiers de l'âge de M. de Charlus (III, 45) qui à cette époque avait dépassé la soixantaine (III, 291).

Saint-Loup, Bloch, Rachel, sont légèrement plus âgés que le Narrateur. Saint-Loup, de loin le plus âgé de ces trois personnages, est né vraisemblablement en 1872, son père étant mort à la guerre de 1871 (II, 1094). De même, le texte indique bien que Bloch était quelque peu plus âgé que le Narrateur (I, 90).

D. — *Génération des petits enfants*
(Naissance entre 1900 et 1910)

Font partie de cette génération, Mlle de Saint-Loup née en 1903 et qui a par conséquent seize ans (III, 1031) en 1919 et la jeune Mme de Saint-Euverte-La Rochefoucauld (III, 1024), petite-nièce de la marquise de Saint-Euverte, qui reçut les Guermantes et Swann à sa soirée de 1880. Gilberte eut d'autres enfants (III, 680), mais ils étaient sans doute trop jeunes pour

intéresser le Narrateur. Aussi, il n'est fait qu'une vague allusion à ces enfants dans le texte.

Un rythme majestueux nous paraît se dégager de cette succession de générations qui, comme des vagues, se suivent dans le temps, approximativement de trente en trente ans (1820, 1850, 1880 et début de la génération de 1910).

*
**

Jointes à quelques points de repères historiques se remarquant indiscutablement (La Présidence de M. Grévy, l'affaire Dreyfus, la guerre 1914-1918, l'après-guerre), *la somme et la combinaison des renseignements* (parfois vagues mais toujours concordants) repris sur les différentes fiches résumées ci-dessus aboutissent tout simplement à la chronologie dite « courte » que nous avons obtenue.

Certes, cette chronologie n'est pas toujours apparente dans l'œuvre de Proust, car celle-ci n'est pas une sèche énumération administrative d'événements mais bien plutôt une évocation de souvenirs personnels provenant, en partie, de la mémoire involontaire et se présentant sans ordre logique évident.

Cette absence d'ordre logique apparent amène certains lecteurs trop pressés ou trop superficiels à conclure un peu vite à l'inexistence d'une chronologie dans l'œuvre principale de Proust.

Willy HACHEZ.

Woluwe, octobre 1964.

En marge de la Recherche du Temps perdu

(suite)

I, 8. Comme notre propre vie, *La Recherche du Temps perdu* a pour nous le caractère de la nécessité, jusque dans ses moindres détails; mais si c'est une hypothèse toujours gratuite de croire qu'on aurait pu avoir une autre existence, on constate en fouillant le fonds où Proust a puisé (et qui nous est partiellement connu par les souvenirs de ses amis, ses lettres, ses articles, et les cahiers dont sont tirés *Santeuil* et *Contre Sainte-Beuve*), on constate en touchant du doigt ce qu'on savait théoriquement, que ses personnages ne sont pas sortis tout armés de sa tête, qu'il aurait pu les faire différents, qu'il les a composés, construits, leur donnant de lui-même, de ses amis, faisant de sa mère la grand-mère du Narrateur, cumulant sur la seule Françoise deux ou trois de ses anciens domestiques. Il nous dit d'ailleurs lui-même « combien d'églises ont « posé » pour mon église de Combray », combien de personnes réelles pour un seul personnage (lettre n° 247 à Montesquiou; *R.T.P.*, III, 900).

N.B. — *a*) Pour chaque note, nous indiquons le numéro de la page (chiffre arabe) étant entendu que nous sommes dans le Tome I, Pléiade.

b) Sauf indication contraire, nous citons Balzac dans l'édition de la Pléiade de la *Comédie humaine*; le chiffre romain renvoyant au volume, le chiffre arabe, à la page.

c) Les renvois à la *Recherche* sont précédés du sigle *R.T.P.*

A chaque fois qu'on trouve dans ses lettres ou ailleurs un trait, un geste, un mot qu'on reverra dans *la Recherche*, on ressent — en songeant à la manière dont le créateur en disposera dans son œuvre — une impression de fraîcheur, un peu comme ce « soulagement » qu'on a dans Kant quand après la démonstration la plus rigoureuse du déterminisme, on découvre qu'au-dessus du monde de la nécessité il y a celui de la liberté (*R.T.P.*, II, 477).

Ainsi au début de *Swann* (ce n'en est pas l'exemple le plus frappant, car nous ne classons pas nos notes par ordre d'importance) cette chambre que le Narrateur se rappelle et qu'on reconnaîtra plus tard dans celle qu'il habitera au Grand Hôtel de Balbec (*R.T.P.*, I, 667). Proust a « utilisé » pour cela un appartement qu'il occcupa en 1906 à l'Hôtel des Réservoirs à Versailles et dont il parla un jour à Mme Strauss : « J'ai un appartement immense et admirable, mais tellement triste, noir et glacé... avec des psychés. C'est un appartement genre historique, de ces endroits où le guide vous dit que c'est là que Charles IX est mort » (Lettre n° 34, *Corresp. gén.*, VI, p. 60-61). ... Chambre « appropriée à l'assassinat du duc de Guise et à une visite de touriste... mais nullement à mon sommeil », lit-on dans les *Jeunes Filles en fleurs*, comme plus tard encore la duchesse de Guermantes « placera » la plaisanterie à propos des appartements de la princesse, sa cousine : « Je mourrais de chagrin s'il me fallait rester coucher dans des chambres où ont eu lieu tant d'événements historiques. Ça me ferait l'effet d'être restée après la fermeture au château de Fontainebleau et d'avoir comme seule ressource contre la tristesse de me dire que je suis dans la chambre où a été assassiné Monaldeschi » (*R.T.P.*, II, 669).

D'une façon plus générale, les spécialistes pourront comparer le début de *Swann* avec un premier état des thèmes dans *Sainte-Beuve*, en particulier dans le chapitre I intitulé « Sommeils » (p. 61 et suiv.), ainsi que le chapitre II, « Chambres » (p. 68 et suiv.). Mentionnons aussi (p. 83-84) le vent qui rapproche le Narateur de son

amie, parce qu'il souffle d'abord sur les lieux où elle se trouve (*R.T.P.*, I, 145).

I, 8-9. Il va sans dire que l'originalité de l'écrivain n'est pas de parler le premier de certaines choses — en ce sens La Bruyère a raison et « tout est dit » — c'est de développer, approfondir ou agrandir ce qui chez les prédécesseurs n'était qu'indiqué. Ainsi les réminiscences nocturnes — qui chez Proust sont une re-création du monde dans la chambre noire du souvenir — donnent lieu à cette simple notation dans le « Journal des Goncourt » le 5 janvier 1870 : « Insomnieux cette nuit et me retournant dans mon lit, sans pouvoir trouver le sommeil, j'essayais pour me distraire de revenir par le souvenir à la mémoire lointaine de mon enfance. Je me suis rappelé Ménilmontant... Et le château et le jardin... »

I, 9. L'habitude rend une chambre peu à peu supportable, parce que celle-ci, comme Proust le dit dans *Santeuil* (II, 176), est devenue « cette âme éparse autour de lui », belle expression qui n'a malheureusement pas été reprise dans *la Recherche.*

I, 14. La sonnette, qui annonce une visite qui « ne pouvait être que M. Swann », rappelle une remarque analogue faite à propos de la trompe de l'automobile, qui annonce aux parents le retour de leur fils : « Il me semble que j'ai entendu... Mais alors ce ne peut être que lui » (*Pastiches et Mélanges*, « En mémoire des églises assassinées », p. 98).

I, 16. Comme Proust pour Combray, Balzac fait allusion à propos de Guérande à la notion hindoue de la société : « Les classes des paludiers et des paysans et celle des marins... sont aussi distinctes entre elles que les castes de l'Inde » (*Béatrix*, édition Conard, V, 6).

I, 17. Si Swann en parlant d'art se borne à donner des renseignements matériels, c'est à la fois par goût mondain ou horreur de la pédanterie et parce que l'impression profonde est incommunicable par la conversation. Cette

pudeur du sentiment éveillée par l'art est commune chez les Orientaux : « Le connaisseur japonais qui déroule un simple lavis n'attend pas de ses amis de profondes réflexions sur les lois universelles du monde ni sur l'âme du Grand Tout. La conversation des connaisseurs se borne aux questions techniques » (Glaser, *Die Kunst Ostasiens*, p. 134).

I, 20. La grand-mère du Narrateur n'a pas voulu rester en relations avec la marquise de Villeparisis, trop haut placée pour elle; comme la mère de Jean Santeuil dit d'une réception donnée pour une Altesse étrangère : « C'est trop chic pour nous » (I, 87).

I, 21. La notion de caste qu'a la grand-tante du Narrateur se retrouve chez la mère de ce dernier (voir *R.T.P.*, II, 1027). Le préjugé contre quiconque sort de sa caste jouera contre Mme Verdurin devenue princesse de Guermantes (*R.T.P.*, III, 955).

I, 22. L'horreur qu'ont les tantes du Narrateur de voir le nom de Swann dans le *Figaro* a déjà son équivalent dans *Santeuil*, où le grand-père de Jean, préférant savoir son petit-fils mondain plutôt qu'écrivain, dit : « Je suis honteux de voir son nom traîner dans ces infâmes journaux, aux nouvelles mondaines, mais j'aime encore mieux cela que de le lire au bas d'un article » (III, 297-298).

I, 24. La tyrannie de la rime est une idée qui sera reprise (p. 361 et vol. II, 359). Dans l' « Historiette » consacrée à Malesherbes, Tallemant des Réaux a un mot dont peut-être Proust s'est souvenu (Pléiade, II, 126) : « Il s'étudiait fort à étudier des rimes rares et stériles sur la créance qu'il avait qu'elles lui faisaient trouver des idées nouvelles. »

I, 26. Le dégoût de Swann pou les journaux fait penser au distique de Gœthe (*Gedichte*, Inselverlag, II, 89) :

Sag mir, warum Dich keine Zeitung freut.
Ich liebe sie nicht, sie dienen der Zeit.

26. Il y a, dans les lignes de Proust sur le temps qu'on perd à lire les journaux, comme un écho des pensées de

Ruskin qu'avait traduites Proust dans *Sésame et les Lys :* « Nous dépensons nos années, nos passions à la poursuite d'un peu moins que cela » (les grandeurs mondaines), « tandis que durant ce temps il y a une société qui nous est continuellement ouverte » (celle des livres).

La reine de Grèce. Comme nous le relevons dans l'introduction, il s'agit ici, pour ainsi dire, d'un nom... commun, puisque le personnage n'a pas à être identifié, le contexte ne l'exigeant pas. Il n'en va pas absolument de même de la princesse de Léon, parce que Proust en parle dans sa correspondance. Il écrit un jour à Montesquiou (lettre n° 7) : « Je vous demanderai aussi de me montrer quelques-unes de ces amies, au milieu desquelles on vous évoque le plus souvent » (la comtesse Greffulhe, la princesse de Léon).

Il s'agit de Herminie de la Brousse de Verteillac, née à Paris le 28 juillet 1853, mariée le 26 juin 1872 à *Alain* Charles Louis de Rohan Chabot, né à Paris le 1er décembre 1844, prince de Léon, puis duc de Rohan à la mort de son père, 6 août 1893. Après cette date et au moment où Proust écrivait à Montesquiou, il est vrai que la princesse de Léon n'existait plus comme telle (Painter, *Marcel Proust*, I, 142). Pourtant, on a pu continuer, pendant un certain temps, à désigner cette grande dame par le « nom » qu'elle avait porté plus de vingt ans. La princesse de Léon, plus tard duchesse de Rohan, mourut le 13 avril 1926, alors que son mari était mort déjà le 6 janvier 1914. Il n'y eut une nouvelle princesse de Léon qu'en 1906, au mariage de Josselin, futur 12e duc de Rohan (*Almanach de Gotha*, 1900, 1933).

« Nous avons une bien belle conversation », dit Swann ironiquement. La duchesse de Guermantes, alors princesse des Laumes, a un ton analogue : « Nous sommes en train de faire des plaisanteries d'un goût charmant », dira-t-elle bientôt à Swann (p. 341). Plus loin, c'est de nouveau Swann qui dit à des filles les choses même qui auraient plu à la princesse des Laumes : « Comme nous avons une belle conversation, pour un endroit de ce genre ! » (p. 373).

Maulévrier : d'après l'édition des Grands Ecrivains de la France, des *Mémoires* (tome IX, p. 236, note 4), Jean Baptiste Louis Andrault, marquis de Maulévrier, naquit le 3 novembre 1677 et mourut le 22 mars 1754. Il était ambassadeur ordinaire à Madrid, quand Saint-Simon y fut envoyé en Ambassade extraordinaire, pour conclure entre les deux Cours un mariage qui fut rompu par la suite. Le passage, auquel Swann fait allusion, se trouve chez Boislisle (tome XXXIX, p. 310, Pléiade, VI, 1062).

Swann comprend l'expression « donner la main » par « tendre la main ». Il convient de se demander s'il ne s'agirait pas du sens numéro 48 de Littré, article « main » : distinction qui consiste à donner la droite à quelqu'un, soit en s'asseyant, soit en marchant auprès de lui. Il est vrai qu'alors on comprendrait moins bien le « panneau » dont parle Saint-Simon et qui semble presque forcément supposer une prérogative prise indûment. Il conviendrait qu'une édition commentée de *la Recherche* pose la question, à propos de ce passage, et la résolve.

I, 26. Si Saint-Simon est un « littérateur » pour Tante Céline, c'est qu'elle n'a que de vagues notions de littérature, mais c'est aussi que ce terme n'a pas de sens précis : on en trouve une définition au début du portrait littéraire que Sainte-Beuve a consacré à Charles Nodier et où Sainte-Beuve laisse à ce terme un sens « vague et flottant ».

27. D'autres commentateurs ont déjà corrigé la citation de Proust : O ciel, que de vertus vous nous faites haïr (Corneille, *La Mort de Pompée*, III, scène 4). Balzac cite ce vers correctement à la fin de la *Vieille fille* (IV, 323). Nous ne voulons pas dire que Proust cite ce vers en souvenir de Balzac; nous renvoyons le lecteur à notre note *Proust, ses citations et le Petit Larousse*, qui a paru dans ce *Bulletin*, année 1960.

29. Proust reprendra cette idée de la télépathie des primitifs (I, 450). Plus loin, il semble la nier (II, 63).

33. Le « fini » des bruits nocturnes fait penser à ce passage des *Chouans*, (VII, 834) : « Le calme de la nuit, si

profond sur les montagnes, lui permirent d'entendre la moindre feuille errante, même à de grandes distances et ces bruits légers vibraient dans les airs comme pour donner une triste mesure de la solitude ou du silence. »

I, 34. Grand-père fait allusion à une lettre de Swann : il sera plus loin question de ces missives par lesquelles Swann demandait d'être mis en rapport avec des connaissances — généralement féminines — du destinataire (*R.T.P.*, 194 et 199).

I, 36. Sans aller aussi loin dans l'analyse, Chateaubriand note, comme Proust, la coexistence dans le même homme d'aspects apparemment contradictoires et précisément chez son père aussi : « Par un de ces contrastes qu'on remarque chez tous les hommes, mon père, si raisonnable d'ailleurs, n'était jamais trop choqué d'un projet aventureux... » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, III, 15).

I, 36. Il doit s'agir ici du sacrifice d'Abraham, peint par Gozzoli au Campo Santo de Pise. Le récit s'en trouve dans la *Genèse*, chapitre XXII, où il n'est d'ailleurs pas question des paroles — que Proust cite — d'Abraham à sa femme.

I, 37. « Ces cloches de couvents... qui se remettent à sonner dans le silence du soir » rappellent « ces bruits intérieurs qu'on entend quand on cesse de vous parler » (*R.T.P.*, II, 1128), ainsi qu'un passage de *Santeuil :* « Dix ans plus tard, sa vie ayant bien changé, un jour que dans une rue du faubourg Saint-Germain il se sentait vaguement attristé par le regret indistinct des années perdues de son irremplaçable enfance et de sa vie au grand air, il sentit tout à coup un son insouciant et léger frapper à la cloison de son oreille. Un autre suivit, puis un autre, et un à un les battements doux et profonds des cloches d'une chapelle lointaine lui arrivèrent, montés sur la brise » (I, 85-86). Il y a dans les poèmes en prose de Baudelaire des accents poignants qui annoncent cette page de Proust. Dans *Les Projets :* « cette heure où les conseils de la sagesse ne sont plus étouffés par les bourdonnements de

la vie extérieure », ou dans *Les bienfaits de la lune :* « cette visiteuse... t'a si tendrement serré à la gorge, que tu en as gardé pour toujours l'envie de pleurer ».

I, 38. Le Narrateur — lorsque sa mère, pour le calmer, décide de rester près de lui — est fier, vis-à-vis de Françoise, du retour des choses humaines, comme Jean Santeuil était « glorieux de son pouvoir sur sa mère, dont Augustin avait paru douter ».

La « triste date » que marque la « victoire » du Narrateur sur sa mère qui cède à sa nervosité, appelle le rapprochement avec ce passage de *Jean Santeuil :* « Ce sentiment tout nouveau de son irresponsabilité que sa mère venait en face d'Augustin de reconnaître publiquement comme on reconnaît un gouvernement nouveau lui apprenait ses droits, garantissait son existence, assurait son avenir. Les luttes si cruelles et si fécondes que Jean, depuis son enfance, livrait à tout instant contre lui-même, cessèrent le jour où la nervosité qu'il tâchait de combattre lui fut représentée comme déplorable encore, mais non plus comme coupable, et qu'au lieu du devoir d'éviter une faute il ne conçut plus que l'avantage de soigner une maladie. Certes sa volonté était déjà bien faible alors » (I, 69 et 72).

I, 40. Le goût de grand-mère pour les objets anciens fait penser à ces mots de Mallarmé : « N'as-tu pas désiré... qu'en un de mes poèmes apparussent ces mots : *La grâce des choses fanées?* Les objets neufs te déplaisent, à toi aussi, ils font peur avec leur hardiesse criarde, et tu te sentirais le besoin de les user, ce qui est bien difficile à faire pour ceux qui ne goûtent pas l'action » (*Divagations,* frisson d'hiver).

A la page suivante, à propos de ces meubles si anciens qu'on n'en connaît plus l'usage, citons cette paraphrase qu'on trouve dans *Santeuil :* « Les objets qui furent aimés pour eux-mêmes autrefois sont aimés plus tard comme symboles du passé et détournés alors de leur sens primitif, comme dans la langue poétique les mots pris comme

image ne sont plus entendus dans leur sens primitif » (III, 279).

I, 44. Chateaubriand distinguait déjà avec netteté deux formes de mémoires : « Cette mémoire des mots, qui ne m'est pas entièrement restée, a fait place chez moi à une autre sorte de mémoire plus singulière, dont j'aurai peut-être occasion de parler » (*Mémoires d'Outre-Tombe*, II, 1. Voir *R.T.P.*, III, 919).

I, 45. Dans la préface du *Sainte-Beuve* comme ici, Proust faisait déjà allusion aux croyances celtiques : « Comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie aussitôt morte s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet » (p. 53).

I, 45. On trouvera dans *La Mystique de Marcel Proust* par Pommier des exemples, dans la littérature française, d'évocations semblables à celles de la madeleine, celui de Musset, notamment (p. 10-11), qui contient une image aquatique. Il est intéressant de relever qu'un Chinois du IIIe siècle, dans un essai sur la création littéraire, utilise une image analogue : au moment de l'inspiration « les paroles profondes apparaissent avec peine, comme des poissons vagabonds suspendus à l'hameçon qu'on retire des profondeurs d'un gouffre énorme » (Margouliès, *Anthologie de la littérature chinoise*, 420). On trouvera dans Proust d'autres images aquatiques pour le phénomène de réminiscence (*R.T.P.*, 38 et III, 201).

I, 49. Tante Léonie (qui peu à peu ne quitta plus Combray, sa maison, sa chambre, ni son lit) est de ceux dont les Goncourt disent dans leur Journal : « Si on écoutait ses maux, on resterait couché et on ne se lèverait qu'au Jugement dernier » (3-1-1869). Que Proust ait donné de lui-même à Tante Léonie, se voit dans la lettre numéro 63 à Mme C..., à propos des séjours qu'il fait à Cabourg : « La première année, je pus y faire de grandes promenades; la deuxième, y descendre sur la plage; la troisième, y

descendre tous les jours dans l'hôtel; enfin la quatrième, je n'ai pu descendre qu'une fois en deux mois et demi sur la plage. »

I, 52. Si la table de Léonie tenait à la fois de l'officine et du maître-autel, relevons que dans les *Journées de lecture* ce caractère religieux et médicinal est prêté à la chambre de l'auteur lui-même (*Pastiches et Mélanges*, 232).

I, 52. Dans *A la Recherche de Marcel Proust* (p. 265), Maurois raconte que Gide tomba sur ce « triste front » de Tante Léonie « où les vertèbres transparaissaient » et qu'il donna un avis défavorable sur *Swann* à la N.R.F.

55. A Combray Tante Léonie observe tout, comme font les habitants de Saumur dont Balzac dit, dans *Eugénie Grandet* (III, 482) : « Il ne passe personne dans la rue qui ne soit étudié. » Plus loin, chez Proust, on verra l'inquiétude qu'y provoque un inconnu. Là encore, il y a un « précédent » chez Balzac, à propos de la petite ville d'Arcis : « On doit facilement imaginer combien la présence d'un étranger y est inquiétante, avec quelle attention des visages se penchent à toutes les croisées pour l'observer »; *Le député d'Arcis* (VII, p. 682 et surtout p. 700) : « elle n'avait pas l'esprit en repos tant que son paysan » (inconnu) « n'était pas expliqué ».

58. Tante Léonie parle de « nos Parisiens ». On trouve aussi chez Balzac cette expression provinciale. Au départ de Félicité des Touches, dans *Béatrix :* « la famille, heureuse du départ des Parisiens, pour employer le mot de la province, n'apercevait rien de funeste ni de maladif chez Calyste » (II, p. 509).

I, 59. La « noble poussière » des abbés de Combray est peut-être une réminiscence racinienne : « Quand verrai-je au travers d'une noble poussière...? » (*Phèdre*, vers 178). Il en est de même, plus loin, des « vains ornements » (*R.T.P.*, I, 145) qui se trouvent dans *Esther* (vers 281 et 309) ainsi que dans *Bérénice* (acte IV, scène 2).

I, 59. « Fît-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église » : les éditeurs de la *Correspondance générale* rapprochent ce passage d'une lettre de Proust à Mme Strauss, où il est question de la cathédrale d'Evreux dont les « beaux vitraux... trouvaient le moyen d'être lumineux à l'heure presque crépusculaire où je les ai vus et par un temps gris, sous un ciel fermé » (*Corresp. gén.*, VI, 86).

I, 60. On amusait le roi Charles VI — qui était devenu fou — avec des cartons peints, d'où sortirent les cartes à jouer, inventées dit-on par lui, mais qui étaient déjà connues en Allemagne et en Italie. En effet, les historiens ont trouvé dans l'inventaire du trésorier Charles Poupart une somme de 56 sols, donnée « à Jaquemin Gringonneur, peintre, pour trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs devises, pour porter devers le seigneur roi pour son ébattement » (Voir l'ouvrage de Menestrier, *Bibliothèque curieuse et instructive,* 1704, tome II, p. 168 et suiv. Chatto, *Origin and history of playing cards,* Londres, 1816, p. 30, note 2).

60-61. Il est amusant de constater que Saint-Simon faisait déjà des rapprochements entre des personnages réels et ceux d'une tapisserie de l'Histoire d'Esther (Pléiade, V, 90-91) : « Je rappelai La Chapelle et lui montrant une pièce de tapisserie, tendue où nous étions, je lui présentai Aman et Mardochée et lui dis : Vous voilà et Pontchartrain. »

I, 64. Si grand-mère aime avant tout « l'air naturel et l'air distingué » on constate que dans les *Journées de lecture* cet idéal de sobriété, de simplicité et de charme est prêté à la grand-tante (*Pastiches et Mélanges,* 228-229). Dans *Sainte-Beuve,* c'est à propos des tours de Chartres que grand-mère dit : « Je sens que s'ils jouaient du piano, ils ne joueraient pas sec » (p. 289). Dans le même ordre d'idée, il y a page 249 un détail qui n'a pas été repris dans *la Recherche :* le Narrateur, pour se rendre à une réception, veut se commander une boutonnière chez le

fleuriste, « mais grand-mère trouvait qu'une rose du jardin serait plus *naturelle* ».

67. Dans ses *Surprises de lecture* (*Figaro Littéraire*, 15 octobre 1955), Henri Mondor achève une série d'analogies et de rapprochements par ces mots : « L'on peut, je crois, par leur mouvement final analogue, s'arrêter à deux phrases, l'une de Proust, l'autre de Valéry. » Celle de Proust est celle qui finit par les mots : « ... c'est dans mon cœur » et celle de Paul Valéry est à la fin du *Discours de Sète :* « Je dis que si d'événements en événements, d'idées en idées, je remonte le long de la chaîne de ma vie, je la retrouve attachée par son premier chaînon à quelqu'un de ces anneaux de fer qui sont scellés dans la pierre de nos quais. L'autre but est dans mon cœur. »

67. Le portrait de Legrandin lettré fait penser à ces « médecins ne croyant pas à la médecine (*R.T.P.*, I, 251). Voir un cas semblable chez Balzac, dans le *Cabinet des antiques*, où le juge Blondet « méprisait prodigieusement ses connaissances judiciaires et s'occupait presque exclusivement d'une science étrangère à sa profession » (IV, 432).

I, 68. Avant de faire des recherches sur les sources historiques de Proust, il est bon de voir, dans *Santeuil* ou *Sainte-Beuve*, les *variantes* des faits ou des personnages auxquels il fait allusion. Ainsi Gilbert le Mauvais, qui figure sur un vitrail de Combray, s'appelle Charles le Mauvais dans *Sainte-Beuve* (p. 248).

De même encore la « vieille chanson » *Gloire à la marquise de Guermantes* (*R.T.P.*, II, 12) s'appelle dans *Sainte-Beuve, Gloire à la dame de Guermantes* » (p. 268).

I, 71. Dans *Santeuil*, ce qui n'est pas le cas dans *la Recherche*, la cuisine notamment donne lieu à des questions directes et prosaïques : « Ce matin, nous avons à déjeuner des œufs à la cocotte, du filet sauce béarnaise avec des pommes de terre frites. Aimes-tu le filet sauce béarnaise? », demande-t-on à Jean, qui répond : « Oh! oui » (I, 145).

On trouve dans le même volume de *Santeuil* plusieurs notations précises qui disparaîtront dans la poétisation du

Temps perdu, par exemple page 160 la description détaillée d'un appareil à faire le café; page 161, un noyau de pêche que Jean Santeuil mâchonne longuement; ou encore, page 182, « l'éclaboussure qu'il avait envoyée au papier dans sa toilette du matin ».

I, 75. Remarquer comment dans une liste d'actrices existantes Proust introduit la Berma. Dans *Le Balzac de M. de Guermantes* on voit que Balzac a été également amené à citer « pêle-mêle » des noms réels et des personnages de ses livres » (p. 74, *Ides et Calendes 1950*); « Il avait le génie des Claude Bernard, des Bichat, des Desplein, des Bianchon ». Mais si Proust le fait pour donner à son personnage plus de réalité et de prestige, chez Balzac, l'intention et le résultat sont inverses : « Balzac, nous dit Proust, met... sur le même plan les triomphes de la vie et de la littérature... Les personnages étaient pour lui des êtres réels... » « Balzac avait « la naïveté d'un enfant qui, ayant baptisé ses poupées, leur prête une existence véritable... Si la vitalité du charlatan, de l'artiste, est accrue, c'est aux dépens de l'impression de vie de l'œuvre d'art » (voir *Sainte-Beuve*, p. 196, 198, 203 et 205).

I, 78. Le rôle affinant des femmes a été caractérisé ainsi par le chevalier de Méré : « Les hommes sont tout d'une pièce tant qu'ils restent entre eux. » Sainte-Beuve cite ce mot dans le portrait littéraire du chevalier (voir également *R.T.P.*, I, 781 et III, 680).

I, 83. Quand Proust parle de l'ombre aussi lumineuse que le rayon de soleil, il exprime le complémentarisme des aspects de la nature, auquel sont très sensibles les tempéraments intuitifs, parmi lesquels on compte aussi Racine :

L'œil du monde voit à regret
Qu'il ne peut percer le secret
De ces lieux pleins de charme :
Plus il y lance de clartés
Plus il leur donne d'armes
Contre ses brillantes beautés.

(Ode III de Port-Royal).

I, 84. « Quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais... m'empêchait de jamais toucher directement sa matière... » Il semble qu'on ait voulu voir là un signe d'une *maladie* dont souffrait Proust, d'une sorte d'incapacité de communiquer avec les choses (C. E. Magny, *Histoire du roman français*, I, 190; cité par Nathan dans son *Répertoire de références*, Nizet, 1953, p. 9). En réalité, dans ce passage de *Swann*, la distance de l'objet extérieur provient surtout du fait que l'esprit du Narrateur est retiré dans la guérite de la lecture. Ici l'expérience du Narrateur se rapproche fort de ce que Balzac raconte de *Louis Lambert :* « Quand il employait toutes ses forces dans une lecture, il perdait en quelque sorte la conscience de sa vie physique » (X, 358). Plus loin (*R.T.P.*, III, 975), Proust reparlera de ce liseré de contingences entre nous et les êtres.

I, 87. « On cherche à retrouver dans les choses... le reflet que notre âme a projeté sur elles. » Voir à ce propos le dialogue *Décadence du mensonge* où Oscar Wilde, faisant le procès du retour à la nature en art, dit : « Nous découvrons en elle seulement ce que nous y mettons nous-mêmes. D'elle-même, elle ne nous inspire rien. Wordsworth errait au bord des lacs, mais il ne fut jamais un poète des lacs. Les paroles qu'il trouvait dans les pierres, il les y avait déjà cachées lui-même. »

88. Il faut rapprocher la phrase se terminant par « odorantes et limpides » et celle de la préface de *Sésame et les Lys* sur les souvenirs des journées de lecture : « Il n'y a peut-être pas de jours », jusqu'à « les étangs qui n'existent plus ».

I, 90. Bloch parle de Bergotte comme d'un « coco des plus subtils » : Dans *Santeuil* (I, 125) c'est un maître d'études au Lycée Henri IV qui parle d'Ovide et d'Horace comme « d'assez pauvres cocos ». Le même personnage, page 127, vante les « vers plastiques et purement extérieurs » de Victor Hugo. A propos de « La Fille de Minos » d'ailleurs, ce serait Th. Gautier qui l'aurait signalé et non Leconte de Lisle, comme le prétend Bloch (*Santeuil*, I, 128).

I, 95. Le Narrateur désire connaître l'opinion de Bergotte sur toutes choses, comme plus tard il attendra d'Elstir la révélation du mystère des fleurs (*R.T.P.*, I, 847 et II, 125) ; voir encore *Santeuil* (I, 49) où Jean et son ami brûlent d'avoir sur *Le Curé de village* de Balzac et sur *La Chartreuse de Parme* l'opinion de l'écrivain C..., lequel est une préfiguration d'Elstir.

I, 96. Elstir légitime une admiration du Narrateur : Baudelaire nous fait part d'une impression analogue quand il trouva son admiration, rare alors, pour Delacroix partagée par Alexandre Dumas, dont il lit un article : « Quelle fut ma joie, quand je vis mes rêveries pleinement vérifiées » (*Salon de 1859*, Pléiade en un vol., p. 767). Plus loin, on voit que, par la lecture de Bergotte, le Narrateur se rend compte que son « humble vie et les royaumes du vrai n'étaient pas aussi séparés » qu'il l'avait cru : mais c'est seulement plus tard qu'il prendra pleinement conscience que tous les matériaux de son œuvre littéraire seraient tirés de sa vie passée elle-même (voir *R.T.P.*, III, 899).

I, 97. Le portrait de Mahomet II par Gentile Bellini, que Jacques Nathan place encore dans la collection Layard, se trouve depuis 1916 à Londres, National Gallery, catalogue numéro 3099.

I, 98. Les Reines de Chartres dont parle Swann, sont les statues de femmes, au nombre de cinq, qui, avec celles de sept rois et sept prophètes ou saints, ornent les embrasures des portes du portail royal ou occidental de la cathédrale. Huysmans décrit longuement ces statues dans le livre qu'il a consacré à Chartres.

I, 102. Le salut est une courte cérémonie à l'issue de laquelle le prêtre bénit la foule avec le Saint-Sacrement exposé dans l'ostensoir. La bénédiction du Saint-Sacrement ou salut suit en général les vêpres ou les complies.

I, 108. Le mot « pépettes » qu'emploie Françoise appartenait aussi au vocabulaire familier de Proust. Voir sa lettre

numéro 166 à Montesquiou (Proust avait mal vendu une maison) : « Je n'ose même pas dire que je ne regrette rien, craignant d'être dédaigneusement taxé par vous de ce dédain des pépettes. » Dans la lettre 182 également : « Il me semble que l'on a beaucoup mieux à recueillir que des pépettes. »

I, 110. On trouvera déjà dans *Sainte-Beuve*, mais en moins développé, la particularité des samedis de Combray : « Le samedi... comme mon père faisait un cours, le déjeuner était une heure plus tôt. Ce petit changement d'heure donnait d'ailleurs pour nous tous au samedi une figure particulière et assez sympathique... » (p. 106).

I, 113. La fille de Vinteuil a, sous la figure hommasse du bon diable, les traits plus fins d'une jeune fille éplorée, comme nous verrons inversement plus tard Charlus abriter une « nichée de jeunes filles » (*R.T.P.*, I, 764).

I, 115. Par son sens de l'orientation le père du Narrateur étonne sa famille dans les promenades autour de Combray : dans *Santeuil* (III, 310) ce détail s'applique à des promenades au Bois de Boulogne.

116. Lorsque Tante Léonie rêve que tous les siens ont péri, elle fait penser à « ces larmes qui nous plaisent tant », dont parle Félicité des Touches chez Balzac. Elle ajoute : « En nous figurant certaines situations et nous y laissant aller, nous arrivons ainsi aux pleurs et quelquefois à des états graves, à des désordres » (*Béatrix*, II, 390).

I, 118. Le terme que Saint-Simon emploie : « la mécanique de la vie à Versailles », se trouve dans plusieurs passages des *Mémoires* (Pléiade, III, 160 et IV, 179, 380, 852 et 1024). Proust y fait également une allusion dans sa lettre 231 à Montesquiou : « La vie d'un malade consiste tout entière en ce que Saint-Simon appelle la mécanique » (voir aussi la lettre n° 9 à Mme de Noailles).

122. On trouvera un exemple de ces « rapports peu étudiés » entre la bonté et la méchanceté chez Proust même, plus loin (*R.T.P.*, II, 289). Dans un article consacré à Proust et

à Chateaubriand, nous avons mentionné un passage des *Mémoires d'Outre-Tombe*, qui est assez dans la ligne psychologique de Proust (*Bulletin*, 1955, p. 72) (livre IX, chap. 2 des *Mémoires*). Chateaubriand parlait des sentiments doux que pouvaient avoir les Conventionnels : citons encore à ce propos Sainte-Beuve : « Robespierre, ... à ses instants de loisir, ... relisait sans cesse *Paul et Virginie* et, après le 10 août, ... il revenait à son humble foyer cacher son âme émue dans le sein de sa jeune épouse. » *Premiers Lundis*, « Mémoires relatifs à la Révolution française » (Pléiade, I, 114).

I, 123. Dans les *Sentiments filiaux d'un parricide* (*Pastiches et Mélanges*, 217) Proust a également parlé de cette pitié — qu'avait Françoise — pour les malheurs abstraits lus dans un livre et à laquelle se joint la dureté pour les maux immédiats et présents : à propos des émotions que ressentent les lecteurs des journaux, il dit en effet : « Voilà ce qui nous arrache un pleur, un pleur que nous refuserions à un malheur proche de nous! » Balzac, dans la *Peau de chagrin*, parle des « lamentations du roi de Kaernavan, mis en prison par ses enfants; derniers fragments d'un livre perdu, dont la seule lecture faisait pleurer ce Sterne, qui lui-même délaissait sa femme et ses enfants (IX, 19).

Mme Verdurin (*R.T.P.*, III, 772), déplorant la catastrophe du *Lusitania* tout en dégustant son petit déjeuner, fera penser à cette réflexion de Canalis dans *Modeste Mignon* : « Les Anglais tuent dans l'Inde des milliers de gens qui nous valent... Mais vous n'en avez pas moins déjeuné d'une tasse de café » (Edition Conard, II, 152). « On plaint plus ceux qu'on ne connaît pas, ceux qu'on imagine, que ceux qui sont tout près de nous dans la vulgarité de la vie quotidienne » (*R.T.P.*, III, 775).

I, 123-124. La guêpe fouisseuse. Il se trouve chez Balzac une comparaison très apparentée à celle de Proust, si ce n'est la même. Mme Gobseck « guettait la mort et la fortune comme cet insecte des champs qui, au fond d'un précipice de sable, y attend son inévitable proie » (*Bobseck*, II, 659).

Balzac reparlera de la *formica leo* dans *Melmoth réconcilié* (IX, 279).

I, 124. Proust a peut-être trouvé chez Balzac ce nom de Cambremer qui, sauf erreur, paraît ici pour la première fois. Dans *Béatrix*, il est question d'un « Cambremer... qui fait pénitence sur un roc pour avoir tué... son fils » (II, 476) (voir aussi *Un drame au bord de la mer*, IX, 888).

I, 126. Le sédum est vraiment une « dilection de la flore balzacienne », comme dit Legrandin. On le trouve dans *Eugénie Grandet*. « Elle s'asseyait à la fenêtre et se mettait à examiner le pan de mur où pendaient les plus jolies fleurs, d'où sortaient, d'entre les crevasses, des cheveux de Vénus, des liserons et une plante grasse, jaune et blanche, un sédum très abondant dans les vignes, à Saumur et à Tours » (III, 615). C'est un bouquet de sédum qu'a Rubempré quand il rencontre Vautrin déguisé en prêtre espagnol (*Illusions perdues*, IV, 1014), et on sait qu'il est par ailleurs question de cette scène dans *la Recherche*. C'est encore du sédum qu'il y a chez Mme de Mortsauf (*Le Lys dans la vallée*, VIII, 858).

I, 127. Quel est le romancier qui aurait dit, selon Legrandin, qu'au cœur blessé conviennent seulement l'ombre et le silence? Notons que dans *Santeuil* (III, 174-175) se trouve comme un écho de cette citation de Legrandin : « Sa compagnie lui était douce comme au cœur triste le silence. » On rappellera ici l'épigraphe du *Médecin de campagne* : « Aux cœurs blessés, l'ombre et le silence. »

I, 128. En donnant à son snobisme déçu l'alibi de l'indépendance, Legrandin a son « ancêtre » encore chez Balzac, dans *Le Cabinet des antiques*, où le Président du Ronceret « ne se voyant pas accueilli par l'aristocratie..., avait pris parti pour la Bourgeoisie en donnant à son désappointement le vernis de l'indépendance » (IV, 428).

I, 129. Le mécanisme du snobisme, qui pare une duchesse de qualités auxquelles il est par conséquent tout naturel d'être sensible, a déjà été deviné par La Rochefoucauld

dans sa maxime 85 : « Nous nous persuadons souvent d'aimer les gens plus puissants que nous et néanmoins c'est l'intérêt seul qui prodigue notre amitié. » On trouvera dans *Guerre et Paix* (I, 3, 1) un passage intéressant, qui montre comment le prince Basile, d'instinct et sans se le dire, flatte les puissants, et sans préméditation. « Il ne se disait pas : voici tel personnage au pouvoir, il me faut gagner sa confiance. »

A propos des calculs inconscients d'un autre sentiment, Sainte-Beuve fait une remarque analogue à celle de Proust sur le snobisme : il s'agit de la conversion d'une grande dame, « seul moyen pour retrouver tôt ou tard la considération... Ce calcul, Mme de Longueville ne le fit pas et en général les âmes qui se convertissent ne le font pas : mais les instincts le font sourdement en elles » (*Port Royal*, Pléiade, III, 134).

Dans *Sésame et les Lys*, traduit par Proust, Ruskin dit : « Nous voulons aller dans la bonne société non pour la voir, mais pour y être vu et notre notion de sa bonté repose en premier lieu sur son éclat » (p. 67). Proust établira la formule de l'analyse la plus poussée entre l'aspect subjectif (intérieur) et objectif (extérieur) d'un acte, mais Balzac était déjà sur cette voie, lorsqu'il écrivait : « Chez un amant, le désir le plus vulgaire reproduit toujours comme l'élan d'une admiration consciencieuse » (*Physiologie du mariage*, X, 777).

I, 132. Il y a dans les paroles de Legrandin sur Balbec comme un écho de ces lignes de Balzac, dans *Un drame au bord de la mer :* « Ce pays n'est beau que pour les grandes âmes, les gens sans cœur n'y vivraient pas; il ne peut être habité que par des poètes ou par des bernicles » (IX, 883).

I, 137. « Divisant la hauteur d'un arbre incertain, un invisible oiseau s'ingéniait à faire trouver la journée courte, etc... » Dans une lettre à Lucien Daudet (*Soixante lettres*, 69), Proust compare sa phrase à un vers de Mme Alphonse Daudet :

« Son vol est un circuit dessiné par sa voix »;

il trouva sa phrase « bien moins jolie ». L'ouvrage de Mme Daudet s'intitule : *Reflets sur le sable et sur l'eau.*

I, 138. La pensée si profonde de Proust sur l'invisible et fixe odeur des fleurs a son « équivalent » mondain et tout de conversation dans une lettre à Montesquiou (N° 4) : « Jamais les fleurs vaines des jardins n'ont senti si bon. Ce qu'elles nous disent confusément et que nous entendons si mal, vous le dites avec une clarté divine. »

I, 138. Le coquelicot fait déjà dans *Jean Santeuil* l'objet d'une belle description : Çà et là, au revers des talus, dans les champs, tout à coup un coquelicot né de la chaleur de l'été, hôte de ses herbes touffues et de son ombre lumineuse, dressait sur le cordon tendu de sa mince tige verte sa fleur éclatante et simple comme un seul vaste pétale rouge. Tel il s'élevait, tout seul sur la pente du talus au milieu des herbes, et par moments le vent courbait, faisait trembler à l'ombre sa flamme rouge, assez légère pour qu'il pût jouer avec elle, trop solidement attachée pour qu'il pût l'emporter » (I, 167).

139. A propos des fleurs qui ont des teintes de chose mangeable, rappeler que, selon Lucien Daudet, Proust trouvait les couleurs de l'Angelico « crémeuses et comestibles » (*Soixante lettres*, p. 18).

I, 140. Pour Proust l'aubépine est « l'arbuste catholique et délicieux », parce qu'il servait à orner l'autel pendant le mois de Marie. Pour qui serait surtout sensible à ce que S. John Perse appelle « la fraîcheur de l'érotisme à l'entrée des forêts », le parfum de l'épine rose (voir *Santeuil*, I, 203) serait plutôt sensuel et entêtant!

Une première rencontre de l'aubépine et de la Vierge (ici, le mois de Marie) se trouve dans la préface de *La Bible d'Amiens* (p. 26) : « Combien j'aime la Vierge dorée... dans sa parure exquise et simple d'aubépines..., les aubépines sculptées sont encore en fleurs. »

141. « Le regard qui voudrait toucher. » Ramon Fernandez (cité par Maurois, *A la Recherche de Marcel Proust*,

p. 131) disait de Proust : « Ses admirables yeux se collaient matériellement aux meubles, aux tentures, aux bibelots. »

I, 144. Le Narrateur dirige la conversation de son entourage sur ce qui touche l'objet aimé, comme Mme Grandet dans *Lucien Leuwen*, chapitre 56 : « Mme Grandet n'osait pas... prononcer le nom sur lequel toute son attention était fixée. Elle était... obligée d'entraîner ces messieurs dans des récits infinis, espérant toujours que le nom de M. Leuwen fils pourrait se montrer comme circonstance accessoire. » Dans les *Chroniques*, Proust avait dit seulement : « A la maison, mon seul plaisir était d'arriver, à l'aide de subterfuges, à faire prononcer son prénom ou son nom » (p. 101).

I, 145. Dans cette page, la réminiscence racinienne va jusqu'à la citation, quasi-intégrale, d'un alexandrin de *Phèdre* (acte I, scène 3, vers 158-160) :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent.
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds.
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux.

I, 145. Les adieux du Narrateur aux aubépines de Combray nous sont une occasion de dire quelques mots du sentiment de la nature chez Proust. Il chante la « permanente joie » des feuillages (*R.T.P.*, I, 152) comme Pindare « la sainte beauté des fruits », avec l'intensité que ce sentiment a chez ceux pour qui la nature n'a pas été vidée du sacré au profit de la transcendance : le mot de Pindare se trouve dans le *Traité de l'amour* de Plutarque, traduit par Amyot, chapitre 15.

Le Narrateur de *la Recherche* pouvait, on le sait, contempler des heures un rameau de pommier (I, 707), et l'on a raconté comment il arrivait à Proust de s'isoler de ses amis, de s'arrêter devant une fleur pour la regarder longuement. C'est que la contemplation de Proust n'est pas qu'esthétique, elle est *morale*. Si dans ces notes nous citons surtout les passages de *Santeuil* ou du *Sainte-Beuve*

qu'on regrette de ne pas retrouver dans *la Recherche* ou qui l'annoncent, nous reproduirons ici des lignes mal écrites, mais fort intéressantes en ce qu'elles montrent l'effort de l'écrivain pour circonscrire une pensée vague et profonde, qui n'est pas seulement une émotion, mais la perception d'un message encore mystérieux :

« Ce plaisir infini par lequel, nous promenant le long d'un verger, nous reconnaissons tout d'un coup ces fleurs blanches d'un pommier, ses feuilles et les bouquets roses de ses boutons, c'est un plaisir moral... Nous sentons qu'il ne faut pas nous arrêter au satin blanc de la fleur blanche, au vernis vert de la feuille verte; qu'il y a comme quelque chose dessous, notre plaisir est comme profond, nous sentons quelque chose qui s'y agite au dedans, que nous voudrions saisir et qui est bien doux. Il semble que ces fleurs blanches, qui se suivent le long de l'espalier, aient une expression morale, soient comme la figure d'un temps de notre vie que nous venons de rencontrer et que nous venons de rencontrer et que nous reconnaissons... »

Nous renvoyons à notre article *Le grain de moutarde ou l'esthétique de la grâce* (*Etudes asiatiques*, Berne, 1953, p. 135 et suiv.) où nous avons essayé de montrer en quoi la sensibilité de Proust s'apparente à celle des Orientaux, pour lesquels une fleur n'est pas seulement le symbole d'une entité morale qui aurait son siège ou son règne ailleurs — distinction de la femme ou du sage solitaire — mais une réalité de même ordre, une participation à la qualité morale, parce que l'émotion qu'on ressent devant l'orchidée ou le chrysanthème est de même nature que celle qu'inspire une personne raffinée, peintre, moine ou beauté célèbre. Ainsi Proust, en quittant les haies de Combray, va-t-il jusqu'à leur promettre « de ne pas imiter la vie insensée des autres hommes et même à Paris, les jours de printemps, au lieu de faire des visites et d'écouter des niaiseries, de partir dans la campagne pour voir les premières aubépines » : le Narrateur peut prendre une résolution pareille en présence de l'épine rose, parce que ces fleurs comme les pommiers au printemps « sont

garantes de la promesse que la réalité n'est pas ce qu'on croit » (*R.T.P.*, II, 160).

On lira ici — et on citera dans une édition commentée de *Recherche* — le morceau (*La contemplation artistique, Sainte-Beuve*, p. 348 et suiv.).

152. « Les lances de l'orage. » Est-ce une réminiscence de Verlaine? On lit dans *Effet de nuit* (Poèmes saturniens), au dernier vers : les « lances de l'averse ».

I, 152. Il y a ici déjà un de ces paysages sans démarcation entre la terre et l'eau : on en retrouvera à Balbec (*R.T.P.*, I, 805, 836) où le procédé en est analysé à propos d'Elstir.

I, 155. L'impossibilité où est le Narrateur de pénétrer l'essence d'une impression, et son « zut, zut » seront rappelés dans le *Temps retrouvé*, au moment où sera prise la décision d'écrire (III, 890). On trouvera un exemple semblable d'approximation — et la même condamnation — dans une lettre à Lucien Daudet (*Soixante lettres*, 29) : à son correspondant qui, après un concert s'était écrié, « c'est splendide ce passage », Proust dit : « Ce n'est pas votre poum poum poum qui peut faire admettre cette splendeur! Il vaudrait mieux essayer de l'expliquer. »

Voir aussi (*R.T.P.*, II, 52) une approximation de ce genre à propos de la Berma (voir enfin notre note à *R.T.P.*, III, 892).

I, 157. Le rôle de l'amour dans le sentiment de la nature est déjà analysé (*Santeuil*, III, 226-227) dans le récit d'une promenade de Jean à Saint-Germain : « Vieilli avant l'âge... il ne retrouva plus cette vague envie d'aimer qui, mêlée à la beauté de la nature, ajoute au sentiment de sa grandeur par la puissance qu'elle a de nous inspirer le désir de l'amour, et au sentiment de sa tristesse par l'impuissance où elle est de le satisfaire. »

I, 166. La crainte qu'exprime le Narrateur de voir les images conservées par sa mémoire bientôt anéanties, sera beaucoup plus vive au moment où il aura décidé d'écrire (*R.T.P.*, III, 1037).

I, 166. Le tableau de Bellini dont il question ici est la *Procession de la relique sur la place Saint-Marc,* qui date de 1496 et qui se trouve à Venise, à l'Académie des Beaux-Arts, numéro 567. La façade de Saint-Marc occupe tout le fond du tableau.

I, 177. Sur l'ambiguïté du mot de noblesse dans le langage des mondains, chez Charlus et chez Swann notamment (voir *R.T.P.*, I, 758).

I, 177. Le sourire que, dans l'église de Combray, la duchesse de Guermantes ajoute à son regard sans le destiner à personne, fait penser à l'éclat qu'elle donnait, une fois pour toutes, à ses yeux dans les grandes soirées (*R.T.P.*, II, 661). Charlus a aussi ce sourire « sans direction déterminée » (II, 270).

I, 181. Le morceau descriptif des trois clochers se trouve déjà dans l'article « En mémoire des églises assassinées » (*Pastiches et Mélanges,* 92 et suiv.).

183. Les états successifs, dans la vie intérieure du Narrateur, sont symbolisés peu auparavant par le nymphéa oscillant dans le courant de la Vivonne (*R.T.P.*, I, 168-169).

Pierre JAQUILLARD.

(Berne).

Proust en Allemagne

1922-1959

Bibliographie

I. — Traductions allemandes des œuvres de Proust.
II. — Livres allemands sur Proust.
III. — Etudes critiques allemandes (articles) sur Proust.
IV. — Etudes critiques françaises, traduites en allemand.
V. — Ouvrages et articles divers.

I. — TRADUCTIONS ALLEMANDES DES ŒUVRES DE PROUST

A. — *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU.*

(i) *La première traduction* (*incomplète*) : 1926-1930.

1. *Auf den Spuren der verlorenen Zeit, I. Der Weg zu Swann.* (= « Du côté de chez Swann »). Uebertragen von Rudolf Schottlaender. München, Piper, 1926. 2 volumes, pp. 263 + 346.
2. *Auf den Spuren der verlorenen Zeit, II. Im Schatten der jungen Mädchen.* (= « A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs »). Uebers. von W. Benjamin und F. Hessel. München, Piper, 1926, pp. 683.
3. *Auf den Spuren der verlorenen Zeit, III. Die Herzogin von Guermantes.* (= « Le côté de Guermantes »). Uebers. von Franz Hessel und Walter Benjamin. München, Piper, 1930. 2 volumes, pp. 432 + 398 (1).

(1) Il paraît que la traduction de *Sodome et Gomorrhe* existait déjà en manuscrit, actuellement perdu. Cf. Walter Boehlich, « Marcel Proust in Frankreich, Deutschland und anderswo. » *Merkur*. Deutsche Zeitschrift fur europaisches Denken, IX (1955), 174.

(ii) *La seconde traduction (par Eva Rechel-Mertens) en 7 volumes :* 1953-1957.

4. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* 1. *In Swanns Welt.* (= « Du côté de chez Swann »). Uebersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1953, pp. 628.
   2e édition (5e-7e mille), 1954
   3e édition (8e-10e mille), 1955
   4e édition (11e-13e mille), 1958
5. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* 2. *Im Schatten junger Mädchenblüte.* (= « A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs »). Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1954, pp. 766. 2e édition, 1957.
6. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* 3. *Die Welt von Guermantes.* (= « Le côté de Guermantes »). Deutsch von Rechel-Mertens. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1955, pp. 866.
7. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* 4. *Sodom und Gomorra.* (= « Sodome et Gomorrhe »). Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1955, pp. 804. Réédition (7e-9e mille), 1958.
8. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* 5. *Die Gefangene.* (= « La Prisonnière »). Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1956, pp. 626.
9. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* 6. *Die Entflohene.* (= « La Fugitive »). Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1957, pp. 424.
10. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit.* 7. *Die Wiedergefundene Zeit.* (= « Le Temps retrouvé »). Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a.M., Guhrkamp Verlag, 1957, pp. 563.

B. — *LES PLAISIRS ET LES JOURS.*

11. *Tage der Freuden.* Mit einem Vorwort von Anatole France. Aus dem Französischen übersetzt von Ernst Weiss. Berlin, Propyläen Verlag, 1926, pp. 258. Une nouvelle édition, 1955, pp. 183.
12. *Tage der Freuden.* (« Lizenzausgabe », cf. 11). Frankfurt a.M., Verlag « Das goldene Vlies » (actuellement : Ullstein Taschenbücher Verlag), 1955, pp. 187. In : « Ullstein-Bücher », nº 71.

II. — LIVRES ALLEMANDS SUR PROUST
(par ordre chronologique)

13. Alfons Wegener, *Impressionismus und Klassizismus im Werke Marcel Proust.* (Dissertation.) Frankfurt, Carolus Druckerei, 1930.
14. Klaus Wolters, *Marcel Proust im literarischen Urteil seiner Zeit.* (Dissertation.) München, 1932.

14 A. Kurt Jacckel, *Bergson und Proust.* Untersuchung über die weltanschaulichen Grundlagen von « A la Recherche du Temps perdu ». Breslau, Priebatsch's Buchhandlung, 1934, pp. 129.

14 B. Hermann Blackert, *Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust.* Aufgezeigt an die Einführung der Personen in « A la Recherche du Temps perdu ». (Dissertation). Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1935, pp. 133. In : « Neue deutsche Forschungen. Abteilung Volkslehre und Gesellschaftskunde », n° 13.

15. Irma Tiedtke, *Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts.* (Dissertation.) Hamburg, Hansischer Gildenverlag, 1936, pp. 115. In : « Hamburger Studien zu Volkst. und Kultur der Romanen », n° 21.

16. Kaethe Zaeske, *Der Stil Marcel Prousts.* Lechte, Emsdetten, 1937.

16 A. Ernst Robert Curtius, *Marcel Proust.* Berlin, Suhrkamp, 1955, pp. 154. In : « Bibliothek Suhrkamp », n° 28.
(Le texte qui a été publié pour la première fois dans son *Französischer Geist im neuen Europa* [1925], et réimprimé ensuite dans *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert* [1952]. Cf. n° 22 de la présente bibliographie.)

17. Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts A la Recherche du Temps perdu.* Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg, Winter, 1955, pp. 206. In : Heidelberger Forschungen », Heft 3.
(Sur ce livre voir H. Bonnet, « Une étude allemande sur Proust's *A la Recherche* et sa conception du roman ». *Revue d'esthétique*, IX [1956], 312-321.)

17 A. Erich Köhler, *Marcel Proust.* Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1958, pp. 74. In : Kleine Vandenhoeck-Reihe », n° 66.

III. — ETUDES CRITIQUES ALLEMANDES (ARTICLES) SUR PROUST

(par ordre chronologique)

18. (Anonyme), « Marcel Proust », *Revue Rhénane* (*Rheinische Blätter*), III, 1922, 170.

*19 F. Ernst, « Marcel Proust », *Wissen und Leben* (Zürich), XVI, 1923, 599.

20. O. Grautoff, « Marcel Proust », *Das Literarische Echo* (de octobre 1923 *Die Literatur*, Stuttgart et Berlin), XXVI, 1924, 457.

21. Ernst Robert Curtius, « Prousts Aesthetik », *Neue Rundschau* XXXV, 1924, t. I, pp. 352-366.

*21 A. Ernst Robert Curtius, « Marcel Proust », *Neue Züricher Zeitung* (Zürich), 30 mars et 13 avril 1924.

22. Ernst Robert Curtius, « Marcel Proust ». In : *Französischer Geist im neuen Europa*, 1925.
(* Réimprimé plus tard, in *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Bern, Francke, 1952, pp. 274-355.)

23. Ernst Robert Curtius, « Marcel Proust's Spiritualität », *Europäische Revue* (Leipzig), I, 1925, 55-62.

*24. Ernst Robert Curtius, « Marcel Proust's Perspektivismus », *Wissen und Leben* (Zürich), XVIII, 1925, 278-287.

25. Ernst Robert Curtius, « Marcel Proust », *Frankfurter Zeitung*, 6 décembre 1925.

*26. Stefan Zweig, « Marcel Proust's tragischer Lebenslauf », *Neue Freie Presse* (Vienne), 27 septembre 1925.

*27. H. Bahr, « Marcel Proust », *Neue Freie Presse* (Vienne), 2 décembre 1925.

28. E. Corrodi, « Marcel Proust, Frankreichs neuer Balzac », *Weser-Zeitung* (Bremen), 28 août 1925.

29. A. Germain, « Marcel Proust, der letzte Kaiser », *Querschnitt*, V, 1925, pp. 209-216.

30. H. Bahr, « Marcel Proust », *Hochland*, XXIII, 1926, t. II, pp. 115-118.

31. (Anonyme) « Marcel Proust », *Preussische Jahrbücher*, CCIV (Bd. 25-36), pp. 278-287.

32. Ernst Robert Curtius, « Die deutsche Proust-Ausgabe. Eine Umfrage », *Die literarische Welt* (Berlin), II, 1926, n° s 2, 4.

*33. E. Howald, « Psychologie Proust's », *Neue Schweizerische Rundschau* (Zürich), XIX, 1926, pp. 349-361.

34. P. Cohen-Portheim, « Marcel Proust », *Die neue Bücherschau* (Berlin), VI, 1927, 4. F., 5. und 6. Schrift, p. 219.

35. Charl Demmig, « Marcel Proust », *Gral*, XXI, 1927, pp. 286-299.

36. R. Arne-Manz, « Marcel Proust », *Weser-Zeitung* (Bremen), 26 janvier 1927.

37. E. Lewald, « Wie sollen wir Proust lesen ? », *Deutsche Allgemeine Zeitung* (Berlin), 6 février 1927.

38. K. Toth, « Marcel Proust und die deutsche Gegenwart », *Deutsche Rundschau*, LIII, 1927, April, pp. 64-71.

39. W. Zucker, « Marcel Proust », *Weltbühne*, 1927, t. I, p. 556.

40. F.A. Angermayer, « Marcel Proust, Dichter », *Universum*, 1927, p. 711.

*41. H. von Wedderkop, « Marcel Proust », *Bund* (Bern), 4 avril 1927.

42. (Anonyme), « Marcel Proust », *Hamburger Fremdenblatt* (Hamburg), 9 avril 1927.

43. (Anonyme), « Marcel Proust », *Königsberger Hartung'sche Zeitung* (Königsberg), 14 avril 1927.

*44. H. Bahr, « Sprachwunder », *Neue Freie Presse* (Vienne), 27 septembre 1927.

45. S. Freiberg, « Erlebnis Marcel Proust's », *Deutsch-französische Rundschau* (Berlin), 1928, pp. 207-215.

46. Leo Spitzer, « Zum Stil Marcel Proust's ». In : *Stilstudien*, II, München, Max Hueber, 1928, pp. 365-497.

47. K. Thieme, « Das Unsägliche und die Sprache. Studie über Marcel Proust, James Joyce und Paula Schlier », *Christliche Welt*, XLIII, 1929, pp. 112-117, 149, 290-298.

48. Maurice Duplay, « Stunden mit Marcel Proust (Mitternachtsonne) », *Frankfurter Zeitung* (Frankfurt), 1929, nº 630.

*49. Fritz Lehner, « Ueber Marcel Proust », *Der Tag* (Vienne), 1929, nº 2401.

50. H. Temborius, « Ueber Marcel Proust's Erstlingswerk », *Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht*, XXVIII, 1929, pp. 14-18.

*51. (Anonyme), « Marcel Proust as data for psychology », *Zeitschrift für Individualpsychologie* (Vienne), VII, 1929, p. 57.

52. P. Hirschfeld, « Marcel Proust und Bergson », *Zeitschrift für Aesthetik*, XXIII, 1929, pp. 165-184.

53. W. Benjamin, « Zum Bilde Marcel Proust's », *Die literarische Welt* (Berlin), V, 1929, nº 25, p. 3, nº 26, p. 4.

54. E. Faerber, « Marcel Proust ». In : *Das Buch der grossen Chemiker* (herausgegeben von G. Bugge), I, 1929, pp. 35-355.

55. E. Auerbach, « Marcel Proust : Roman von der verlorenen Zeit », *Die neuere Sprachen*, XXXV, 1929, pp. 16-22.

56. W. Friedmann, « Die französische Gesellschaft im Werke Marcel Proust's », *Deutsch-französische Rundschau* (Berlin), III, 1930, pp. 361-380.

*57. Schiller Marmorek, « Marcel Proust als Symptom », *Die Freyung* (Vienne), I, 1930, nº 1, pp. 34-40.

*58. Johann Voeste, « Marcel Proust und seine Modelle », *Basler Nachrichten* (Bâle), 1930, « Lit. Blatt », nº 24.

*59. E. Klipstein, « Betrachtung anlässlich der Bekanntschaft mit Marcel Proust », *Neue Schweizerische Rundschau* (Zürich), XXIII, 1930, pp. 329-347.

60. W. Friedmann, « Soziologische Grundlage des Werkes von Marcel Proust ». In : *Verhandlungen der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner* (Leipzig), 57. Versammlung, V, 1930, p. 108.

61. Johann Voeste-Engeberg, « Marcel Proust und sein Verhältniss zur Religion und Kirche », *Allgemeine Rundschau* (Münich), XXVII, 1930, p. 467.

62. A. Gilliard, « A la manière de Proust », *Centralblatt des Zofingervereins*, LXX, 1929-1930, pp. 191-195.

63. Lutz Weltmann, « Die Herzogin von Guermantes. Von Marcel Proust », *Die Literatur*, XXXIII, 1930-1931, pp. 347-348.

*64. Stefan Zweig, « Marcel Proust », *Bund* (Bern), 1931.

65. E. Riepenhausen, « Marcel Proust, der Empfindliche », *Kreuz-Zeitung*, 1931, n° 190.

66. W. Petry, « Zeit und Zeitlichkeit bei Marcel Proust », *Sozialistische Monatshefte*, XXXVII, 1931, t. 73, pp. 255-261.

67. Sch. Gorelik, « Jüdisches bei Marcel Proust », *Jüdische Rundschau* (Berlin), XXXVI, 1931, p. 240.

*68. M. Vogler, « Aus der Verlorenen in die wiedergefundene Zeit », *Neue Schweizerische Rundschau* (Zürich), XXIV, 1931, pp. 821-826.

69. E.R. Jaensch, A. Kretz, « Strukturpsychologische Erläuterungen zur philosophischen Zeitlehre, insbesonders bei Bergson und Proust », *Zeitschrift für Psychologie*, CXXIV, 1932, pp. 55-92.

70. Hermann Platz, « Von Formen, Aufgaben und Schicksalen der Freundschaft », *Die Christliche Frau* (Münster), XX, 1932, n° 7. (Sur Proust et Madame de Noailles.)

*71. M. Forstetter, « Ueber Marcel Proust. Aus Anlass des zehnten Todestages », *Prager Presse*, 1932, n° 315 (Prag).

72. J. Amdurski-Schubert, « Marcel Proust », *Berliner Tagblatt* (Berlin), 1932, n° 546.

*73. G. Bychowski, « Marcel Proust, als Dichter der psychologischen Analyse », *Psychoanalytische Bewegung* (Vienne), IV, 1932, pp. 323-344.

74. R. von Schaukal, « Ueber Marcel Proust », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, LVI, 1932, pp. 161-179.

75. M. Unold, « Einiges über Marcel Proust ». In : *Die Gabe. Dichtungen und Aufsätze*, München, 1933, pp. 50-54.

76. Johannes Voeste-Engelberg, « Marcel Proust, der Mensch und der Dichter », *Kölnische Volkszeitung* (Cologne), 1933, Schritt 28 und 29.

77. Eugen Gottlob Winkler, « Marcel Proust », *Der Bücherwurm*, XXII, 1937, p. 415.

78. Eugen Gottlob Winkler, « Marcel Proust ». In : *Gesammelte Schriften. I, Gestalten und Probleme*. Leipzig, 1937, pp. 268-280.

79. Editha Klipstein, « Betrachtungen über Marcel Proust ». In : *Gestern und Heute*. Gesammelte Essays. Schloss Laupheim, 1948, pp. 190-218.

80. P. Wiegler, « Representanten des französischen Geistes » Marcel Proust, Paul Valéry, Jules Romains, *Aufbau*, Kultur-politische Monatsschrift (Berlin), IV, 1948, pp. 486-490.

*81. Alexandra Wexler, « Das Brot der Unsterblichkeit. Das Werk Marcel Proust's », *Neue Schweizerische Rundschau* (Zürich), XVIII, 1950, pp. 232-242.

*82. Kersti Bergroth, « Marcel Proust. Lebensbild », *Das Goetheanum*, Wochenschrift für Anthroposofie (Bâle), XXIX, 1950, n° 37, pp. 290-292.

83. Paul C. Berger, « Marcel Proust », *Das Buch*, Nachrichtenblatt für Kultur und Wissenschaft aus Frankreich (Baden-Baden), III, 1951, n° 2, pp. 17-25 (²).

84. (Anonyme), « Entdeckung eines unbekannten Romanfragments von Marcel Proust *Jean Santeuil* », *Das Buch* (Baden-Baden), III, 1951, n° 10, p. 61.

*85. Wolf Eberhard Fritz, « Was bedeutet uns Marcel Proust ? », *Freude an Büchern*, Monatshefte für Weltliteratur (Vienne), IV, 1953, pp. 32-34.

86. Hermann Gmelin, « Ein Kapitel aus Marcel Proust's nachgelassenem Jugendroman », *Die neueren Sprachen* (Frankfurt a.M.), 1953, Heft 4-5, pp. 167-174.

87. Peter Suhrkamp, « Mein Weg zu Proust », *Morgenblatt für Freunde der Literatur* (Berlin), 1953, n° 4, pp. 1-2-5.
Publié aussi par *Antares* (Baden-Baden), II, 1954, Heft 2, pp. 28-33.

88. Stefan Zweig, « Marcel Proust's tragischer Lebenslauf », *Morgenblatt für Freunde der Literatur* (Berlin), 1953, n° 4, pp. 1, 6.
Publié aussi par *Die Zeit* (Hamburg), IX, 1954, n° 3.

*89. Felix Stössinger, « Von Proust zu Broch », *Neue Schweizerische Rundschau* (Zürich), XXI, 1953, pp. 440-446.

*90. (Anonyme), « Eine deutsche Proust-Ausgabe », *Geistiges Frankreich*, Wochenblatt des französischen Informations dienstes (Vienne), VII, 1953, n° 318.

91. Bert Herzog, « Rückblick auf die Jahrhundertwende. Marcel Proust's Romanwerk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* », *Rheinischer Merkur*, Wochenzeitung für Politik, Kultur und Wirtschaft (Koblenz), IX, 1954, n° 12, p. 7.

*92. Peter Mieg, « Marcel Proust in deutscher Uebertragung », *Weltwoche* (Zürich), XXII, 1954, n° 1061, p. 5.

93. Helmuth Faust, « Marcel Proust oder das autonome Leben », *Frankfurter Hefte* (Frankfurt a.M.), Zeitschrift für Kultur und Politik, IX, 1954, pp. 708-710.

*94. Wolfgang A. Peters, « Auf den Spuren von Marcel Proust. Aus unveröffentlichten Briefen, Notizbüchern und Heften », *Neue Schweizerische Rundschau* (Zürich), XXII, 1954, pp. 235-245.

(²) Le même numéro de cette revue contient aussi une « Bibliographie der wichtigsten Schriften von und uber Marcel Proust » (pp. 71-75).

95. Rudolf Hartung, « Der Dichter und die Arche. Ein Blick auf die Methode Marcel Prousts », *Neue Deutsche Hefte*, Beiträge zur europäischen Gegenwart (Guetersloh), 1955, Heft 14, pp. 136-141.

96. Walter Boehlich, « Marcel Proust in Frankreich, Deutschland und anderswo », *Merkur*, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken (Stuttgart), IX, 1955, pp. 173-190.

*97. Franz Schonauer, « Marcel Proust — oder die Begegnung mit der literarischen Kultur », *Schweizerische Rundschau*, Monatsschrift für Geistesleben und Kultur (Einsiedeln), LIV, 1955, pp. 173-176.

98. Ey, « Marcel Proust und Virginia Woolf », *Welt-Stimmen* (Stuttgart), XXIV, 1955, pp. 77-78.

99. Heinz Friedrich, « Marcel Proust oder die wiedergefundene Zeit », *Das Ganze Deutschland*, Wochenzeitung für das ganze Deutschland, Politik, Kultur, Wirtschaft (Detmold), VII, 1955, nº 39, pp. 5-6.

*100. (Anonyme), « Proust in endgültiger Gestalt », *Weltwoche* (Zürich), XXIII, 1955, nº 1114, p. 5.

101. Hans Robert Jauss, « Proust auf der Suche nach seiner Konzeption des Romans. Zur posthumen Veröffentlichung des *Jean Santeuil* », *Romanische Forschungen*, LXVI, 1955, Heft 3-4, pp. 255-304 (3).

102. Michael F. Simon, « Die Welt des schönen Seins. Marcel Proust deutsch », *Zeitwende* (Hamburg), XXVI, 1955, pp. 624-628.

103. Erich Köhler, « Die Form des Romans bei Marcel Proust », *Euphorion* (Heidelberg), L, 1956, pp. 196-207.

104. Franz Lennartz, « Marcel Proust ». In : *Ausländische Dichter und Schriftsteller unserer Zeit*. Einzeldarstellungen zur schönen Literatur in fremden Sprachen. Stuttgart, 1955, pp. 531-538.

105. Christoph Schwerin, « Proust contra Sainte-Beuve », *Die Neue Rundschau* (Frankfurt a.M.), LXVII, 1956, pp. 75-87.

106. Robert Lund, « Marcel Proust in gewandelter Zeit », *Neue Deutsche Hefte* (Guetersloh), 1956, Heft 29, p. 385.

107. Hannes Schiefele, « Freuds Bedeutung für die Kunstbetrachtung. Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann ». In : *Lebendige Psychoanalyse*. Die Bedeutung Sigmund Freuds für das Verstehen des Menschen. Unter Mitarbeit von Walter Seitz u.a. herausgegeben von Fritz Riemann. München, 1956, pp. 136-159.

108. Curt Hohoff, « Marcel Proust », *Hochland*, Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens (München), XLIX, 1957, pp. 546-554.

(3) Cf. le nº 17 de la présente bibliographie.

109. Günter Blocker, « Marcel Proust ». *In : Die neuen Wirklichkeiten.* Linien und Profile der modernen Literatur. Berlin, 1957, pp. 86-102.

110. Walter Boehlich, « Die Einheit der Recherche », *Morgenblatt für Freunde der Literatur* (Berlin), 1957, nº 11, pp. 1-6.

111. Max Rychner, « Vereinigte Wiederkehr », *Morgenblatt für Freunde der Literatur* (Berlin), 1957, nº 11, pp. 1-2.

112. (Anonyme), « Marcel Proust. Tod und Schöpfung », *Morgenblatt für Freunde der Literatur* (Berlin), 1957, nº 11, pp. 3-7.

*113. Hugo Loetscher, « Auf der Suche nach einem nie besessenen Proust », *Weltwoche* (Zürich), XXV, 1957, nº 1225, p. 5.

114. Elfi Zeblewski, « Zur Bildersprache in Marcel Prousts *Jean Santeuil* », Die Neueren Sprachen (Frankfurt a.M.), Neue Folge, 1958, Heft 7, pp. 324-336.

115. Erich Köhler, « Zehn Jahre auf der Suche nach Marcel Proust », *Romanistisches Jahrbuch*, VIII, 1958, pp. 177-208.

116. H.R. Jauss, « Die Arztesatire in Marcel Prousts, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* », *Die Waage* (4), I, 1959, pp. 109-113.

IV. — ETUDES CRITIQUES FRANÇAISES TRADUITES EN ALLEMAND

A. — *LIVRES.*

117. André Maurois, *Auf den Spuren von Marcel Proust.* Einzige berechtigte Uebertragung aus dem Französischen. Hamburg, Claassen, 1956, pp. 365.

118. Claude Mauriac, *Marcel Proust in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* (= « Proust par lui-même »). Aus dem Französischen übertragen von Eva Rechel-Mertens. Den dokumentar. und bibliographischen Anhang bearbeitet Paul Raabe. Hamburg, Rowohlt, 1958, pp. 170. In : « Rowohlts Monographien », nº 15.

B. — *ARTICLES DANS LES REVUES ALLEMANDES.*

*119. René Lalou, « Marcel Proust », *Neue Züricher Zeitung*, 30 novembre 1922.

120. F. Bertaux, « Marcel Proust », *Neue Rundschau* (Berlin), XXXIV, 1923, t. II, p. 666.

121. Elisabeth de Clermont-Tonnerre, « Erinnerungen an Marcel Proust », *Die literarische Welt* (Berlin), I, 1925, nº 7.

*122. Jacques Rivière, « Marcel Proust », *Der Lesezirkel* (Zürich), XIII, 1928, p. 31.

---

(4) Publié par la « Med.-Wissenschaft. Abteilung der Chemie Grunenthal, GmbH, Stolberg.

123. Jean Cocteau, « Der zärtliche Marcel », *Querschnitt*, IX, 1930, p. 817.

124. André Gide, « Ueber Marcel Proust », *Die literarische Welt* (Berlin), VII, 1931, nº 27-28.

125. Léon Pierre-Quint, « Ausserhalb der Zeit », *Die Zeit* (Hamburg), III, 1948, nº 17, p. 5. (Sur les derniers jours de Proust.)

126. Léon Pierre-Quint, « Ein Nachlasswerk Marcel Prousts : *Jean Santeuil* », Antares (Baden-Baden), I, 1952, nº 2, pp. 24-28.

127. « André Gide über Marcel Proust », *Morgenblatt für Freunde der Literatur* (Berlin), 1953, nº 4, p. 5.

128. Marius-François Guyard, « Marcel Proust oder Auf der Suche nach der verlorenen Zeit », *Wort und Wahrheit*, Monatsschrift für Religion und Kultur (Freiburg i.Br.), IX, 1954, pp. 43-48.

129. J. Madaule, « Marcel Proust und Jacques Rivière », *Antares* (Baden-Baden), III, 1955, nº 8, pp. 31-33.

V. — *OUVRAGES ET ARTICLES DIVERS.*

*130. Ortega y Gasset, « Dostojewski und Proust ». Deutsch von Weyl. *Neue Schweizerische Rundschau* (Zürich), XX, 1927, pp. 839-843.

131. Philipp Krämer, *Conteurs nouveaux* (Charles-Louis Philippe, Maurice Barrès, Francis Jammes, André Gide, Marcel Proust), Frankfurt a.M., 1930. In : « Diesterwegs neusprachliche Lesehefte. Französische Reihe, nº 32 ».

132. Anatol Spakovski, « Das Problem der Glückseligkeit und der künstlerischen Schaffens bei Marcel Proust ». In : *Kleinere philosophische Schriften*, Vel. Kikinda (Yougoslavie), J. Radek, 1938.

133. Margarett Moore Goodell, *Three Satirists of Snobbery.* Thackeray, Meredith, Proust. With an Introductory chapter on the history of the world snob in England, France and Germany. (Dissertation.) Hamburg, Friedercksen, 1939, pp. 218. In : « The Snob in Literature, nº 1 — Britannica, nº 17 ».

Georges PISTORIUS

Williams College
Williamstown, Massachusetts, U.S.A.

Nota. — L'astérisque (*) désigne livres ou articles parus en langue allemande mais en dehors de l'Allemagne (en Suisse ou en Autriche, pour la plupart).

Madame P.-L. LARCHER

Mme P.-L. Larcher est décédée le 15 novembre 1964 après une longue et pénible maladie. Elle a été accompagnée à sa dernière demeure le 18 novembre au cimetière d'Illiers par son époux, ses parents et ses amis après qu'eut été célébrée une cérémonie dans cette église que Marcel Proust a immortalisée et dont le son des cloches a tinté pour elle après avoir en vain essayé autrefois d'annoncer l'heure au lecteur distrait de la préface de *Sésame et les Lys*.

Les Amis de Marcel Proust sont tous affligés par la disparition de Mme Larcher, non seulement parce qu'elle est la compagne fidèle de notre dévoué Secrétaire Général mais parce qu'elle a joué, dans notre Société, un rôle très important, tant au moment de sa création qu'au cours de son développement. C'est à elle, en particulier, que nous devons l'arrangement et la reconstitution de la Maison de Tante Léonie, comme c'est elle qui avait fait de sa propre demeure à Illiers un véritable petit musée. Elle n'est plus là; mais elle fait désormais partie de ce monde des choses passées qui constitue l'histoire et la réalité de Combray.

H. B.

LA VIE DE LA SOCIÉTÉ

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 25 JUIN 1964

Cette assemblée s'est tenue à 17 heures à la Maison de l'Amérique latine dans une salle mise à la disposition de la Société par M. de Billy, en présence de Mme Mante-Proust et sous la présidence de M. Jacques de Lacretelle assisté de Mme de La Rochefoucauld et de MM. Boyer et Henri Bonnet. M. Boyer rend compte de la situation financière et ses comptes sont approuvés à l'unanimité. M. Jacques de Lacretelle présente ensuite les excuses de M. Larcher et donne connaissance des grandes lignes de son rapport, que nous publions intégralement ci-dessous.

ALLOCUTION DU PRESIDENT M. JACQUES DE LACRETELLE

Le Président remercie, ensuite, les adhérents de la Société présents à l'Assemblée générale. Il a la satisfaction d'annoncer que le chiffre des sociétaires est en augmentation et s'élève à 2 500.

Il rappelle les buts de l'Association depuis son origine : préserver la maison d'Illiers et publier chaque année un *Bulletin.*

« Où retrouver l'image de Proust et sa formation intellectuelle si ce n'est dans cette petite demeure de famille qu'il a décrite par des touches si intimes? Où l'évoquer, lui, son œuvre, les thèmes qu'elle propose, les questions qu'elle suscite, sinon dans ce *Bulletin* annuel qui s'efforce de recueillir des des souvenirs dispersés en même temps que des témoignages neufs?

« L'œuvre de Proust apparaît déjà dans l'histoire de la littérature comme une résurrection perpétuelle. La philosophie s'y rattache à chaque instant, la science y relève, sinon des exemples ou des découvertes, du moins une sorte de sens divinatoire. Enfin l'esthétique et l'expression littéraire peuvent y puiser à pleines mains. En somme, Proust, cet enchanteur, est devenu, avec le temps, un orientateur et un maître à penser.

« Le *Bulletin* de la Société, ajoute-t-il, qui va à l'étranger dans toutes les directions et pénètre dans tant de bibliothèques et d'universités, est devenu un utile agent de liaison entre la sensibilité française et l'âme étrangère. »

Pour toutes ces raisons, il demande en conclusion aux adhérents de ne pas ralentir leur effort, de s'intéresser à Illiers-Combray, d'y envoyer des visiteurs et de procurer à la Société un nombre croissant de nouveaux amis.

La séance est levée à 18 heures après quelques échanges de vues entre Sociétaires sur ce qu'il conviendrait de faire, notamment pour faire connaître les ouvrages qui paraissent sur Proust.

RAPPORT MORAL DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

Le temps n'est plus où l'on enregistrait avec satisfaction les progrès accomplis par notre Société et où l'on adressait à chacun de ceux qui nous apportaient leur appui et leur collaboration, les compliments et remerciements auxquels ils avaient droit. Ces progrès, qui n'ont d'ailleurs pas cessé, nous créent aujourd'hui des devoirs impérieux, appellent de viriles résolutions, si l'on veut maintenir intact l'édifice que nous avons construit au prix de grands efforts et sacrifices.

Le but de notre rapport, cette année, sera donc de provoquer ces résolutions. Il nous suffira d'énumérer tous les problèmes trop nombreux qui attendent une solution.

En particulier, il faudra bien, qu'à la base de tout, on se résolve à répartir les tâches qui se trouvent toutes rassemblées dans la même main et qui ne pourront plus être ainsi exécutées.

La première question qui se pose à nous est celle de notre jardin, le « Pré Catelan », qui est pour nous le parc de Swann avec ses aubépines. Ce jardin vient de subir un grand dommage par la mort de quatorze arbres centenaires! Heureusement, la bienveillante protection de Mme Alexandre Debray, qui nous est toujours assurée, a réussi à obtenir de la Ville de Paris le don d'un certain nombre de végétaux provenant de ses pépinières. Lorsqu'on passe un bail de dix-huit années pour ce jardin, il semblait que le terme ne nous paraîtrait pas aussi rapproché. Or, c'est en juin 1965 qu'il expire. La situation a d'ailleurs changé depuis que la Ville est devenue propriétaire. Notre Société se réjouit que la Ville ait enfin compris l'importance de ce jardin puisqu'elle a décidé d'en faire l'acquisition. Certes, M. Georges Billebault, Conseiller Général et Maire d'Illiers qui a pris cette initiative, a eu pour but d'en stabiliser la propriété mais la Société se trouve toujours dépendre d'un propriétaire qui, sans doute, est obligé de considérer les intérêts qu'ils représente. La générosité de la Ville n'apparaîtrait qu'au cas où elle nous apporterait une participation sous une forme ou sous une autre aux charges très lourdes qu'il nous faut supporter pour la conservation de ce lieu. Or, il n'en est

rien : la Ville, en mettant à notre charge les impôts et les charges diverses que supporte cette propriété, nous impose une dépense annuelle que l'on ne peut déterminer à l'avance; malgré le loyer symbolique de un franc, le bail augmenterait considérablement nos sacrifices puisqu'il serait accompagné de clauses telles que celles qui nous obligeraient à contracter des assurances contre l'incendie et les accidents et à remplacer les arbres morts. Si la Ville consentait à faire de ce jardin, classé d'ailleurs comme site littéraire, un jardin public, elle pourrait obtenir une remise des impôts et la Société, si elle était dispensée d'un lourd loyer, pourrait apporter à l'entretien un soin plus minutieux dont la Ville profiterait car ce jardin constitue à vrai dire une richesse locale pour les visiteurs qu'il attire et un lieu d'agrément pour la population. Il faut ajouter que la Société est obligée de réparer toutes les déprédations causées à ce jardin. S'il s'agissait réellement d'une propriété privée susceptible de location, il devrait être clos. L'autorité de la Ville serait plus grande pour exercer la surveillance. Enfin, il convient de souligner qu'à brève échéance la Société sera dans l'impossibilité de se charger de cette surveillance exercée aujourd'hui bénévolement par un voisin âgé qui ne pourra pas toujours faire ce sacrifice et qu'on ne pourra remplacer. Les entrées que l'on peut faire payer ne représentent pas le quart des frais que nécessite l'entretien; encore faut-il un gardien pour les percevoir!

Tel est le premier problème qu'il nous appartient de résoudre sans retard en vous prononçant sur la convention que la Ville vient de nous soumettre. Bien que notre collègue, M. Claude Thisse, ait bien voulu se pencher avec sollicitude sur notre jardin, la charge est d'autant plus lourde que nous avons à faire face aux dépenses qu'entraîne la Maison de Tante Léonie. Sa conservation exige une surveillance constante et particulière pour son entretien et celui des bâtiments. Le Service des Monuments Historiques l'a examinée afin de déterminer les travaux qui s'imposent actuellement avec la plus grande nécessité. De l'examen auquel il a été procédé par l'architecte des Monuments Historiques, il résulte que la dépense s'élèverait approximativement à une somme de 6 550 francs. Le Service des Monuments Historiques pourrait prendre à sa charge une dépense de 2 500 francs, laissant à la nôtre une dépense de 4 050 francs que notre Conseil d'Administration a déclaré pouvoir accepter. Ces travaux ne feront que remédier aux menaces immédiates qui résultent de l'abandon dans lequel cette demeure était restée pendant longtemps et aussi de l'état de vétusté des bâtiments. Une autre préoccupation concerne le chauffage qu'il est indispensable d'assurer pendant l'hiver si l'on ne veut pas laisser l'humidité causer les

plus graves dégâts. Il convient d'étudier le meilleur système à employer et surtout les moyens d'en contrôler le fonctionnement.

Notre collègue, Mlle Denise Touze, avait bien voulu nous aider de ses conseils, étendant ainsi la généreuse sollicitude qu'elle prodigue à notre petit jardin.

Toutes ces considérations nous amènent à préconiser la création d'un poste de conservateur? Nous voyons heureusement M. Compère, Principal du Lycée Municipal Marcel Proust, prendre sa retraite, il accepterait, croyons-nous, de nous apporter sa précieuse collaboration.

Mais cette Maison de souvenirs a suscité pour nous deux autres graves préoccupations.

Au cours des années écoulées votre Secrétaire Général pouvait à toute heure de la journée accompagner des visiteurs, mais leur afflux est devenu tel qu'il n'y pourrait plus suffire, il a donc dû réglementer les heures de visites mais cette mesure était encore insuffisante. Pour faciliter la tâche de celui qui devrait le suppléer ou même le remplacer, Mme Gérard Mante-Proust, toujours prête à apporter à notre Société l'appui qui lui manque, l'a généreusement dotée d'un magnétophone qui permettra à un guide même non initié de présenter les émouvants souvenirs que contient cette Maison.

Les visites n'ont pas manqué de s'accroître encore cette année et, ce que nous pouvons remarquer avec une grande satisfaction, c'est la qualité des visiteurs qu'attire cette Maison. Ils font apparaître la prééminence du côté littéraire sur le côté touristique. C'est ainsi que votre Secrétaire Général a eu l'occasion de faire la présentation de la Maison aux groupes suivants qui comptaient de 40 à 50 membres :

— Société des Amis de Chateaubriand, qu'accompagnait notre collègue M. l'Inspecteur Général Clarac qu'il nous a été possible de saluer en votre nom en tant que membre de l'Institut. Il était, lui-même, accompagné de M. Duron, l'éminent chef du Service des Lettres, le si dévoué protecteur de notre Société — professeurs et étudiants de l'Institut Stanford de Tours — Société nationale des professeurs d'histoire — Ecole des attachés de presse — étudiants de l'Alliance française.

De plus, dans cette Maison nous avons institué, il y a dix ans, sur les bienveillants conseils et avec l'appui de M. Julien Cain, un Centre de Documentation proustienne. Or, ce Centre a pris un développement que l'on ne soupçonnait pas. Spontanément des écrivains, des professeurs, des éditeurs, surtout de l'étranger, nous envoient des ouvrages, des études, des articles qu'ils écrivent ou éditent. On voit même d'éminents professeurs se

livrer à l'établissement de bibliographies des ouvrages parus sur Marcel Proust dans leurs pays et ils nous proposent de nous les envoyer. Sans doute, cette institution ne pourra donner les résultats qu'on en peut escompter que si nous arrivons à établir d'une façon complète l'inventaire des précieux documents que nous recevons, d'autant que les chercheurs avertis de cette source commencent à nous demander des renseignements ou à venir consulter les documents. Il est bien évident qu'un secrétariat s'imposerait pour assurer le fonctionnement de cette institution dont il est difficile de prévoir l'importance.

Enfin, nos collègues éprouvent le plus grand attrait pour des manifestations comme notre pèlerinage des Aubépines en mai et notre réunion littéraire en septembre. Ils les voudraient même plus nombreuses. Beaucoup de ceux qui résident à Paris se sont plaints de n'avoir pas été associés à la manifestation organisée par l'Association des anciens élèves du Lycée Condorcet à laquelle notre Société a apporté une contribution, ils estiment que si la salle n'était pas assez vaste pour les recevoir, ils auraient pu du moins être invités à visiter l'établissement évocateur de la jeunesse de Proust.

Notre Président qui avait bien voulu, l'année dernière, assister à notre pèlerinage des Aubépines, avait exalté l'importance de ces visites des sites que Proust a décrits; à ses yeux, elles représentent, en effet, beaucoup plus qu'un simple hommage car elles nous montrent par quelles voies sensibles et intimes Proust est venu à la création littéraire.

On s'explique que notre pèlerinage des Aubépines soit devenu la plus importante de nos réunions; cette année, il avait attiré plus d'une centaine de fervents proustiens, parmi lesquels il convient de citer les romanistes de l'Université d'Heidelberg que conduisait M. le Professeur Kœhler. Les aubépines roses et blanches, dans une exceptionnelle splendeur, avaient exposé leur décor féerique dans le célèbre raidillon bourdonnant de leur odeur.

Le 6 septembre aura lieu à Illiers notre réunion littéraire. L'ordre du jour de l'an dernier, qui portait sur l'œuvre de Proust devant le cinéma et qui avait donné lieu à un large débat, avait abouti à cette conclusion de notre collègue M. Milhaud Sanua : notre Société patronnerait une enquête auprès de quelques cinéastes renommés pour savoir quelle avait été l'influence de Proust sur le cinéma en France et ailleurs. Le débat sera repris cette année et élargi et portera sur l'interprétation de l'œuvre de Proust par les arts comprenant le Théâtre, le Cinéma et la Peinture. Mais nous n'avons pas seulement à nous occuper de notre Jardin, de notre Maison et de son Centre de documentation ainsi que de nos manifes-

tations, il faut penser à notre *Bulletin* dont l'avenir est aujourd'hui assuré et dont les numéros des années écoulées sont très recherchés. Celui qui vient de paraître et qui porte le numéro 14 a été accueilli par nos collègues avec une grande satisfaction que beaucoup nous ont témoignée. Beaucoup se sont réjouis de voir reparaître sous les notes bibliographiques les initiales de notre ami André Ferré, qui a voulu nous donner ce témoignage de son attachement et de son zèle toujours en éveil, malgré un état de santé encore précaire. Malheureusement, notre collègue M. Revil nous a quittés, appelé comme Conseiller culturel à l'ambassade de France à Copenhague. Nous ne pouvons que l'en féliciter. Heureusement notre ami M. Henri Bonnet, malgré ses fonctions multiples, a pu nous continuer sa collaboration, aidé par M. Compère, Principal du Lycée Marcel Proust qui, après sa retraite prochaine, sera pour nous à Illiers un précieux collaborateur.

L'avenir de notre *Bulletin* est aujourd'hui assuré; en dehors des bibliothèques des Universités françaises, il pénètre dans de nombreuses bibliothèques d'Universités étrangères : celles de Montréal, de Québec, de Bloomington, d'Urbana, de Missouri, de l'Ohio, de l'Iowa, du Ghana, de Californie, de Cambridge, à la bibliothèque Laurentienne du Canada, à celle de l'Université libre de Berlin Ouest.

Cependant, ce *Bulletin* n'est pas sans provoquer une préoccupation supplémentaire qui touche à l'état de nos finances : celles-ci sont admirablement gérées par notre compétent et dévoué trésorier M. Paul Albert Boyer, qui mérite beaucoup plus que les compliments qu'on lui adresse chaque année. Notre *Bulletin* nous a coûté cinq francs, si bien que la cotisation de titulaire ne laisse rien à la Société. Lorsqu'elle a été fondée, les cotisations avaient été calculées en tenant compte de nos charges à l'époque, elles n'ont pas été augmentées depuis, c'est à peine si nous y avons ajouté deux francs pour l'envoi du *Bulletin* et le prix des timbres vient encore d'augmenter! Il paraîtrait nécessaire d'ajouter encore, à ces deux francs, trois francs pour les titulaires et un franc pour les bienfaiteurs et fondateurs à titre de participation aux frais d'impression du *Bulletin*. Cette participation ne doit pas être considérée comme une augmentation de cotisation. Nous devons d'ailleurs remarquer que beaucoup de collègues, spontanément, ont compris ce geste qu'on leur demandait. Déjà nous constatons que depuis la dernière assemblée générale, le nombre des nouvelles adhésions qui a été de 135 se répartit en 35 fondateurs, 66 bienfaiteurs et seulement 34 titulaires. Le nombre des sociétaires dont l'inscription a été enregistrée à ce jour s'élève à un total de 2 500.

Telles sont les graves préoccupations que, sur le déclin d'une tâche qui va bientôt s'achever, j'ai cru devoir nous soumettre, voyant dans le passé de notre Société, avec les nombreuses amitiés qui l'entourent, surgir l'espoir de son avenir. Ce n'est certes pas sans une certaine mélancolie consolante que je relis cette page de Marcel Proust dans son *Contre Sainte-Beuve :* « Les actions des hommes ne sont pas pour nous comme les fleurs des violettes qui, une fois tombées, ne servent plus à la petite plante et l'éclosion des autres fleurs n'en sera pas embellie ni leur chute retardée, mais nous considérons les actions des hommes à la façon des branches annuelles des arbres qui, même dépérissantes, exhaussent de toute leur élévation au-dessus du sol les branches futures, de sorte que l'arbre grandit par la hauteur successive de ses branches. »

P.-L. LARCHER.

Réunions
des 23 Mai et 6 Septembre 1964

Cette manifestation, que l'on qualifie de « Pèlerinage des Aubépines », s'impose de plus en plus à l'attention de tous les proustiens. Notre Président ne nous rappelait-il pas dans une allocution que le premier soir où il était allé chez Marcel Proust, boulevard Haussmann, il lui avait dit à propos de *Du Côté de chez Swann :* « Au printemps prochain je vous emmènerai voir les aubépines en fleurs »; et c'est en effet, faisait remarquer notre Président, que les visites des lieux décrits représentent beaucoup plus qu'un simple hommage : elles nous montrent par quelles voies Marcel Proust est venu à la création littéraire. C'est pourquoi M. P.-L. Larcher, tenant à révéler les plus célèbres sites auxquels Marcel Proust fait allusion, a organisé cette visite qu'il espère, en raison de son succès, voir se perpétuer chaque année; aussi, assisté de très dévoués proustiens : M. Claude Thisse et M. René Jean Compère, il a, le 23 mai dernier, tracé le chemin qu'il faut parcourir; il fut suivi par une centaine de fervents proustiens, parmi lesquels il convient de citer les romanistes de l'Université d'Heidelberg, conduits par M. le Professeur Kœhler, spécialisé dans les études proustiennes; de plus, une dizaine de voitures particulières ont suivi cet itinéraire qui comprend : le Pré Catelan avec le raidillon des aubépines dans la splendeur de leur floraison, Tansonville Montjouvain et la route des clochers, les sources de la Vivonne et le manoir de Mirougrain qui, pour les proustiens, est la maison de Vinteuil que notre collègue, Mlle Denise Touze, nous permit d'admirer dans son mystérieux décor.

Le dimanche 6 septembre eut lieu à Illiers notre réunion littéraire; elle fut, comme tous les ans, précédée par le traditionnel déjeuner amical. Le cadre de ce déjeuner avait changé car le Restaurant du Vieux Château ayant fermé ses portes, il a fallu choisir un autre lieu : l'Hôtel de l'Image, sur la place de l'Eglise, qui existait du temps de Proust. La salle, bien que plus exiguë, convenait à un déjeuner amical, et grâce à la

bienveillante intervention de notre collègue M. Claude Thisse, membre de notre Conseil d'Administration, et de Mme Claude Thisse, l'organisation de ce déjeuner fut parfaite.

M. le Maire d'Illiers voulait bien, chaque année, présider ce déjeuner et notre regretté Maire et Conseiller Général M. Georges Billebault, étant récemment décédé, c'est le nouveau Maire, M. Maurice Martin, qui accepta de présider, accompagné de Mme Martin. Dans une aimable allocution, après avoir été salué par notre Secrétaire Général, il assura la Société de toute sa bienveillance, d'autant qu'enfant d'Illiers il a connu le Pré Catelan dans sa plendeur authentiquement proustienne et entourera ce jardin d'une sollicitude particulière.

Cette année, le temps ayant manqué de clémence à l'égard de notre manifestation, il a fallu se contenter de la salle que nous avons aménagée dans la dépendance de la Maison de Tante Léonie, conservant ainsi l'ambiance proustienne convenable. Cette salle a même présenté cet avantage appréciable que si elle manquait du charme qu'offre le parc du Pré Catelan, elle se prêtait mieux à l'attention qu'exige l'audition d'une conférence, d'autant que les deux communications qui furent faites présentent un caractère qui leur conférait une valeur particulière. A l'ordre du jour figurait : « L'interprétation de l'œuvre de Marcel Proust par les Arts » (Théâtre, Cinéma, Peinture), mais c'est l'interprétation par le Cinéma qui retint toute l'attention en raison de la qualité des orateurs qui étaient M. Henri Agel et M. Guy Cavagnac, dont nous publions ci-après les exposés.

EXPOSE DE M. CAVAGNAC

Si je me permets de revenir sur les rapports de l'œuvre de Marcel Proust et du cinéma malgré la qualité des exposés faits ici même l'an dernier, c'est avec l'espoir de présenter le problème sous un jour sensiblement différent et d'offrir des hypothèses qui — pour n'être pas toujours conclues positivement — permettent, me semble-t-il, de creuser un peu plus avant ce sujet particulièrement délicat que la Société s'est proposée en ces deux années consécutives.

Avant d'aborder en détail ce que pourrait être une adaptation cinématographique de *la Recherche du Temps perdu* et ce que l'on peut considérer comme un cinéma proustien, j'aimerais introduire ici un rapide survol sur ce qu'est, en général, l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma.

Ce qui caractérise une œuvre c'est avant tout la forme que

lui a donné son créateur. C'est sa structure, son architecture, son style, cette harmonie parfaite au sein de laquelle ce qui est dit et la façon dont cela est dit font un tout absolument indissociable. Certaines confusions à ce sujet ont été depuis beau temps balayées. Or, adapter c'est justement défaire ce bel équilibre, démolir l'œuvre dans le but de la reconstruire d'une autre manière. C'est déposer une à une toutes les pierres de Notre-Dame de Chartres ou de l'abbatiale de Moissac pour les utiliser à l'édification d'une acropole à colonnes ou d'une cité ouvrière. C'est mettre laborieusement *Don Quichotte* en alexandrins et *Phèdre* en roman photo. Une cité ouvrière peut avoir sa beauté propre, mais elle ne la tirera pas forcément d'un matériau extrait à Notre-Dame de Chartres. Le roman photo peut un jour conquérir ses lettres de noblesse, gageons que l'auteur à qui il les devra n'aura pas puisé sa matière dans l'œuvre de Racine.

Raisonnement spécieux. Raisonnement extrême dira-t-on. J'en conviens d'autant mieux qu'André Bazin, qui fut sans doute le plus clairvoyant des exégètes du cinéma et pour qui j'ai toujours eu une immense admiration, a consacré l'un de ses textes les plus importants à la défense de ce qu'il appelait un « cinéma impur », c'est-à-dire un cinéma prenant son bien où il le peut et notamment dans la littérature romanesque et dramatique. Par ailleurs, quelques exemples de réussites constituent de remarquables exceptions. *Madame Bovary* de Jean Renoir ou *Le journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson — pour m'en tenir à deux exemples extrêmes — sont, en qualité, égaux aux romans de Flaubert et Bernanos, si tant est qu'il existe une aune pour mesurer cette qualité... Le premier par sa fidélité à l'esprit, le second par sa fidélité à la lettre sont des œuvres achevées, des films complets en eux-mêmes qui ne nécessitent aucune référence particulière aux œuvres dont ils sont issus. Mais ces exemples sont tout à fait exceptionnels alors que nous pourrions détailler une interminable liste d'œuvres littéraires qui sont réputées être de véritables chefs-d'œuvres et qui ont été prétextes à des films consternants. Pour me limiter je vous rappellerai seulement quelques titres qui ont fait illusion en leur temps et recueilli les éloges de la critique : *La Chartreuse de Parme, Hamlet, Les frères Karamazov, Les liaisons dangereuses, Phèdre,* etc..., etc... Le recul du temps nous permet de constater qu'entre l'original et la copie il y a un tel abîme — je ne veux pas dire d'esprit ou de fidélité, mais de qualité — qu'il est absolument impossible de tenter la moindre comparaison sans risquer désagréablement irrévérencieux pour l'original. Il n'est pas niable que certaines « rencontres » puissent être particulièrement bénéfiques. Ce sont encore de rares cas particuliers : la « ren-

contre » d'Orson Welles et de Shakespeare a donné deux chefs-d'œuvre du cinéma (*Macbeth* et *Othello*). La « rencontre » de Jean Renoir ou Max Ophüls avec Maupassant a donné ces films bouleversants qui s'intitulent *La partie de campagne* et *Le plaisir*. Il semble se passer alors un phénomène identique à celui qui ferait se croiser dans la rue un peintre et une jeune femme qu'il aurait toujours rêvé de peindre sans trouver jusque-là de modèle satisfaisant. Saisi, l'artiste aborderait la demoiselle et ... l'épouserait pour pouvoir passer sa vie entière à la peindre!

Jean Renoir a réalisé une quarantaine de films dont un peu plus de la moitié (21 pour être précis) sont des adaptations. Si nous ne considérons que ces dernières, tirées soit de pièces soit de romans, une étude non superficielle nous prouve leurs relations étroites non seulement entre elles mais avec l'autre moitié de l'œuvre. Or ce dénominateur commun nous ne le découvrons pas en imaginant d'artificielles parentés entre les textes d'où procèdent ces films puisque leurs auteurs — illustres ou médiocres — sont aussi divers que Emile Zola, Andersen, Prosper Mérimée, Mouézy-Eon, Guy de Maupassant, Georges Simenon, Maxime Gorki, René Fauchois, Octave Mirbeau, La Fouchardière, Rumer Godden, Stevenson, Jacques Perret, etc..., etc... C'est-à-dire tous écrivains dont non seulement l'esprit mais les styles diffèrent dans des proportions que je n'ai pas besoin de souligner. Ce dénominateur commun nous ne pouvons le trouver qu'à l'intérieur de l'œuvre même de Jean Renoir, dans son style fascinant et toujours reconnaissable, dans cet acharnement à revenir sans cesse sur les mêmes sujets, les mêmes « motifs », quels que soient par ailleurs leurs prétextes originaux. Car enfin je vous assure que les oreilles de qui aime le cinéma sont lassées d'entendre à la sortie des salles cette sempiternelle et absurde phrase : « Oh! le roman était bien meilleur... », ou encore, ce qui n'est pas mieux : « Ah! ça, au moins, c'est autre chose que la pièce..., etc... ». Quand cessera-t-on une fois pour toute de traiter le cinéma comme une divertissante futilité traînant péniblement à ses chevilles le lourd boulet d'une littérature trois fois millénaire, sa seule nourriture et sa torture permanente? Même dans la plus basse classe de la plus primaire des écoles primaires on n'analyse pas *le Cid* de Corneille en le rapportant ligne à ligne à celui de Guilhem de Castro. Pas plus que l'on ne jauge le *Don Juan* de Mozart avec les mêmes poids qui servent à peser celui de Molière, ni ce dernier en fonction du format de l'œuvre de Tirso de Molino.

Une condamnation aussi catégorique de l'adaptation en général et surtout des façons d'appréhender un film tiré d'une œuvre fameuse doit vous laisser supposer, Mesdames et Mes-

sieurs, que je vais maintenant m'acharner avec hargne contre tous les candidats éventuels à l'adaptation cinématographique de *La Recherche du Temps perdu.* L'acharnement en moins c'est un peu mon intention. Et je ne déguiserai pas que cette adaptation me semble non seulement impossible mais peu souhaitable. Je tiens néanmoins à nuancer cette proposition et à donner l'essentiel de mes raisons. Mais avant je dois dire que, toute création artistique étant — au moment où elle est portée à la connaissance de son public — une surprise totale, un éclatement des formes déjà existantes, rien n'empêche de supposer qu'un jour, de la façon la plus inattendue, un cinéaste génial réalisera une « Recherche du Temps perdu » fulgurante et imprévue qui nous emplira d'admiration et d'étonnement et infirmera par sa seule existence tous les raisonnements laborieux que j'ai pu échafauder. Il suffira, pour cela, une des ces heureuses rencontres que je mentionnai plus haut.

Posons-nous l'éventualité d'une adaptation de *la Recherche* sur un plan « technique ».

Le premier problème est un problème de dimension. Il a été souvent prouvé que, dans la plupart des cas, la matière cinématographique d'un film serait mieux contenue dans une longue nouvelle que dans un roman. D'ailleurs, à la source de très nombreux films, on trouve soit des nouvelles (Maupassant), soit des romans relativement brefs (romans policiers). Je n'entre pas dans le détail des exceptions qui, sans infirmer pour autant la généralité de mon propos, nous entraîneraient à de trop longues parenthèses, je peux dire seulement à ce sujet que l'adaptation de très longs romans (*Guerre et Paix* de Tolstoï par exemple) oblige à une dimension de film bien plus longue que la normale.

Deux solutions donc : soit élaguer le roman de bon nombre de ses chapitres et quant à moi je fais des vœux pour que *la Recherche* ne rencontre jamais le Procuste qui se chargera de la besogne. Soit faire un film de proportions géantes. Mais le cinéma — proche en cela du théâtre — souffre mal que l'on dépasse les trois ou même les deux heures généralement admises. Est-ce parce que tel os désagréablement placé gêne une station assise prolongée? Possible... Ce qui est certain c'est que tout art a peu ou prou ses dimensions et ses habitudes et que l'innovation ne réside pas forcément dans l'élargissement de ces dimensions jusqu'à la démesure. Ce n'est pas l'existence de la « Fée Electricité » de Raoul Dufy qui incite les peintres à créer des œuvres de mille mètres carrés. Dans le même ordre d'idées — et comme il faudrait bien de sept à huit heures de projection pour contenir *la Recherche* — l'on

peut également envisager l'hypothèse d'un tronçonnement de l'œuvre en épisodes. Pour rester sérieux je n'ironiserai pas sur l'aspect feuilleton mais dirai seulement que je cesse ma lecture où bon me semble lorsque j'ai besoin d'un repos, alors que je ne supporterai pas l'arbitraire de coupes que je n'aurais pas choisies moi-même dans cette implacable progression, admirablement construite, où tout arrêt est un déchirement. Enfin j'ai toutes raisons de penser qu'il ne se présenterait pas de producteur assez hardi pour financer l'entreprise et, ma foi, je comprends assez bien cela. Ces gens-là ont par ailleurs suffisamment d'occasions de risquer la prison pour dettes!

Le deuxième problème est un problème de récit. Tandis que le roman a la possibilité de ramasser en quelques mots des espaces, des temps et des événements très nombreux, le cinéma est astreint à un déroulement continu. La phrase : « Il voyagea. Eut des aventures. En moins de six mois Rome, Paris, Londres et Tombouctou n'eurent pas plus de secrets pour lui que son Romorantin natal » est impossible à mettre en images, à moins d'y consacrer un film entier. Or, cette phrase peut en outre s'insérer après une autre où l'on dit du héros qu'il entreprit ces voyages pour échapper aux tortures morales éprouvées lorsqu'il pensait dans le même temps à la ruine récente de sa famille, à la chute de l'empire romain, à la chaleur suffocante de sa maison, à la perspective d'une surpopulation du globe, que sais-je? C'est que la « phrase cinématographique » n'est pas sinueuse de la même manière que la phrase du roman. Le personnage fantaisiste que j'utilise a, dans un roman, le loisir de penser en détail et dans le même instant à un passé très reculé, à un passé récent, au présent et au futur. Le même personnage au cinéma se verra contraint d'abandonner une partie de sa débordante imagination. Un film est donné comme un présent absolu dans le moment de sa projection. De même que la musique, il s'écoule irréversiblement dans un seul et même sens. En milieu proustien je n'insisterai pas davantage sur les contraintes que *La Recherche du Temps perdu* subirait dans un tel corset...

Mais, dira-t-on, le cinéma possède ses moyens propres qui lui permettent justement des incursions dans le passé ou un morcellement du récit. C'est vrai, mais à y regarder de près leur emploi ramène les films qui les utilisent à ce que je viens à l'instant de proposer. Deux exemples vont me servir. Ils sont très différents mais remarquables en ce sens qu'ils s'appliquent à deux films étonnamment proustiens en utilisant deux techniques différentes.

La première technique, celle qui vient le plus souvent à l'esprit est le flash-back. Et nous devons à Max Ophüls une des

meilleures utilisations de ce procédé pour le dernier film qu'il tourna : *Lola Montès.* Le parallèle avec Marcel Proust s'impose ici avec d'autant plus d'évidence que Lola comme Marcel recompose au soir de sa vie ce que fut celle-ci. Les épisodes du passé nous sont presque tous présentés dans un ordre qui n'est pas celui de la chronologie réelle mais le seul propre justement à scander cette progression nécessaire, absolument indispensable pour que l'existence du personnage et les avatars qu'il a traversés ne fassent plus qu'un tout lumineux, palpitant, frémissant. Recherche du temps perdu, recherche de soi-même pour que ces poussières, ces gouttelettes de vie ne restent pas atomisées en suspension dans le temps mais se reconstituent en un noyau essentiel qui seul donne et une raison et un sens à la vie. Ici chaque retour au passé, chaque flash-back n'est plus une anecdote que l'on nous conte incidemment dans le courant du récit, mais un autre présent qui va dans le même sens que le présent du récit et en est — par là-même — un élément indissociable.

La deuxième manière — peut être moins répandue — consiste à utiliser un commentaire. *Le Fleuve* de Jean Renoir est un film entièrement écrit au passé grâce à la voix d'une jeune fille qui raconte quelques épisodes de son adolescence aux Indes, au bord du Gange. L'image et le dialogue sont conçus au présent mais le commentaire remémoratif de la jeune Harriett vient y déposer ce charme, cette couleur, ce trouble aussi et cette fascination qui ne peuvent s'exercer justement que puisqu'il s'agit d'une évocation et surtout d'une évocation ayant trait à l'adolescence et aux premières amours, à l'entourage familial et aux premiers battements du cœur, à ces paysages que l'on ne voyait pas jusque-là et à la découverte de la vie. Le film se déroule avec une calme quiétude semblable à la tranquillité sereine du fleuve qui lui sert de décor et dont il semble vouloir épouser le rythme. Tout est important. Rien n'est important. Ici la mort et la vie, les amours et la vie, les peines des hommes comme leurs joies défilent sans que l'on puisse s'arrêter aux unes plus qu'aux autres. Le rythme de ce chef-d'œuvre, autant qu'à celui du fleuve qu'il nous montre à la première et à la dernière image, se juxtapose étroitement, se colle parfaitement au rythme du temps lui-même.

Problème de durée, problème de dimension. Il ne me semble pas possible de les oublier devant l'œuvre de Proust. Si je me suis étendu sur deux exemples de films réellement proustiens c'est pour mieux montrer qu'en leur principe — au niveau de l'adaptation — ils ne doivent rien à Proust alors qu'ils sont en fait — si j'ose dire — aussi proustiens que *la Recherche,* mais par des moyens proprement cinématographiques, c'est-à-dire une technique qui n'est pas celle du roman et qui cependant

donne au film un caractère parfaitement romanesque. Je sais que l'on a fait grand cas ces dernières années de quelques films dont la technique brillante pouvait laisser supposer que Proust ne résisterait pas plus longtemps aux séductions de l'adaptation. Ici même, l'an dernier, on a cité Resnais, Fellini, Antonioni, Bergman, etc...

Le cinéma, art du temps et art de l'espace, a ceci de commun avec la musique — qui est un art du temps par excellence — de devoir se plier à une sorte de déroulement continu et implacable. Un film c'est en quelque sorte comme une ligne qui part d'un point pour arriver à un autre. Disons comme une ligne mélodique. Et cette ligne mélodique est le support d'une chose essentielle à mes yeux : la progression. C'est-à-dire que, partis d'un point, nous n'arrivons pas au point final — ni le récit, ni les personnages qui l'habitent, ni nous-mêmes — dans le même état qu'au départ. La condition première de cette mutation nécessaire me semble justement résider dans le respect de cette ligne mélodique. Je crains que les procédés techniques propres au cinéma que l'on citait ici même l'an dernier comme devant permettre une éventuelle adaptation de *la Recherche* ne soient alors les pires ennemis d'une telle prise. M. Larcher disait avec pertinence : « Celui qui voudra tenter l'adaptation de l'œuvre au cinéma devra tout d'abord la repenser et mettre en pleine lumière l'idée profonde qui l'inspire en respectant la construction spirituelle qui la soutient. » Aucun lecteur de Proust ne doute que cette construction spirituelle repose justement sur une progression faite de cercles qui vont en s'élargissant jusqu'à atteindre l'extraordinaire éclatement final. Or cette progression est d'assez près semblable à celle que je définissais il y a un instant pour le cinéma. Et c'est paradoxalement pourquoi je me refuse à croire que le cinéma puisse la mettre en évidence ou même l'utiliser. Et ceci parce que dans ce cas les moyens du cinéma seraient les ennemis du cinéma. Ces fameux « flash-back », ces fameuses voix « off », et tout ce bric-à-brac d'innombrables truquages nuisent à la pureté de l'œuvre, la détruisent dès qu'ils ne sont pas employés avec une décente économie. Ceux d'entre vous qui ont le loisir de fréquenter les cinémathèques ne me démentiront pas si je dis que bon nombre d'anciens films sont non plus seulement démodés mais grotesques pour avoir abusé de ces petits jeux, alors que d'autres des mêmes années sont intacts et admirables parce qu'ils s'en sont refusé l'emploi. Ce fameux cinéma dit « moderne » en ferait je le crains un usage immodéré. Et pour donner à ma démonstration un deuxième volet je tiens à souligner maintenant ce qui me paraît être le cœur même du malentendu. J'ai dit ce qui me paraissait être proustien (et qui n'en a pas les apparences).

Voici ce qui n'en a que les apparences et ne me semble l'être en rien.

L'on a parlé d'*Hiroshima mon amour* et de *L'année dernière à Marienbad.* Je ne pense pas causer grand dommage à Alain Resnais en précisant que ses recherches ne peuvent être considérées comme proustiennes. La technique, loin d'être utilisée pour une patiente et minutieuse recherche de moments privilégiés noyés dans un passé touffu, se sert au contraire d'une méthode chère aux nouveaux romanciers et que l'on nomme en psychanalyse le phénomène des associations libres, très distinct à mon avis du travail de Proust, qui cependant en est l'origine. En outre, l'univers de Resnais est caractérisé par une sorte de chaos fondamental sur qui aucune remise en ordre ne saurait même être tentée. C'est un univers démantelé, disloqué et ses personnages n'ont même plus la force de le reconstituer. Ils ont été assommés et paralysés définitivement par un choc ancien qui les empêche désormais de faire autre chose que tourner en rond indéfiniment en éprouvant de temps à autre un soubresaut provoqué par quelque vision fulgurante du passé, mais c'est pour retomber aussitôt dans l'engourdissement de taupe auquel ils semblent être condamnés pour l'éternité. Même le lecteur le plus aveugle de Proust ne saurait, je pense, résumer ainsi *la Recherche.*

D'autre part — on l'aura deviné — la conception d'un cinéma tel que le pratique Alain Resnais est totalement étrangère à la définition que je tentais d'esquisser tout à l'heure. Suis-je chauvin? C'est possible mais je n'engage que moi-même en disant que les films de Resnais ne sont encore que des recherches très louables car très scrupuleuses, très consciencieuses et très honnêtes. Mais pas encore des œuvres. Par ailleurs, *La Recherche du Temps perdu* est une œuvre. Et le malentendu — nourri généreusement par une critique quasi-unanime — repose seulement sur une vague association d'idées autour d'un mot qui peut se prononcer de façons différentes : le mot « passé ».

On n'en finirait pas de répertorier les raisons qui laissent supposer que toute adaptation de *la Recherche* risque d'achopper. J'ai voulu me contenter des plus importantes de façon à montrer une part de cette différence de nature qu'il y a entre roman et cinéma. Montrer aussi que s'ils se rejoignent parfois ce n'est jamais lorsqu'ils se copient.

J'aurais pu donner encore d'autres raisons.

En me livrant à un inventaire plus complet j'abuserais impoliment de votre patience, et il me reste encore plusieurs choses à dire.

D'abord que l'adaptation de *la Recherche* n'est pas même souhaitable. Proust, pour les raisons que j'ai données en commençant, n'y gagnerait rien. Non plus que le cinéma, sauf si, par un improbable et miraculeux hasard, un chef-d'œuvre de plus apparaissait alors.

Reste le public. Dans son article intitulé « Pour un cinéma impur », André Bazin prétend qu'il vaut mieux une adaptation de *La Chartreuse de Parme,* fut-ce même un film moyen (mais cependant de qualité), à pas d'adaptation de *La Chartreuse* du tout. Par ce biais, dit-il, le grand public peut accéder à l'œuvre, faire sa connaissance et se la procurer ultérieurement en librairie. A preuve, André Bazin dit avec juste raison que la sortie d'un film augmente considérablement les tirages du livre qu'il adapte. Ce qui est — peut-être — valable pour Stendhal ne me semble plus l'être pour Proust. Je ne veux pas entrer dans des considérations purement sociologiques mais je pense qu'une adaptation, même réussie, de *la Recherche* et qui aurait du succès, ne changerait pas grand-chose à la vente des trois volumes de la Pléiade. Très vraisemblablement il se vendrait quelques exemplaires de plus mais pas assez pour que MM. Gallimard ne vivent plus, dès lors, que de cette rente. Il se peut que parmi les nouveaux lecteurs soient convertis quelques nouveaux proustiens fervents et cotisant régulièrement à la Société (mais pas assez je crains pour ôter à M. Larcher ses soucis de trésorerie). Ceux-là y seraient venus tôt ou tard. Dans notre monde où l'information joue un si grand rôle il n'est pas exclu qu'ils aient trouvé quelque jour leur guide les conduisant à Proust. Les autres acheteurs du livre auront cessé leur lecture vers la trentième page en disant aigrement : « Ben le film c'était autrement mieux... » Quant à la grande masse des spectateurs (et c'est cela qui m'inquiète le plus finalement), elle croira connaître Proust, hélas! Combien de fois n'avons-nous pas été mêlés à certaines discussions concernant aussi bien la peinture que le roman ou le théâtre et auxquelles participaient des gens n'ayant des œuvres que le vague reflet recueilli dans tel article de journal ou dans telle émission de télévision. J'ai dû subir un jour les très sérieuses théories sur Laclos d'une personne qui n'avait pas lu *Les liaisons dangereuses* mais avait vu plusieurs fois le film que Roger Vadim en a tiré. Mais je n'insiste pas sur cet aspect consternant de la fausse culture et des idées reçues. Le phénomène est trop navrant pour mériter qu'on s'y attarde.

Vous me reprocherez peut-être, Mesdames et Messieurs, d'avoir trop abusé de théories personnelles et de n'avoir pas réellement, objectivement, cherché les ouvertures possibles pour l'œuvre de Proust au cinéma. C'est que, bien que ces théories aient occupé la plus large place de mon exposé, j'ai

tenu à démontrer, tant que faire se peut, le mécanisme de l'adaptation, et une fois ce mécanisme mis en pièces, je me suis rendu compte qu'aucun de ses rouages ne pouvait actionner *la Recherche*. S'il y a parmi vous quelques-unes des personnes ayant pris la parole l'an dernier, je suis persuadé que ces personnes ne seront pas satisfaites de ma démonstration, jugeant toujours possible le passage de Proust à l'écran. Mais plus que convaincre je voulais seulement présenter un des multiples points de vue possibles.

Néanmoins ma conclusion sera plus positive que ne le laissait espérer mon introduction.

En lisant Proust et en pensant au cinéma l'on se dit : « Que faut-il faire? Il faut faire quelque chose, mais quoi? » Et l'on est tenté de répondre « Rien ».

Et pourtant si! Il y plusieurs possibilités. Désireux de ne parler que d'œuvres je ne m'attarderai pas aux essais. Bien entendu les spécialistes pourront toujours réaliser des films de long ou de court métrage ayant pour objet une présentation biographique, anecdotique, historique, sociale, politique, technique, privée, etc..., de l'œuvre de Proust. Dans les meilleurs cas nous avancerons quelque peu vers une meilleure connaissance de Proust. Dans les pires nous verrons défiler commérages et légendes. Entre les deux peut-être, ce qu'il est convenu d'appeler une « honnête vulgarisation », trouvera-t-elle sa place.

Mais voyons les œuvres!

Il y a quelques temps les journaux s'étaient fait l'écho d'un projet d'adaptation d'*Un amour de Swann* par Luchino Visconti (depuis que cette conférence a été prononcée, nous avons appris que ce projet était maintenant entre les mains de René Clément. Nous ne voyons pas dans l'œuvre de ce cinéaste une quelconque tendance pouvant le conduire à Proust...). Luchino Visconti est entre autres l'auteur de trois films : *Senso, Les Nuits blanches, Le Guêpard,* que — pour ma part — j'ai toujours trouvés extrêmement proustiens et M. Larcher m'a confirmé récemment avoir vu ici même M. Visconti il y a quelques années. *Senso,* après une séquence d'introduction, débute par ces mots : « Tout a commencé ce soir-là. C'était le 27 mai... » La comtesse Livia Serpieri, héroïne du film, commence ainsi la relation de l'épisode le plus beau et le plus terrible de sa vie, celui qui l'a marquée toute entière. L'emploi de la première personne du singulier, comme pour *Le Fleuve* de Jean Renoir, me fait irrésistiblement songer au fameux « Longtemps je me suis couché de bonne heure », qui ouvre *la Recherche. Senso* est une méditation sur la fascination du souvenir. *Le Guépard* — plus

proustien dans ses intentions que dans son résultat — s'attarde davantage aux métamorphoses et aux changements des êtres et des choses. Dans ces conditions, il se pourrait qu'il y ait de Proust à Visconti une rencontre heureuse et tout à fait favorable à l'adaptation. Mais remarquons bien cependant qu'il n'est pas question de *la Recherche* mais seulement d'*Un amour de Swann*, seule partie de l'œuvre qui puisse sans trop de dommage être à la rigueur extraite de l'ensemble. Ceci dit les pièges restent nombreux. Le plus important est sans doute l'aspect réellement cinématographique de certains passages. Je pense entre autres à l'arrivée de Swann chez Mme de Sainte-Euverte pour laquelle il semble qu'il n'y ait qu'à suivre non seulement le découpage mais aussi les mouvements de caméra indiqués par Proust, ce qui serait un non-sens cinématographique total. Toutefois le grand talent de Visconti est sans doute capable de contourner ces écueils s'il ne se livre pas trop — comme c'était le cas dans son dernier film — à ce que j'appellerai, en vous priant d'excuser le néologisme, une volonté forcenée de proustisme.

Enfin — et je vous saurai gré de considérer ceci comme l'essentiel de mon exposé — il existe déjà sans que nous ayons à attendre plus un certain nombre d'œuvres capables de satisfaire les plus exigeants proustiens. J'ai dit quelques mots de *Lola Montès* et du *Fleuve* qui sont à mon avis deux sommets insurpassables. J'ai fait allusion à *Senso* et j'aurais pu développer la matière de trois autres films admirables : *La partie de campagne* de Jean Renoir, *La splendeur des Ambersons* d'Orson Welles, *L'Impératrice Yang Kwei Fei* de Kenji Mizoguchi. Ainsi que, à moindre degré toutefois : *Les fraises sauvages* d'Ingmar Bergman et *La comtesse aux pieds nus* de Joseph Mankievicz. L'on développera ce sujet après moi et je n'insisterai pas sur les films en particulier afin de mettre l'accent sur quelques aspects généraux du cinéma moins communément admis.

Si je signalais tout à l'heure ce qui pouvait passer pour une infirmité du cinéma par rapport au roman, il existe une contrepartie. Le roman n'a pas la possibilité de nous montrer le comportement physique des personnages et sa signification immédiate. Il ne viendrait pas à l'idée d'un romancier de raconter minutieusement comment une vieille femme marche dans la rue pour seulement vouloir dire qu'elle est fatiguée par la vie. Et quand bien même il n'aurait pas la possibilité, comme le peut le cinéaste, en seul plan et quelques courtes secondes, de nous faire sentir immédiatement et de façon déchirante cette fatigue. Et si je soutenais il y a quelques instants que le cinéma ne nécessitait pas forcément d'artificiels retours en arrière, c'était pour mieux affirmer maintenant qu'un des

plus grands pouvoirs accordés au cinéaste c'est de nous faire sentir tout le poids, toute la consistance, toute l'épaisseur, et même toutes les ambiguïtés du passé de ses personnages dans le présent même qu'il nous conte. C'est sur ce plan bien entendu que j'incite chaleureusement les proustiens à faire de nouvelles découvertes. Il faut pour cela admettre — et encore une fois l'on peut se séparer de ma façon de voir — que le cinéma est par excellence un art du comportement, que les attitudes du corps, ses mouvements — c'est-à-dire le jeu des acteurs — ont une importance primordiale, que la technique pure — c'est-à-dire toutes ces jongleries possibles autour du sujet — est ici abandonnée au profit de la seule attention accordée aux personnages.

On l'a compris, je défends dès lors un cinéma exceptionnellement nuancé et qui requiert une attention toute particulière, exigeant que l'on voie plusieurs fois les œuvres pour mieux saisir tel détail qui pouvait échapper à une première projection, de même qu'une première lecture de Balzac, Proust ou Faulkner ne suffit pas à la connaissance de l'œuvre.

On a également compris qu'un recensement de ce genre de chefs-d'œuvre ne nous fournit pas une liste très longue.

Viendraient en tête les noms de Jean Renoir et Max Ophüls, non seulement pour les films que j'ai cités mais pour la quasi-totalité de leur œuvre. Même chose pour Kenji Mizoguchi qui — bien que Japonais, ou peut-être parce que Japonais — fut l'un des plus grand proustiens de l'histoire du cinéma. D'Orson Welles ou Ingmar Bergman ou Joseph Mankievicz on vous parlera tout à l'heure mieux que je ne saurais le faire. Ne cherchant pas à être exhaustif, je retiendrai seulement quelques exemples précis.

Howard Hawks a pris comme thème d' « Air Force » l'histoire d'un bombardier américain au cours de la dernière guerre. Ce sujet a été cent fois traité et quatre-vingt-dix neuf fois de manière insipide. Or le génie de Hawk tient justement dans ce qu'il sait créer des personnages et nous les présenter avec la force de l'évidence. Si je cite ce film plutôt qu'un autre c'est parce qu'il montre une scène réellement prodigieuse. Dans le début du film, au moment où les aviateurs sont prêts à partir, l'un d'eux fait à l'aérodrome ses adieux à sa mère. Ailleurs une telle scène aurait été larmoyante et banale. Ici elle s'impose à nous au point qu'il ne sera plus possible de l'oublier pendant tout le film, et elle prend un relief d'autant plus saisissant que nous sentons le jeune homme accomplir une sorte de marche à la mort, ce qui nous entraîne à penser constamment à ce qu'était sa vie, bref, en un mot, son passé.

Un Roberto Rossellini, maître justement du cinéma romanesque par des moyens seulement cinématographiques, un Samuel Fuller quoique plus balzacien que proustien, savent créer leurs personnages en les dotant de ce poids de passé qui se révèle à nous progressivement au fur et à mesure que leur existence se déroule sous nos yeux. De Roberto Rossellini je rappellerai seulement *Voyage en Italie* où nous est présentée la crise que traverse un couple après quelques années de mariage. La durée réelle du récit occupe quelques journées mais cette durée recouvre plusieurs années de l'existence des personnages sans que jamais le moindre retour en arrière soit effectué. De Samuel Fuller je citerai *Pick-up on South street* où le personnage poignant d'une femme usée, brisée par l'existence, s'achemine lentement vers sa mort. Il suffit de quelques mots de dialogue, d'un vieux disque éraillé, pour que nous composions autour du personnage toute une existence, tout un passé, à la fois tendre et cruel, confus et précis. Parmi les jeunes cinéastes je crois qu'il n'est pas prématuré d'affirmer qu'un Jean-Luc Godard ou un Jacques Demy parviennent déjà magistralement à imposer leurs personnages de cette même manière, avec cette puissance d'évocation qui permet de dépasser le simple niveau des apparences et, s'appuyant sur ces apparences, parvenir au plus secret de l'être.

Mais il faut que nous, spectateurs, ne soyons plus alors de simples spectateurs; et dès lors que l'œuvre sollicite notre imagination avec tant de force, nous n'avons plus le droit de la lui refuser.

L'on n'aime pas d'amour lorsque l'imagination reste ensommeillée et ne se déchaîne pas. Aucune œuvre — fut-elle de Proust ou de Faulkner, de Jean Renoir, Max Ophüls ou Jean-Luc Godard — ne parviendra jusqu'au fond de notre cœur si nous nous contentons de ne lire en elle que son anecdote, si nous nous refusons à épouser son rythme et vivre les temps multiples qui la font, si nous boudons la joie de la recréer avec toute la foi, toute la force de notre propre imagination.

COMMUNICATION DE M. HENRI AGEL

(Henri Agel nous a fait une très remarquable communication, mais qui est restée orale. L'extrait suivant tiré de son livre *Voyage dans le Cinéma*, éd. Casterman, collection *Adolescent qui es-tu?* 1962, en donnera une idée à nos lecteurs) :

En entrant dans la cour de l'hôtel de Guermantes l'auteur de *A la Recherche du Temps perdu* buta contre les pavés assez mal équarris, dans son mouvement pour éviter une voiture.

En se remettant d'aplomb, il posa son pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent. Il ressentit alors une félicité aussi profonde que celle dont il avait été envahi naguère par la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion; une fois de plus l'identité entre deux moments de la durée devenait pour tout son être une réalité intensément vécue. La dissymétrie des pavés de l'hôtel de Guermantes évoquait la sensation ressentie sur les deux dalles inégales du baptisé de Saint-Marc à Venise et avec elle « toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir dans la série des jours oubliés ».

S'efforçant d'approfondir la cause de cette félicité Marcel aboutit à cette constatation :

« ... Cette cause, je la devinais en comparant ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. »

Au cours de ces vingt dernières années, le cinéma est parvenu à une maturité d'inspiration et d'expression (au moins en la personne de quelques grands cinéastes) qui l'a conduit à prendre conscience d'une de ses ressources les plus profondes, en accord avec l'investigation romanesque d'un Proust, d'un Joyce, d'une Virginia Wolf, d'un Faulkner : tracer le graphique sinueux et tremblant de la mémoire humaine. Un Louis Delluc écrivait en 1923 :

« La possibilité de relations et de confrontations entre le présent et le passé, la réalité et le songe, est un des moyens les plus suggestifs de l'art photogénique. »

L'époque du muet fut tentée par ces confrontations, mais les artifices techniques étaient le plus souvent trop appuyés pour permettre à la circulation d'une durée dans l'autre cette fluidité qui seule en assurerait l'efficacité. Jean Epstein, artisan inspiré de cette époque, devait par la suite condenser ses intuitions et ses recherches dans un livre important, mais d'une lecture assez difficile : *L'Intelligence d'une machine.* Il y étudiait la malléabilité que peut revêtir le déroulement du temps par le fait du découpage et du montage.

Il faudrait pourtant attendre jusqu'à Orson Welles et à cette œuvre tumultueuse, monumentale et d'un baroquisme agressif qu'est son *Citizen Kane* pour percevoir les éléments stylistiques d'une méditation angoissée sur le passé et la destinée d'un homme; l'enquête des reporters auprès des familiers de Kane nous offre de petites tranches de vie, des lambeaux de mémoire, qui assemblés en une marqueterie à la fois homogène et disparate, créent une sorte de mémoire collective destinée à faire surgir de l'ombre le visage ambigu d'un mégalomane solitaire. Le passage le moins curieux n'est pas la confrontation pirandellienne de deux cycles de souvenirs; les débuts de la seconde Mme Kane à l'Opéra nous sont montrés d'abord selon l'optique de Leland (l'ami du couple), ensuite selon l'optique de l'héroïne elle-même.

Une notion assez pessimiste de la connaissance et de la vérité se dégage de cette composition. En tout cas, la quête d'Orson Welles s'oriente bien elle aussi « à la recherche du temps perdu » et le vertige qui nous saisit devant ces images vient de la même panique qui étreignit un Lamartine, un Hugo, devant l'évidence d'un passé révolu.

Un livre, *Le Cinéma et le Temps,* dû à M. Jean Leirens, s'est efforcé de discerner les grandes lignes de force qui parcourent le septième art dans son entreprise proustienne ou faulknérienne. Ne pourrait-on point donner à cette mise à nu d'une mémoire souvent saignante et comme écorchée deux orientations fondamentales?

Pour certains auteurs de films, revoir le passé, le ressaisir dans ses articulations et ses méandres, c'est prendre conscience d'un fatum qui a déterminé le malheur, l'échec, la catastrophe, qui font l'objet du récit. Le *Jour se lève* de Marcel Carné fait de la mémoire la faculté susceptible de découvrir — trop tard — quel piège maléfique dissimulait l'organisation des événements qui ont conduit le héros (Jean Gabin) à un meurtre quasi-involontaire. C'est en somme le même thème que dans la *Machine infernale* de Cocteau, dont le titre conviendrait fort bien au film de Carné. Monde sans liberté, monde sans grâce, et où la rédemption semble une chance bien précaire. La mémoire ne peut être ici ni libératrice ni décontractante : elle se limite à une perception lucide et cruelle d'un destin tout tracé.

On trouve le même sentiment d'impuissance et d'amertume dans l'adaptation du roman de Françoise Sagan *Bonjour Tristesse* par le subtil Viennois d'Hollywood qu'est Otto Préminger. Ici, l'alternance d'un sombre présent (traité en couleur gris bleu) et d'un passé apparemment joyeux et dilaté (traité en couleurs naturelles éclatantes) compose une sorte de contra-

diction interne : le présent cendreux était déjà contenu dans ces moments clairs et cuivrés qui semblaient exalter le triomphe de la vie et qui subissent une étrange décoloration du fait de cette juxtaposition. L'héroïne en remonte le cours du temps que pour mesurer l'inconsistance ou, à tout le moins, la fragilité, le caractère de ce bonheur.

A première vue, la même impression se dégage de *Lola Montès*, l'œuvre magnifiquement baroque et pourtant douée d'un si sûr équilibre, qui fut le testament spirituel de Max Ophüls. Lola, exposée dans un cirque à l'avidité et à la bestialité des foules, revoit les moments de son passé et revit son adolescence humiliée, son mariage manqué, ses aventures décevantes.

La composition du film en éclatement et en démantèlement de la chronologie semble conforme à une préoccupation fondamentale de Max Ophüls, comme le fait remarquer Claude Beylie dans l'excellente plaquette qu'il a consacrée au cinéaste, *La Signora di Tutti* est articulée sur une série de retours en arrière, *La terre ennemie* entremêle le passé et le présent et surtout *Lettre d'une inconnue* se présente de par sa structure interne et externe comme une variation sur le temps perdu et retrouvé. Au lieu de subir un destin, la créature accomplirait sa destinée en comprenant que les bribes de ce passé sont à recomposer, à regrouper pour dégager leur harmonie secrète. Au-delà du chaos baroque, il y a la douloureuse aspiration à l'ordre; au-delà d'une fragmentation convulsive, il y a l'attraction de l'unité.

Tel est bien le sens de *Lola Montès*. Elle comprend que ces années à la fois brillantes et folles, ce gaspillage, cette dispersion et aussi ces rares moments de paix et de douceur sont les étapes d'une refonte de sa personne intime qui se réalisera dans une sorte d'apothéose inversée, avec l'exhibition douloureuse et dégradante du cirque. Cette mise au pilori révèle le sens caché de cette course d'obstacles que fut sa vie. Il suffit à Lola d'assumer tout ce passé dans le sens de cet aboutissement; elle sera vraiment suppliciée mais ce calvaire aura transformé une aventure en vocation.

Ainsi une mémoire qui retient du passé son essence et sa sève allège ce passé, même de tout ce qu'il eut d'odieux et de dérisoire, illumine le présent qui révèle sa richesse dissimulée sous les oripeaux de music-hall, fait affleurer une catégorie étrangère aux coordonnées temporelles et qu'il faut bien appeler du nom d'éternité.

Assurément, l'itinéraire d'Ophüls n'a pas le même potentiel de certitude que celui de Proust. Il comporte encore une indécision, une angoisse qui apparente l'auteur à Schubert. On

trouve la même aspiration et la même anxiété dans toute l'œuvre de Bergman. Le passé est au cœur même de ce *Work in progress* dont chaque nouveau film trace une étape. Un nombre important de ses films sont articulés sur un retour en arrière, de telle sorte que ce mode de composition révèle une obsession fondamentale de l'auteur. « Toute technique est grosse d'une métaphysique », disait le regretté André Bazin. A l'infinie tristesse qu'inspire le cours d'un temps, dont le rôle semble de dissoudre et de détruire, s'oppose chez Bergman la confuse espérance en cette « répétition » que pressentait Kierkegaard.

Que cet écartèlement corresponde aux préoccupations de notre temps, c'est ce dont témoigne le grand nombre de publications consacrées à l'auteur de *Jeux d'été* — sans omettre les pénétrantes exégèses publiées dans les *Etudes* par Xavier Tilliette.

L'essai le plus récent et aussi l'un des meilleurs, sinon le meilleur et le plus équilibré, est dû à Jacques Siclier. Il donne à juste raison une place fort considérable aux *Fraises sauvages;* la mémoire joue dans ce film un rôle essentiel; elle est même le centre dramatique et spirituel de la narration puisque le protagoniste, le Dr Izak Borg, âgé de soixante-dix-huit ans, revit certains événements de son adolescence et de sa prime jeunesse par le rêve et par le souvenir. En fait, toute la méditation du vieillard est conditionnée par le rêve initial — traité à l'écran en style expressionniste — qui lui a fait prendre conscience à la fois de sa solitude et de la proximité de la mort.

Le choc émotionnel incite Borg à tenter le bilan de sa vie. Dans une sorte de rêverie éveillée qui lui fait revoir les lieux et les êtres attachés à la première partie de sa vie, il essaie de découvrir qui il fut. Cette investigation s'enchaîne dans la trame du film aux événements présents, aux rencontres amères ou exaltantes qui attendent le professeur au cours d'un voyage. Peu à peu l'intuition se fait jour en lui que la seule vérité humaine réside dans la découverte spirituelle d'autrui, dans l'amour ou l'amitié qui vivifie et ouvre les êtres les uns aux autres. Mais sa vie d'adulte ne l'a-t-elle pas insensiblement éloigné de cette vérité et peu à peu pétrifié.

Le film va se terminer par un rêve très court où Izak se reverra dans la propriété de sa jeunesse en plein été. Sara, la jeune fille qu'il a aimée jadis, va le prendre par la main et le mener à travers la prairie jusqu'au bord de l'étang. « C'est au bord d'une eau tranquille qu'Izak retrouvera sa paix, l'image accueillante du père et de la mère vêtus de blanc dans un paysage paradisiaque. Sara peut alors l'abandonner après

l'avoir conduit jusqu'à cet ultime silence, après lui avoir déclaré qu'elle n'aimait vraiment que lui. »

Ainsi du plus profond de la mémoire émerge dans une lumière plus pure que celle de la terre « le vert paradis des amours enfantines ». La hantise de la mort, l'angoisse de la désagrégation et de l'absurdité, s'effacent devant cette limpide évidence : quelque chose est intact, quelque chose où se condense tout ce qui fait le prix de la destinée humaine et où l'on peut discerner la promesse d'un bonheur éternel.

Il est curieux de constater qu'un homme pourtant fort éloigné de Bergman à tous égards, l'Irlandais catholique John Ford, rejoint ou plutôt annonce la conclusion des *Fraises sauvages* avec un de ses films les plus méconnus par la jeune critique : *Qu'elle était verte ma vallée* (1941). Assurément l'admirable et poignant livre de Llewelyn d'où le film est tiré s'offre comme une quête spirituelle d'une ampleur et d'une générosité exceptionnelles. Mais Ford a nourri cette narration de tous les sucs de son terroir et des grands mouvements de sa sensibilité hugolienne.

Le point de départ du film est l'évocation par le Narrateur de ses heureuses années d'enfance dans le pays de Galles. Cinquième fils d'une famille de mineurs, le petit Huw connaissait les joies profondes de ce foyer patriarcal et aussi la beauté d'un cadre sain et verdoyant en accord avec la richesse spirituelle des hommes; mais le déroulement du temps, la simple marche des années accomplissant leur sourd travail d'érosion, ont peu à peu tout abîmé, tout détruit : l'unité de la famille brisée par des querelles, des séparations et des morts, la douceur du pays enténébrée par le progrès industriel, la fraternité des consciences et la paix des âmes grignotées par la calomnie, la sottise et la mesquinerie; cette désagrégation des valeurs les plus pures, ce ternissement du beau royaume de l'enfance, faut-il donc les accepter comme le lot de la condition terrestre? Peut-être est-ce là, en effet, semble dire Ford, l'épreuve que tout chrétien doit savoir assumer. Mais il y a en l'homme une faculté inaltérée qui permet de ne pas perdre la confiance ni la joie.

En retrouvant ce passé, en le revivant à travers le regard émerveillé de l'enfance, en le décantant de tout ce qui n'était pas l'essentiel et le plus chaleureux, la mémoire de l'adulte le pare spontanément d'une poésie étrange et solennelle. Tout comme les toiles des frères Le Nain élèvent un repas de paysans à la hauteur d'une scène biblique, l'exercice du souvenir gonflé d'amour et de piété permet d'entrevoir une grandeur sacrée dans ces événements, humbles ou graves, de les arracher à la fugacité, de les replacer dans des perspectives éternelles.

Les dernières images du film, qui brassent en un ample et concis mouvement symphonique quelques-uns des moments qui ont marqué cette enfance, ne peuvent pas ne pas nous faire souvenir du vers qui clôt la « Tristesse d'Olympio » :

C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir.

Ainsi la fonction de la mémoire est divinatrice et créatrice à la fois : elle voit enfin dans leur lumière spirituelle les réalités terrestres, elle les retrouve libérées de cette taie du présent qui voilait leur beauté, leur noblesse et surtout leur semence d'éternité. Peu de films aussi clairement que celui de Ford nous ont fait sentir que la récupération du passé et sa transfiguration par le souvenir sont une garantie de l'immortalité de l'âme.

Le cinéma français contemporain semble assez éloigné de ces intuitions. L'homme qui est le plus obsédé par le problème de la mémoire, Alain Resnais, envisage dans *Hiroshima mon amour* et dans *L'Année dernière à Marienbad* la fidélité au passé dans des perspectives beaucoup plus déconcertantes. Ne détruit-il pas la notion même de souvenir en l'opposant soit au présent, soit au monde créé par l'imagination? Mais ne peut-on lui répondre que par son seul fonctionnement le cinéma nous offre l'image d'un temps qui a perdu sa temporalité et qui se détruit lui-même pour faire surgir l'éternité dont il était porteur?

Mais sans doute le cinéma occidental — sauf exception — est-il assez éloigné de ses secrets; c'est du côté de l'Orient qu'il faudrait chercher cette présence de l'éternel dans le creuset de la mémoire : *L'Impératrice Yang Kwei Fei* de Mizoguchi, tout comme *Pather Panchali* de Satyajit Ray, nous font sentir que le drame de l'événement baigne dans une autre réalité que celle dont nous saisissons le contour. Et dans le film indien, l'un des plus beaux de ces dix dernières années, c'est encore le regard d'un enfant qui perce les apparences : la mémoire est ici contemporaine des choses. Nous la voyons en train de faire son merveilleux travail de fixation et de consécration. Nous comprenons que pour l'homme de demain ces impressions familières ou grandioses germeront et dégageront leur inexprimable sublimité. Ce regard est déjà comme une prière, une oraison silencieuse.

En s'identifiant avec l'œil du petit garçon bengalais, la caméra s'offre à nous comme un appareil qui, loin d'enregistrer mécaniquement le spectacle du monde extérieur, en extrait au contraire la substance la plus précieuse. Elle mémorise, comme disent les philosophes, en donnant à cette fonction le rôle d'un révélateur, en conquérant, grâce au génie

d'un metteur en scène inspiré, une activité sélective qui fait, au-delà de ce qui se passe, jaillir ou émerger ce qui demeure. Loin d'être un art du passager ou de la mobilité ondoyante des formes, comme l'ont cru certains, le cinéma, en ce qu'il a de plus élevé, s'oriente vers une appréhension de l'éternel.

*
**

M. Henri Bonnet voulut bien, comme tous les ans, diriger les débats auxquels prirent part M. André Brunet et M. P.-L. Larcher.

INTERVENTION DE M. ANDRE BRUNET

J'éprouve quelque scrupule à accepter la parole après les excellents exposés de M. Cavagnac, spécialiste éclairé, et de M. Agel, chez qui le philosophe se double d'un critique cinématographique dont les œuvres font autorité. J'hésite d'autant plus que je m'étais prononcé l'année dernière en faveur d'un film inspiré de l'œuvre de Proust. Sans revenir sur ma précédente intervention, je me bornerai donc à quelques brèves remarques ou mises au point.

Je rappellerai, d'abord, que pour restituer le climat proustien, un long film ne me paraît nullement nécessaire. C'est précisément l'une des supériorités de l'écriture cinématographique que de donner le sentiment de la durée, tout en s'affranchissant des contingences temporelles. De même, mais à la condition d'être utilisés avec à-propos et sobriété, certains procédés techniques sont parfaitement capables de restituer un univers dont — et j'en suis d'accord avec le second conférencier — l'homme doit demeurer à la fois le centre et l'unité.

J'aborde maintenant la question de fond.

On a dit, en premier lieu, que l'adaptation est mauvaise en soi, en ce sens qu'elle détruit l'équilibre originel du livre dont elle est tirée : c'est exact. Mais s'agissant d'une œuvre telle que *A la Recherche du Temps perdu*, il ne saurait être question à mon avis d'une adaptation, avec ce que ce mot implique de « fidélité excessive » mais, bien au contraire, d'une transposition, d'une « recomposition ». En d'autres termes, un film proustien devrait se caractériser beaucoup plus par l'esprit qui l'animerait que par les contingences de l'œuvre originale.

On a déclaré, ensuite, qu'un film sur Proust n'ajouterait rien à son œuvre écrite. C'est vrai, mais il s'agit de tout autre chose : savoir s'il est légitime de priver *a priori* le cinéma d'une œuvre nouvelle, conçue pour l'écran d'après des thèmes proustiens.

On a signalé, enfin, que maintes fois d'excellents films sont tirés de textes peu connus tandis que des œuvres littéraires

de grand renom n'ont donné lieu qu'à des réalisations médiocres. Abstraction faite du talent du cinéaste, je crois que le succès des premiers n'a pas été gêné par la grande notoriété des romans dont ils étaient issus alors que les seconds ont supporté malaisément la gloire littéraire de leurs sources [1].

Aussi, en guise de conclusion, me demandé-je si la solution ne consiste pas, non « à porter Proust à l'écran », — avec ce que cette expression implique de respect outrancier du contingent et de trahison profonde de la pensée — mais plutôt « d'introduire l'univers proustien au cinéma » en le transposant. Je me rapproche ainsi quelque peu de M. Agel qui nous a cité un certain nombre de films français et japonais d'essence proustienne. Mais ne peut-on pas faire davantage, c'est-à-dire réaliser un film qui s'inspire étroitement de l'œuvre de Proust tout en restant, sur le plan cinématographique, assez indépendant d'elle pour échapper aux embûches de sa subtilité et aux servitudes de sa gloire?

Je crois qu'on pourrait le tenter..., à la condition d'y réussir.

M. P.-L. Larcher lut ensuite une page d'un livre de Mme Geneviève Bollème sur la *Leçon de Flaubert*, qui avait trait au sujet traité et qui du même coup a amené l'assistance à demander que l'on inscrivît à l'ordre du jour de la prochaine réunion « L'Avenir du Roman et l'œuvre de Marcel Proust ».

---

[1] On mesure, du même coup, l'importance que prendrait le choix du titre du film que nous envisageons.

Notre Centre de documentation Proustienne

Chaque année, nous avons la grande satisfaction d'adresser à tous les bienfaiteurs de notre Centre de Documentation, dont le nombre ne cesse de s'accroître, tous nos remerciements et l'expression de notre reconnaissance. Le sens de notre institution a été admirablement saisi et, c'est spontanément, que nous recevons, de l'étranger surtout, des études, des essais et des livres qui sont écrits et publiés sur l'œuvre de Marcel Proust.

C'est donc, avec satisfaction, que nous voyons certains visiteurs, surtout venant de l'étranger, qui s'étonnent de la riche documentation qu'ils trouvent et que nous avons réussi à attirer simplement par la sympathie et la compréhension de ceux qui, écrivant sur Proust, voient l'intérêt qu'il y a à mettre en commun l'ensemble des travaux relatifs à cet écrivain. Cette solidarité intellectuelle est une manifestation réconfortante; mais, en revanche, quel regret n'éprouve-t-on pas quand on se trouve impuissant, faute de ressources suffisantes, pour mettre en œuvre cette richesse par un classement méthodique qui faciliterait les recherches, d'autant que les chercheurs de passage ne disposent souvent que d'un temps très limité pour les accomplir. C'est donc, en adressant des remerciements à nos bienfaiteurs, une plainte à laquelle nous donnons libre cours pour montrer le regret que nous éprouvons de ne pouvoir donner à notre institution toute l'ampleur qu'elle mériterait et qui serait une façon de rendre hommage à la générosité de nos bienfaiteurs.

Contentons-nous donc, pour le moment, d'énumérer les nombreux dons que nous avons reçus en les accompagnant de remerciements et en donnant ainsi aux généreux donateurs un témoignage de notre reconnaissance.

M. Uekermann, de Bruxelles, a continué à doter généreu-

sement notre Centre d'une collection d'ouvrages, aujourd'hui très difficiles à trouver, publiés sur l'œuvre de Marcel Proust :

Lucien Aressy : *A la Recherche de Marcel Proust* (Edition du Triptyque).

Denis Saurat : *Le Judaïsme de Proust* (« Les Marges », N° 136, t. XXXIV, 13 octobre 1925).

Denis Saurat : *Le Génie malade : Proust* (N° 137, 15 novembre 1925).

Jacques Nathan : *La Morale de Proust* (Librairie Nizet, 1953, 330 p.).

Roger Bodart : *Dialogues européens, De Montaigne à Sartre* (Editions des artistes, 1950, 176 p.).

Louis de Robert : *De Loti à Proust, Souvenirs et confidences* (E. Flammarion, 1928, 247 p.).

Marie Scheikevitch : *Marcel Proust et Céleste* (« Les Œuvres Libres », N° 168, avril 1960, Arthème Fayard).

Proust et Jean Santeuil : *Remèdes à base d'oubli* (« Preuves », Cahiers mensuels, N°s 18 et 19).

Claude Edmonde Magny : *Finalement...* (« Preuves », N° 20).

Jacques Robichon : *Le Roman des Chefs-d'Œuvre* (Librairie Arthème Fayard).

Jean Fretet : *L'aliénation poétique* (Rimbaud, Mallarmé et Proust) (J.B. Banin, éditeur, 1946, 332 p.).

Maurice Sachs : *Souvenirs d'une Jeunesse orageuse* (Corréa, 1946, 443 p.).

François Porché : *L'Amour qui n'ose pas dire son nom* (Bernard Grasset, 1927, 240 p.).

Germaine Brée : *Du Temps perdu au Temps retrouvé* (Belles-Lettrs, Paris, 1950, 280 p.).

Ernest Seillière : *Marcel Proust* (Edition de la Nouvelle Revue critique, 1931, 302 p.).

Jacques Rivière : *Quelques progrès dans l'étude du cœur humain* (« Les Cahiers d'Occident », 1re année, N° 4, 1927, Librairie de France).

Pierre Henri Simon : *Témoins de l'homme* (Armand Colin, 1951, 192 p.).

A la Recherche de Marcel Proust, p. 33 (« Médecine de France », N° 152, Olivier Perrin, édit., 198, bd Saint-Germain).

Léon Taumann : *Marcel Proust, Une Vie et une Synthèse* (1949, Librairie Armand Colin, 316 p.).

Charles Briand : *Le Secret de Marcel Proust* (Henri Lefèvre, 1950).

— De Mme le Dr Berrewaerts, Bruxelles :

Marcel Proust : *Introduction générale à l'œuvre et étude de Du Côté de chez Swann*, notes de cours de Michel Otten, chargé de Cours à l'Université catholique de Louvain.

— De Suhrkamp Verlag, de Frankfurt :

Proust : *Briefe zum Werk.*

Marcel Proust : *Tage des Lesens,* Drei Essays (trad. en allemand).

Gegen Sainte-Beuve (trad. en allemand).

Auf der Suche nach verloren Zeit (trad. d'*A la Recherche du Temps perdu*).

In Swanns Welt (band 1 et 2).

Im Schatten junger Mädchen blute (band 3 et 4).

Die Welt der Guermantes (band 5 et 6).

Werk Ausgabe Proust (band 7, 8, 9 et 10).

— De M. le Dr Destreicher :

Alphonse Daudet : *La Doulou.*

Léon Daudet : *Fantômes et Vivants, Devant la Douleur, L'entre deux Guerres, Salons et Journaux, Au temps de Judas, Vers le Roi, Vingt-neuf mois d'exil, Etudes et Milieux littéraires, Cent ans d'affiches* : La Belle époque.

Pavillon de Marsan : catalogue rédigé par M. Salanon, Conservateur en chef de la Bibliothèque des Arts décoratifs.

— De M. Pelseneec, de Bruxelles :

Envoi d'un article du *Monde* du 4 juillet 1964 : Variations *sur Proust* par Raymond Jean.

— De Mme Petit Marfan de Santander, Santiago du Chili :

Trois manuscrits.

— De M. le Professeur Léon Guichard, de la Faculté de Grenoble :

Proust a-t-il lu « Jeux passionnés » (« Revue des Sciences humaines », Fasc. 113, janvier-mars 1964).

— De M. le Professeur Philip Kolb :

Historique du premier roman de Proust : estrato de Saggi e Ricerche di letteratura francese (Vol. IV, 1963, Bottega d'Erasmo, Torino).

An Enigmatic Proustian Metaphor (University of Illinois).

— De M. Walter A. Strauss :

Twelve Unpublished letters of Marcel Proust (Harvard Library Bulletin, Vol. VII, Number 2, Spring 1953).

— De Mme H. Hocquerre :

Botanique Proustienne.

— De M. W.A. Strauss, d'Emery University :

Proust and Litterature. The Novelist as Critic. « Tous les grands poètes deviennent naturellement fatalement critiques » (Baudelaire) (1957, Harvard University Press, Cambridge Mass.).

— De Mme Elisabeth Jackson :

L'Evolution de la Mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust (Thèse de Doctorat d'Université, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Paris).

Mme Elisabeth Jackson, en dotant notre Centre de sa thèse sur *L'Evolution de la Mémoire involontaire dans l'œuvre de Marcel Proust,* lui a procuré un précieux document car elle a réuni dans cette étude qui compte 274 pages de nombreuses citations qui éclairent admirablement la thèse qu'elle soutient et qui permettra à ceux qui étudient l'œuvre d'y recueillir d'utiles renseignements.

Elle marque, au cours de ce travail à travers l'œuvre de Proust, les étapes de la mémoire involontaire, en particulier dans *Les Plaisirs et les Jours* et dans *Jean Santeuil,* et aussi dans les traductions de Ruskin et dans le *Contre Sainte-Beuve.* Elle a pris soin de faire ressortir les nuances qui apparaissent au cours de ces étapes. Elle examine ensuite les formes de la mémoire involontaire dans *A la Recherche du Temps perdu :* la mémoire du rêve; la mémoire du cœur et la mémoire esthétique. Ce que Proust a cherché tout le long de sa vie c'est la « permanence » et la « beauté ». Il trouve beau ce qui est permanent et il compte assurer la permanence de ses impressions poétiques en les traduisant par l'art.

Elle termine son étude par un chapitre de « Mises au point » où elle replace l'auteur dans son milieu en abordant une comparaison entre les psychologues de son temps. Mais l'orientation artistique qui domine chez Proust lui permet de proposer un rapprochement plus significatif avec Paul Valéry, rapprochement qu'elle expose en l'appuyant par de nombreuses citations.

M. Pierre Jaquillard nous a envoyé un document fort intéressant qu'il a publié dans la « Revue de Versailles » : *Louis XIV guide de Versailles ou manière de montrer les jardins.*

M. Jaquillard, qui est un fervent proustien, n'a pas manqué d'accompagner ce document d'un commentaire où il relève cette remarque qu'Odette de Crécy, imbue d'anglomanie et pour laquelle Versailles était triste, ne faisait qu'exprimer l'avis de l'auteur lui-même qui dans une lettre parle de ces lieux incomparables que notre tristesse construit plus beaux qu'ils ne furent jamais. Il remarque que Mme de Sévigné, parlant de sa propriété des Rochers en Bretagne, disait : « Leur tristesse ajoutait à la nôtre », et Proust ne manque pas de remarquer que cette tristesse de Mme de Sévigné devait être causée par l'absence de sa fille qu'elle aimait.

La tristesse de Mme de Sévigné et de Proust lui-même ne serait pas due à l'abandon qu'a chanté Henri de Régnier dans la Cité des Eaux mais bien plutôt à un don encore inconscient, aussi bien chez l'épistolière que chez l'auteur du *Temps perdu*, de reconnaître qu'un des charmes les plus agissants des créations de Mansart et de Lenôtre est d'utiliser rigueur et géométrie pour exalter les ardeurs et les passions vers la nature qui sont d'autant plus vives qu'elles se voient obligées de s'arrêter et de se canaliser. Cette remarque psychologique méritait d'être signalée.

La Direction générale des Affaires Culturelles et Techniques a fait don à notre Société d'une copie 16 mm du film *Le Temps d'une Vocation*, dédié à Marcel Proust par M. et Mme Jacques Letellier.

La Maison de "Tante Léonie"

(Maison de souvenirs proustiens)

A ILLIERS

Par arrêté du 19 octobre 1961, la Maison « dite de Tante Léonie » et son jardin sis à Illiers (Eure-et-Loir) où séjourna Marcel Proust ont été classés parmi les Monuments Historiques.

Cette décision qui reconnaît la valeur historique de cette demeure et assure sa protection pour l'avenir nous fait un devoir impérieux de l'entretenir. C'est pourquoi nous renouvelons auprès de nos Collègues soucieux de conserver les souvenirs proustiens notre « appel » pour qu'ils nous apportent une contribution qui nous est toujours indispensable. Chaque année nos Collègues ne cessent de nous donner un témoignage de leur sollicitude et les contributions même modestes sont une preuve de la constance de leur appui pour l'allégement de nos charges et nous leur en sommes toujours reconnaissants.

SOUSCRIPTIONS

Nous publions ci-après, dans l'ordre de leur réception les versements qui nous ont été adressés pour la restauration de la Maison de Tante Léonie.

M. Majoux (Paris), 2 F. — Mme de Ficquelmont, 1 F. — M. Jacques Dodin (Paris), 5 F. — M. Jacques Lebeau, 34 F. — Mme le Docteur Berrewaerts (Bruxelles), 10 F. — M. Paul Demolis (Genève), 7 F. — M. Jean Cellerier (Verneuil, Eure), 3 F. — M. Jacques Pinaux (Paris), 3 F. — Anonyme, 10 F. — M. Pierre Benoit (Paris), 30 F. — M. Michel Benoit (Paris). — Mme Letellier (Paris), 76 F. — M. Audrain-Pasquier (Le Mans), 10 F. — Mme Bonnard (Asnières), 10 F. — M. le Professeur Philip Kolb (U.S.A.), 17 F. — M. Scampucci (Paris), 5 F. — M. Léauté (Paris). — Mme Cuyer (Paris), 8 F. — M. Cutler (Paris), 14 F. — Films Niepce, 20 F.

Nous exprimons notre reconnaissance à ces généreux donateurs qui ont répondu à notre appel.

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

Henri BONNET : *De Malherbe à Sartre.* Nizet, 1964, 158 p.

Il était légitime et même indispensable que dans cet « essai sur les progrès de la conscience esthétique » (c'est le sous-titre du livre) un chapitre fût consacré à Marcel Proust, qui compte indiscutablement au nombre de ces « grands esprits créateurs en qui la conscience esthétique a brillé d'un vif éclat ». La conscience esthétique c'est pour l'écrivain, pour l'artiste en général, une connaissance lucide de la nature, de l'objet et des moyens de l'activité qui lui est propre. Activité de caractère autonome, qui n'est subordonnée ni à la morale comme l'affirmaient les classiques, ni à la démonstration d'une thèse. Le romantisme a commencé cette libération de l'art, qui s'est poursuivie chez les symbolistes. Mais Proust, en particulier dans le final du *Temps retrouvé,* pousse plus avant que ses devanciers l'investigation sur la nature et la valeur de l'art, en partant de l'analyse du plaisir extraordinaire et contrastant avec la fadeur de la vie courante que lui procurent certains états émotionnels liés à des souvenirs involontaires. Cette félicité, qui est la même que celle de l'inspiration artistique, résulte de ce que celui qui l'éprouve a réussi à « échapper à la nécessaire suite des instants ». Il a ainsi conquis une éternité toute qualitative, qui n'est ni celle des lois physiques ni celle des idées abstraites. Le bonheur ineffable assuré par l'art, l'*eudémonisme esthétique,* avait déjà fait l'objet de la thèse d'Henri Bonnet, thèse bien connue de tous les proustiens.

A. FERRÉ.

Jean-Paul SARTRE : *Les Mots.* Gallimard, 1964, in-16, 213 p.

Dans un retour désenchanté sur les origines de sa vocation littéraire (où il ne voit qu'un vain leurre, au contraire de Proust qui y trouvait son salut), Sartre se compare à Swann guéri de son amour et soupirant : « Dire que j'ai gâché ma vie pour une femme qui n'était pas mon genre! » (p. 135).

A. FERRÉ.

Félicien MARCEAU : *En de secrètes noces.* Livre de poche, 1964, 192 p.

Page 42, une allusion, à propos de l'époque 1900, à « la femme en rose de Proust ». Les proustiens rectifient d'eux-mêmes : la dame en rose d'Elstir.

A. FERRÉ.

Philip KOLB : *Historique du premier roman de Proust* (tiré à part de « Sagi e ricerce di litteratura francese ») (Vol. IV, 1963, Bottego d'Erasmo, éd., Torino, 62 p.).

A qui sait la lire avec attention, la correspondance de Proust apprend beaucoup sur son œuvre romanesque, les sources de celle-ci, les circonstances et les étages de sa composition. Cette correspondance, personne au monde ne la connaît aussi bien que notre collègue et collaborateur Philip Kolb qui, par de pertinentes et minutieuses confrontations, a su en classer et en dater les innombrables pièces.

C'est d'abord en recourant à elle, en y détectant toutes les allusions au roman en cours de composition dans les années 1895 à 1899, et qu'on avait cru longtemps être *A la Recherche du Temps perdu*, en relevant aussi toutes les données biographiques incidentes contenues dans ces lettres, qu'il a pu établir l'historique de *Jean Santeuil*.

Il nous fait suivre d'année en année, et presque de mois en mois, la mise en train du récit au cours du voyage en Bretagne avec Reynaldo Hahn (automne 1895), les progrès de sa rédaction, l'incorporation à sa substance de certains épisodes vécus par l'auteur ou dont il est témoin, le ralentissement de sa composition en 1897, année du duel avec Jean Lorrain, sa reprise, et enfin son abandon à la fin de 1899, quand Proust se lance dans un travail sur Ruskin. Du même coup, le lecteur est renseigné avec une précision jamais égalée jusqu'ici sur la biographie de Proust pendant ces quatre années. Une précision de même ordre avait déjà été apportée, selon une méthode analogue, par Henri Bonnet, pour la période 1907-1914, dans l'ouvrage dont le *Bulletin* de 1960 a donné un compte rendu.

En outre, l'article de la revue italienne nous rend curieux d'en savoir plus long sur *Jean Santeuil*, et d'abord de le lire dans un texte plus sûr et plus complet. Philip Kolb signale sans y insister les lacunes et les insuffisances de l'édition actuelle, et il inventorie les fragments inédits qu'il a relevés en étudiant les manuscrits déposés à la Bibliothèque nationale.

Voilà, sous une mince épaisseur, une contribution de réelle valeur à la connaissance de Proust et de sa première tentative romanesque, dont *La Recherche du Temps perdu* devait être l'accomplissement et le perfectionnement.

A. FERRÉ.

Paul ROBERT : *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Tome VI, Société du nouveau Littré, éd., 1964, 1072 p.

On se rappelle le passage de *La Prisonnière* où, dans une apparente digression (qui se rattache pourtant bien au fil directeur profond de l'œuvre), le Narrateur explique à Albertine, avec exemples à l'appui, que chaque artiste : peintre, musicien ou écrivain, a ses « phrases-type », c'est-à-dire ses thèmes dominants, ses leit-motifs. Proust a lui-même un jeu étendu et varié de phrases-type. Et au sein de chacune d'elles, une analyse formelle plus poussée n'a pas de peine à distinguer des mots-type : mots auxquels il fait un sort, ou sur lesquels il invite à méditer ou à rêver, ou qui nourrissent son inspiration conjointement avec les réalités qu'ils signifient.

Ses lecteurs, ses amis pourront, peut-être plus encore dans ce sixième et dernier tome du monumental dictionnaire « Robert » que dans les précédents [1], chercher ces mots-type de l'auteur du *Temps perdu*.

---

[1] Voir comptes rendus des tomes précédents dans les *Bulletins* n° 10 (1960) et n° 13 (1963).

Ils les trouveront presque toujours fidèles au rendez-vous : autrement dit, à l'article concernant chacun d'eux figure bien une citation ou au moins une référence proustienne. C'est d'ailleurs conforme au dessein général de ce dictionnaire, qui est de demander les exemples d'emploi d'un mot aux auteurs qui se sont le plus abondamment ou le plus significativement servis de ce mot.

Feuilletons donc le dernier « Robert », entre *recracher* et *zymotique*, en nous arrêtant aux vocables dont Proust a enrichi les résonances.

Voici d'abord ceux qui, comme le pavillon national couvrant de vastes territoires, flottent sur l'œuvre entière. Le *temps* n'est pas représenté par moins de cinq citations de notre auteur (sur un total de quarante-cinq pour l'acception durée), sans parler de deux mentions de Proust dans un extrait de Sartre au même article. Le titre de la dernière partie de l'œuvre figure, comme il se doit, à *retrouver*. Le *souvenir* (nom) a droit à une longue citation et le verbe *se souvenir* à une autre. Le *sommeil* en offre deux, le *réveil* (celui d'Albertine) une, le *rêve* deux ~~ou~~ et le verbe *rêver* une encore. Enfin, un long extrait de *La Prisonnière* illustre l'article *sensation*.

Passons aux mots se rapportant à des thèmes plus restreints. A *tasse* et à *thé*, une mention. Une autre mention à *sonate*, mais il faut signaler ici une légère erreur : la petite phrase de la sonate de Vinteuil est rapportée aux *Jeunes Filles en fleurs*, alors que c'est dans *Du Côté de chez Swann*, et plus précisément dans *Un amour de Swann*, que s'accomplit son cycle. Proust n'a été oublié ni à *redoute* (bal), ni à *salon* (au sens mondain), ni à *silence*, ni à *velléitaire*, ni à *vieillesse*.

Des mots liés à des thèmes plus mineurs ou même purement anecdotiques sont aussi illustrés par des citations proustiennes : *rupture* (désirée avec Albertine), *salut* (manière Guermantes de saluer), *séparation*, *solitude* (aux vertus exaltantes), *talent*, *vérité*, *visite*, *vitesse*.

Proust n'a cependant pas été invité « à l'ombre de » quelques mots où l'on s'attendait à le voir : ni à *stratégie* et *tactique*, malgré les développements militaires de Saint-Loup dans *Guermantes* et dans le *Temps retrouvé*, ni à *saveur*, ni à *théâtre*, ni à *toilette*, bien qu'il se soit montré constamment attentif aux détails de la mode féminine, ni à *vice* et *vertu*, malgré les images de Giotto dans la chapelle de l'Arena de Padoue.

En compensation, on le retrouve à de nombreux articles. Parmi les écrivains contemporains, il est de ceux qui sont le plus fréquemment cités. Il occupe dans le « Robert », fidèle miroir de notre langue, une place en rapport avec son importance dans les lettres françaises. Cela ne manquera d'apparaître dans la liste complète des auteurs et ouvrages cités dont on annonce, en dernière page, la publication dans un supplément à paraître.

A. FERRÉ.

Robert ESCARPIT : *Le Littératron*. Flammarion, 1964, 218 p.

La machine électronique à fabriquer des romans à gros tirages et à prix littéraires a sorti, dans sa phase expérimentale, quatre romans, dont un médico-sentimental, intitulé *A l'ombre des stéthoscopes en fleurs* (p. 159).

A. FERRÉ.

Philip KOLB : *An enigmatic proustian Metaphor*. The Romanic Review, U.S.A., October 1963.

Philip Kolb, après Gide et comme Mouton, a été choqué par « les vertèbres du front de Tante Léonie ». Il n'y avait pour justifier cette

expression que la théorie, attribuée à Gœthe et invoquée par Cattaui, selon laquelle les os du crâne proviendraient de vertèbres qui se seraient considérablement développées pour contenir l'encéphale. Comment expliquer autrement la phrase de Proust?

Philip Kolb a trouvé et j'avoue qu'il est très convaincant. Il s'est aperçu qu'en supprimant la conjonction *et* dans la phrase en question le relatif *où* s'applique non plus à *front* mais à *faux cheveux* et l'on a : *elle n'avait pas encore arrangé ses faux cheveux où les vertèbres transparaissaient,* les vertèbres devenant l'armature desdits faux cheveux.

L'infatigable et avisé chercheur qu'est Philip Kolb a trouvé à l'appui de sa thèse, outre l'argument de l'intelligibilité qui est effectivement bien meilleure, deux faits qui l'étayent sérieusement. D'abord dans un manuscrit tapé à la machine qu'il a consulté, le mot *et* est ajouté à l'encre au-dessus de la ligne. Ensuite la lettre publiée aux Editions Ides et Calendes et où Gide signale qu'il a été choqué par « les vertèbres qui transparaissent » sur le front de Tante Léonie, ce qui aurait sûrement attiré l'attention de Proust sur l'erreur, n'est pas celle qui a été effectivement envoyée à Proust mais une copie. Kolb a retrouvé l'original où le passage en question, supprimé par Gide, ne figure pas!

Rien ne s'oppose donc à ce que nous acceptions la thèse de Kolb, c'est-à-dire une version du texte de Proust qui a le mérite d'être beaucoup plus acceptable.

H. BONNET.

Jean CELLERIER : *Saint-Serge.* La Colombe, Editions du Vieux Colombier.

Notre collègue M. Jean Cellerier évoque dans une prose empreinte de poésie les glorieux matins du désert de Syrie où il a guerroyé il y a trente ans passés, et avec une science archéologique et une observation de la rigoureuse science historique il nous fait connaître la vie de Saint-Serge qui fut un soldat et dont la fête est encore célébrée dans les diocèses d'Angers et de Chartres. Si ce livre est très éloigné de nos études proustiennes, ce qui intéressera nos amis proustiens c'est la découverte que M. Cellerier a faite : il a trouvé dans une bibliothèque de Rakka en Syrie, en juillet 1926, *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs* de Marcel Proust.

P.-L. LARCHER.

Bruce LOWERY : *Marcel Proust et Henry James* (Une confrontation). Plon, édit., 1964, 415 p.

Nous avons déjà parlé de la brillante thèse qu'a soutenue en Sorbonne M. Bruce Lowery, romancier américain, et qui avait obtenu la mention très honorable.

Nous sommes aujourd'hui en présence de l'important ouvrage qu'a écrit M. Lowery et qui constitue une documentation précieuse pour l'étude de l'œuvre de Marcel Proust. La méthode qu'avait adoptée Plutarque dans ses « Vies parallèles » apporte, pour l'étude des œuvres de Marcel Proust et de Henry James, des clartés nouvelles; qu'il s'agisse du climat social; de la re-création intérieure; du monde; de la personnalité; de l'analyse; de la présentation et de la mentalité des personnages; de la position esthétique; de la poésie; de la stylistique : de l'humour et de l'ironie.

M. Lowery estime que le document de Proust et de James aide toujours à voir. Leur art a donc une utilité immédiate et une fonction

sociale certaine, non seulement pour le lecteur mais pour l'apprenti romancier. Ils nous apprennent, constate-t-il, à mieux observer le monde, à aiguiser notre conscience des choses, à faire le bilan de nous-mêmes et des autres et à goûter les richesses de chaque instant.

Mais cette ressemblance qui relie les deux écrivains n'est pas due au hasard, elle est le résultat d'un certain moment historique. Elle prouve, selon lui, que la civilisation occidentale est plus cosmopolite que l'on pourrait le croire et cela nous en avons la preuve par toutes les visites que nous recevons. La conclusion de M. Lowery est qu'après tant d'œuvres dirigées vers un but d'investigations psychiatriques et pseudo-philosophiques, on revient à Proust et à James, à un art créateur de beauté. Le monde de Proust et de James était un monde content d'être et non comme le nôtre dominé par un besoin frénétique de s'agiter.

A propos du roman et de son avenir, M. Lowery présente d'intéressantes considérations qu'il convient de retenir, car M. Lowery est romancier, il estime que la personnalité demeure l'essentiel du roman qui se construit sur la base des relations humaines et le ressort du roman reste la difficulté de la communication aux autres. A son avis, les deux auteurs qu'il a étudiés demeurent d'excellents professeurs d'art du roman et d'analyse psychologique. Ils aideront le lecteur, conclut-il, à refaire sa carte de la nature humaine. Ce qu'ils ont trouvé dans le cœur de l'homme n'est heureusement pas l'événement d'un instant éphémère. Notons qu'une importante bibliographie d'une douzaine de pages complète cet ouvrage.

P.-L. LARCHER.

Geneviève BOLLEME : *La Leçon de Flaubert* (Essai). « Dossiers des Lettres Nouvelles », 1964, 228 p.

Dans cet ouvrage l'auteur s'est efforcé de faire comprendre la leçon de Flaubert : retourner à l'objet et avec des mots, nous présenter un monde animé tel qu'il nous apparaît parfois quand nous savons le voir vraiment. Il va falloir apprendre à regarder car la littérature est un art, et par là-même une méthode, et plus qu'une méthode : une « conversion ». Il faudra distinguer la mémoire vulgaire et la mémoire créatrice. Flaubert recrée l'objet. Il semble qu'il soit proustien avant la lettre. Cette mémoire devient un instrument critique; elle est pour lui un acheminement vers l'expression parfaite : vers le style. L'écriture est une science exacte; pour s'y entraîner il va prendre des notes et rédiger. Ce sont « les gammes descriptives ». Comme description romanesque Mme Bollème va prendre pour sujet d'étude *Madame Bovary*, qui atteint la perfection en narrant un minimum d'événements avec le maximum d'images. Il faut lire des rapports que l'auteur établit entre l'œuvre de Proust et celle de Flaubert en les rapprochant des conceptions cinématographiques. De toutes ces comparaisons se dégage, dans la conclusion, une étude de la conception nouvelle du roman où apparaît cette littérature visuelle anti-romanesque. Sans doute c'est une littérature lucide mais ce n'est pas une littérature désespérée : c'est du travail bien fait. Le risque c'est qu'elle ne nous donne que des techniciens parfaits.

Cet idéal, ce dépouillement, touche au fondement de la littérature. Dans tous les cas celle-ci va dans le sens de l'abandon de la fabulation.

L'intelligible est subjectif mais un subjectif qui n'est pas enfermé à l'intérieur d'un individu qui le limite, qui est en dehors et de ce fait autorise la communication. On aboutit ainsi à une saisie plus précise du monde par la conscience et de la conscience par elle-même. Ici apparaissent quelques considérations sur le cinéma qui peut arriver

à dévoiler tout ce qui pourrait être caché. C'est là que perce l'idée d'un cinéma littéraire. C'est ainsi que l'étude de la méthode de Flaubert nous amène, sous la conduite de Mme Bollème, à d'intéressantes considérations sur l'avenir du roman et en même temps du cinéma.

P.-L. LARCHER.

Ph. DU PUY DE CLINCHAMPS : *Le Snobisme.* P.U.F., édit. (collection « Que sais-je? »), 1964, 128 p.

Proust est présent dès la première page de cet essai. Il figure encore à la dernière, en bibliographie, où la mention de ses « Œuvres complètes » est commentée par une formule caustique. L'auteur le considère comme un « snob exemplaire » (p. 14); la qualité de docteur en snobisme lui conviendrait sans doute mieux. Comme dans le *Temps perdu,* snobs et snobisme sont traités dans cet ouvrage avec un parti pris d'objectivité, et en se défendant contre le dénigrement, naturel pourtant à qui parle de ces sortes de sujets, surtout s'il est lui-même quelque peu contaminé de snobisme (mais n'est-on pas toujours le snob de quelqu'un?).

Que vaut la distinction entre snobisme primaire (c'est-à-dire purement nobiliaire ou mondain) et snobisme secondaire (relatif aux autres milieux sociaux, aux différentes professions), distinction à laquelle tient beaucoup M. du Puy de Clinchamps? Il fait de Proust un spécialiste et un clinicien du snobisme primaire. Mais on trouve aussi bien des traits de snobisme secondaire dans son œuvre : l'*n* unique du nom des Simonet, le culte de Morel pour sa classe du Conservatoire, la hiérarchie des restaurants parisiens selon Françoise, le snobisme sportif d'Octave dit « dans les choux », etc...

A. FERRÉ.

Pierre JAQUILLARD : *Louis XIV, guide de Versailles.* Extraits de la revue « Versailles », 1962 et 1963, nos 14 à 18. Imprimerie du « Courrier de la Côte », Nyon, in-4°, 44 p.

Luxueuse plaquette illustrée de gravures du XVIIe et du XVIIIe siècles, et dans laquelle notre collaborateur Pierre Jaquillard commente le guide rédigé par le roi-soleil lui-même sur la *Manière de montrer les jardins de Versailles.* Il évoque à ce propos Mme de Sévigné, dont Proust était fidèle lecteur (p. 6), et il revient dans sa conclusion à ces deux écrivains, sensibles l'un comme l'autre à la tristesse à la fois subtile et grandiose qui leur semble se dégager des jardins de Le Nôtre.

A. FERRÉ.

Violette LEDUC : *La Bâtarde.* Gallimard, éditeur, 1964, 462 p.

L'auteur a été pendant trente ans une lectrice assidue de *Du Côté de chez Swann* (p. 123, 158). Elle a connu Mme Simone qui posait des questions moqueuses à Proust sur son travail (p. 172). Maurice Sachs fut pour elle une révélation, parce qu'il incarnait en un être bien vivant les homosexuels de *La Recherche du Temps perdu* (p. 262, 266). Il aurait pourtant suffi à cette femme qui a vécu dans une sorte de concubinage avec au moins deux autres femmes de regarder une glace pour y voir le visage de l'homosexualité; mais elle se trouvait trop laide pour consulter son miroir. En définitive, ce livre immoral rend l'immoralité assez peu attrayante.

A. FERRÉ.

Paul LEAUTAUD : *Journal littéraire.* Tome XVIII, « Mercure de France », 1964, in-8°, 332 p.

Voici enfin terminée cette longue suite de ratiocinations, de malveillances gratuites, de précisions indécentes, de propos sur les détails insignifiants d'une lamentable vie quotidienne. Fatras où soudain luit, comme un brin de paille dans l'étable, une scène, un tableau ou un portrait au pittoresque saisissant de vie, un jugement ingénieux et fin sur la langue ou le style, une sentence de grand moraliste.

Léautaud rapporte comme un trait plutôt favorable à Valéry que celui-ci n'ait jamais lu Proust. Il a lu avec un grand plaisir les souvenirs de Jacques Porel sur ses relations avec Marcel Proust. Une brève remarque, mais qui va loin, sur le fait que « Proust est un auditif, Balzac, lui, est visuel. C'est toujours lui qui parle. Proust fait parler ». Même page (160), il fait justice de l'opinion selon laquelle Proust passe pour un amateur; au contraire, il « souffre, peine, rature ses mots, se collette avec sa pensée et son style ». Il n'est pas d'accord, et dit pourquoi, avec la conception de la critique qui oppose Proust à Sainte-Beuve.

A. FERRÉ.

Georges FOUREST : *La Négresse blonde,* suivi de *Le géranium ovipare.* Losé Corti, 1964, 192 p.

Le « Livre de Poche » vient de reprendre ce recueil, qui tient toutes les promesses de fantaisie contenues dans son titre. Le deuxième des triolets sur « Quelques prix Goncourt » est consacré à Marcel Proust, lauréat en 1919 de l' « Académie où l'on dîne », où *A l'Ombre des Jeunes Filles en fleurs* était en concurrence avec *Les Croix de bois :*

Mais à toi la langouste, ô Proust,
Marcel Proust, à toi la lang ouste!
Dorgelès? on va lui dire « Ouste! »
Mais à toi la langouste, ô Proust!
Pour trouver une rime en roust
J'irais bien jusqu'à Famagouste :
Mais à toi la langouste, ô Proust,
Marcel Proust, à toi la langouste.

A. FERRÉ.

George SANTAYANA : *Essays in Literary Criticism,* selected and edited, with an introduction by Irving Singer. Charles Scribner's Sons, New-York, 1956, p. 241-245, chapter entitled « Proust on Essences ».
Ces textes nous ont été communiqués par M. G. Brace, étudiant américain qui prépare une thèse sur Proust.

Page 241. « No novelist », writes Mr. Desmond MacCarthy, « has ever done such complete justice (as has Proust) to the great fact that all things pass and change ». Yet this complete absorption in the flux of sensations, and abstention from all judgements about their causes or their relative values, leads Proust in the end to a very remarkable perception : that the flux of phenomena is after all accidental to them, and that the positive reality in each is not the fact that it appears or disappears, but rather the intrinsic quality which it manifests, an eternal essence which may appear and disappear a thousand times. Such an essence, when it is talked about, may seem mysterious and needlessly invented, but when noticed it is the clearest and least

doubtful of things—the only sort of thing, indeed, that can ever be observed with direct and exhaustive clearness. An essence is simply the recognisable character of any object or feeling, all of it that can actually be possessed in sensation or recovered in memory, or transcribed in art, or conveyed to another mind. All that was intrinsically real in past time is accordingly recoverable. The hopeless flux and the temporal order of things are mot ultimately interesting; they belong merely to the material occasions on which essences recur, or to the flutterings of attention, hovering like a moth about lights which are eternal.

A beautiful and impassioned confession of this discovery will be found in the last volume of Proust's great work, the second *Le Temps retrouvé,* (p. 14-23).

Pages 243-244. No wonder that a sensibility so exquisite and so voluminous as that of Proust, filled with endless images and their distant reverberations, could be rescued from distraction only by finding certain repetitions or rhymes in this experience. He was a tireless husbandman of memory, gathering perhaps more poppies than corn; and the very fragility and worthlessness of the weeds collected may have led him to appreciate their presence only when lost, and their harsh scent only when recovered. Thus he required two phenomena to reveal to him one essence, as if essences needed to appear a second time in order to appear at all. A mind less volatile and less retentive, but more concentrated and loyal, might easily have discerned the eternal essence in any single momentary fact. It might also have felt the scale of values imposed on things by human nature, and might have been carried towards some by an innate love and away from others by a quick repulsion: something which in Proust is remarkably rare. Yet this very inhumanity and innocent openness, this inclination to be led on by endlessly rambling perception, makes his testimony to the reality of essences all the more remarkable. We could not have asked for a more competent or a more unexpected witness to the fact that life as it flows is so much time wasted, and that nothing can ever be recovered or truly possessed save under the form of eternity which is also, as he tells us, the form of art.

That Proust was endowed with a great power of intuition appears also in his style, since an adequate rendering of intuition in words must necessarily be diffuse and many-sided, and must invite to many a postscript and much reconsideration. The evanescent and immediate cannot be defined or traced or analysed: it must be re-evoked by suggestion.

Liste des nouveaux membres par ordre d'inscription

Membres fondateurs :

1964 : Mlle Le Liboux (Caen); M. Segalat (Paris); M. Lorieux (Paris); Mme Pesson (Moscou); M. Polanscak (Zagreb, Yougoslavie); M. Grumbach (Verrières-le-Buisson, Seine-et-Oise); Mme Lindenborg (Copenhague, Danemark); Mlle le Docteur Mises (Limoges); M. le Docteur Jean Faure (Limoges); Mlle Morin (Paris); M. Michel Boudin (Paris); Mme Toesca (Paris); Mme Eléna Persico (Trévise, Italie); M. et Mme Oswald (Paris); Mme Carroll (Paris); Société Honoré de Balzac (Château de Saché, Indre-et-Loire); Mme Herboireau (Vouillé-la-Bataille); M. Santiago Dantas (Rio-de-Janeiro); Mme Roy (Québec); Mme Luna Téasdale (New-York); Mme Rae Winter (Accokeck, U.S.A.); Mme Poupet (Paris); Mlle Sully Bonnard (Asnières, Seine); M. Ben Kinpel (Payelville, U.S.A.); M. Vienney (Paris); M. Mullot (Pacy-sur-Eure); M. Siegfried (Neuilly-sur-Seine); M. Pille Pich (La Haye, Pays-Bas); M. Markle (Toronto, Canada); Mme Cieczko (Paris); M. Minton (Londres); M. Blakstad (Santa Eulalia Ibiza, Baléares, Espagne); M. Pierre Laval (Château de Tansonville, Illiers, Eure-et-Loir); M. Merger (Mexico); M. Romain Louis (Bruxelles); M. Hervé Harant (Montpellier); M. Hiddleston (Leeds, Angleterre); M. Phelps (Indiana, U.S.A.)

Membres bienfaiteurs :

1964 : M. Clogenson (Paris); M. Guéroult (Paris); Miss Breeze (Dover, Angleterre); M. Jean-Marie Bernicat (Paris); M. Guy Dupuy (Paris); M. Jeane (Courbevoie); Mme Loman (Paris); M. Willen (Paris); M. Beckmann (Berlin-Ouest, Allemagne); Mme Adrienne Simon (Paris); M. Bataille (Le Vésinet, Seine-et-Oise); M. Ruckwied (Paris); M. Echavidre

(Tours); Mme Barus (Tours); Mme Michaudel (Le Mans); Mme Chevaller Millour (Nantes); M. Lefranc (Paris); M. Didier (Paris); Mme Roig (Gagny, Seine-et-Oise); Mme Viltard (Paris); M. Borel (Bure-sur-Yvette); M. le Docteur de Arcangelis (Naples); M. Moreira (Rio-de-Janeiro, Brésil); M. Piérard (Liège); Mme Lilian Speed (Paris); Library University of Alberta (Edmonton, Canada); M. Charra (Versailles); Mlle Zielinski (Le Vésinet, Seine-et-Oise); M. Savavio (Paris); M. Megret (Neuilly-sur-Seine); Mme Collibeaux (Les-Clayes-sous-Bois, Seine-et-Oise); Mme Jurquet (Asnières, Seine); M. de Monticelli (Milan); M. Deschamps (Vincennes); Mme Vismans Hermans (Enscheda, Hollande); Mme Salaman (Londres); Mme Sabatier (Illiers, Eure-et-Loir); Mlle Le Lay (Bordeaux); M. Lehmann (La-Chaussée-Saint-Victor, Loir-et-Cher); M. Oberhauser (Saint-Ingbert-sur-Sarre); M. Cossé (Paris); M. Mevel (Nancy); M. Aizac (Paris); M. Cutler (Paris); M. Yvon Lambert (Paris); Mlle Annie Petit (Bégles, Gironde); M. J. Layat (Versailles); M. G. Rondet (Marseillan, Hérault); M. R. Encely (Versailles); Mme Pérusat (Tunis); Mme Labetoulle (Romainville, Seine); M. Sapanet (Limoges); Mlle Cheynet (Hanches, Eure-et-Loir); M. Grimaud (Paris); Mme de Backer (Bruxelles); Mlle Sotteau (Orléans); Mme Souvart (Paris); Mme Rousseau (Cambrai); Mme Yvonne Fournier (Paris); Mlle de Gouzou (Château de Chéronne, Tuffé, Sarthe); M. Sole Herrera (Madrid); M. Hamer (Lexington, Virginie, U.S.A.); Mlle Lockstadt (Brookline, U.S.A.); M. Van Innis (Bruxelles); M. Giorgi (Castégno, Pavie, Italie); Mme Arlette Serre (Paris); M. Luborsky (Pennsylvanie, U.S.A.); M. Trottier (Boston, U.S.A.); Mme Scampucci (Paris); M. Libchaber (Paris); M. Bonnichon (Champrond-en-Gâtine, Eure-et-Loir); M. Golia (Milan); M. Legendre (Paris); M. Stockwood (Londres); Mme Anne Philippe (Paris); Mme Cerf (Boulogne-sur-Seine); Mlle Nicole Pouillé (Boulogne-sur-Seine); M. Serge Hurel (Neuilly-sur-Seine); M. Rouveyre (Paris); Mlle Jenny Pé (Bruxelles); Mlle Drode (Le Havre); M. le Docteur Jean Bureau (Pont-l'Evêque, Calvados); M. Maddox (Géorgie, U.S.A.); M. Parker (Oxford, Angleterre); M. Okamoto (Nara, Japon); M. le Docteur Boisseau (Orsay, Seine-et-Oise); Mme Beckmann (Berlin); M. Van Bouwel (Anvers, Belgique); M. Chamboissier (Bourgueil); M. Kubota (Paris); M. Kerrinck (Paris); Mme Fenderson (Cambridge, U.S.A.); M. Alain Pons

(Paris); M. L. Martin (Châteaudun); M. Osamu Sada (Gifu, Japon); M. Racimora (Vincennes); Mlle Fesneau (La-Chaussée-Saint-Victor, Loir-et-Cher); M. Claude Martin (Saint-Foy-les-Lyon, Rhône); M. Zucca (Paris); M. Sonnenfeld (Princeton, U.S.A.); M. Grieder (Stanford, Californie, U.S.A.); M. Didier Fix Nasseau (Paris); M. John Phelps (Indiana, U.S.A.); M. Hagolian (Paris); Mlle Ardiamin (Chartres); Mme Noël (Château de Corbon, Mauves-sur-Huisne); M. Tison (Paris); M. le Docteur Wohlwill (Hambourg, Allemagne); M. Philippe Gauthier (Paris); M. Bernard Rémy (Saint-Dizier, Haute-Marne); Mme Denkovic Bratic (Beograd, Yougoslavie).

Membres titulaires :

1964 : M. Viniciue de Moraes (Brésil); Mlle Féna (Paris); M. Max Peltier (Courbevoie, Seine); Mlle Martinod (Villeurbanne, Rhône); Mme Roraux Breyre (Paris); Mme Margaret Robinson (Paris); Mme Annie Deu (Versailles); Mlle Lapersonnière (Cambrai); M. Schrimpf (Mareuil-les-Meaux); M. Michel Arrivé (Pontoise); Mme Senil (Paris); M. Louis Lamère (Paris); M. Miller (Paris); M. Regnault (Paris); Mme Marcelle Auclair (Etiolles, Seine-et-Oise); M. Gaillard (Ville d'Avray, Seine-et-Oise); M. Lacassin (Paris); M. R. Chaumont (Neuilly-sur-Seine); Mme Anne Fournet (Paris); Mme Alice Laval (Paris); M. Fourmeaux (Paris); M. Hervé Harant (Montpellier); M. Hiddleston (Leeds, Angleterre).

1965 : Mlle Bacqué (Bordeaux).

L'Assemblée générale se réunira sous la présidence de M. Jacques de Lacretelle, de l'Académie française, le JEUDI 24 JUIN 1965, à 17 heures, *Maison de l'Amérique Latine à Paris,* 96, *avenue d'Iéna.*

Le SAMEDI 22 MAI, à 15 heures, *Réunion à la Maison de Tante Léonie, à Illiers : Visite des aubépines en fleurs et des sites proustiens, et projection du film : Le temps d'une vocation destiné à Marcel Proust.*

Le DIMANCHE 5 SEPTEMBRE *se tiendra à Illiers une Réunion littéraire. L'entretien portera sur :* « Marcel Proust et le nouveau roman. »

Un déjeuner précédera cette réunion à 12 *h* 50; *les inscriptions pour le déjeuner* (12 *F*) *devront parvenir avant le* 31 *août au Secrétariat général,* 26, *rue du Docteur-Galopin à Illiers.*

On se réunira à partir de midi à la Maison de Tante Léonie, 4, *rue du Docteur-Proust à Illiers.*

LA COTISATION POUR L'ANNÉE 1965

Membre fondateur : 14 F

Membre bienfaiteur : 10 F

Membre titulaire : 9 F

doit être adressée à notre Trésorier :

M. Paul-Albert BOYER, 3, Boulevard Henri-IV — Paris-4e

SOCIETE DES AMIS DE MARCEL PROUST
ET DES AMIS DE COMBRAY

■

Le numéro du compte de chèque postal de la Société est :

5928-90 Paris

et le compte en banque :

Comptoir National d'Escompte de Paris
Agence centrale 124-392

IMPRIMERIE LAUNAY — ILLIERS (E.-&-L.)

Dépôt légal n° 384 — 2e trimestre 1965

Imprimé en France