

**BULLETIN**  
**de la Société**  
**DES**  
**AMIS DE MARCEL PROUST**  
**ET DES**  
**AMIS DE COMBRAY**

1 9 5 9

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

N° 9

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

BULLETIN N° 9 — 1959

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

## Sommaire

### INÉDITS :

<i>Lettre à Max Daireaux</i> .....	3
<i>Lettre au Duc de Guiche</i> .....	5
<i>Lettre à un éventuel secrétaire</i> .....	10
<i>Une narration de Marcel Proust lycéen, présentée par ANDRÉ FERRÉ</i> .....	11

### ETUDES :

<i>Marcel Proust au Japon, par SUZY MANTE-PROUST et M. YODONO</i> .....	17
<i>Le séjour à Venise, propos sur le texte de « la Fugi- tive », par ANTHONY R. PUGH</i> .....	29
<i>Les sens mineurs chez Proust, par PAULE ASCHKENASY-LELU</i> .....	44
<i>Le « Je » Proustien, par MICHIIHIKO SUZUKI</i> .....	69
<i>La construction musicale de la « Recherche du Temps perdu » (II), par PIERRE COSTIL</i> .....	83
<i>Comment ils en parlent, par MONIQUE RUYSSSEN</i> ....	111

### VIE DE LA SOCIÉTÉ :

<i>Rapport du Secrétaire général, par P.-L. LARCHER</i> ..	114
<i>Réunions des 10 mai et 31 août 1958 : Proust et la Peinture. Introduction par R. CHARMET</i> .....	120
<i>Le sentiment de l'espace chez Marcel Proust, par MICHEL DRUCKER</i> .....	122
<i>Proust et la Peinture, par PIERRE JAQUILLARD</i> ..	126
<i>A propos de Proust et la peinture italienne par LOUIS VÉDRINES</i> .....	133
<i>Notre centre de documentation proustienne</i> .....	137

### CHRONIQUE ET BIBLIOGRAPHIE .....

142

Henri BONNET : *Marcel Proust de 1907 à 1914* (extrait). — Fernand GREGH : *Mon amitié avec Marcel Proust* (A. F.). — Georges CATAU : *Documents iconographiques* (P.-L. L.). — CATAU : *Marcel Proust* (P.-L. L.). — Claude VALLÉE : *La Féerie de Marcel Proust* (A. F.). — H. BERGSON : *Ecrits et paroles*, par R. MOSSÉ-BASTIDE (A. F.). — Roger MARTIN DU GARD : *Souvenirs autobiographiques et littéraires* (A. F.). — Philippe JULIAN : *Dictionnaire du Snobisme* (A. F.). — Dominique AURY : *Lectures pour tous* (P.-L. L., A. F.). — Virginia WOLF : *Journal d'un écrivain* (A. F.). — Jean DUTOURD : *Le fond et la forme* (A. F.). — Simone de BEAUVOIR : *Mémoires d'une jeune fille rangée* (A. F.). — Jean LAMBERT : *Gide familial* (A. F.). — André BOURIN : *Le livre et le temps*. — Claude ROY : *Descriptions critiques* (A. F.). — David CORT : *Proust et l'Existentialisme* (P.-L. L.). — Jacqueline Van PRAAG-CHANTRAINE : *Marcel Proust et Gabriel Miro* (P.-L. L.). — Erich KOHLER : *Zehn Jahre auf der Suche Marcel Proust* (Henri Bonnet). — Henry GRUBBS : *Sartre's recapitulating of Post Time* (A. F.). — Georges PIROUÉ : *Proust et la Musique* (P.-L. L.).

Souscriptions — Listes des nouveaux membres — Réunions de 1959.

# 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.)

---

*Présidente d'Honneur :*

Madame Gérard MANTE-PROUST

*Membres d'honneur :*

M. le Ministre de l'Éducation 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. le Professeur Henri MONDOR, 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

*Secrétaire :* M. Yves ROBERGE

*Membres du Conseil d'Administration :*

|                              |                       |
|------------------------------|-----------------------|
| Mme ALEXANDRE-DEBRAY;        | M. Jacques DURON;     |
| M. le Comte Robert DE BILLY; | M. le Duc DE GRAMONT; |
| M. Henri BONNET;             | M. René GOBILLOT;     |
| M. Louis BOURDIL;            | M. Robert ISRAËL;     |
| M. Pierre CLARAC;            | M. Jean POMMIER.      |

# LETTRE A

## MAX DAIREAUX

*Nous devons à la généreuse obligeance de Madame Gérard Mante-Proust la communication et l'autorisation de publier cette belle et importante lettre, qui lui appartient.*

Mon Cher Ami,

Votre lettre m'a causé une grande joie par les choses si tendres que vous me dites au début, et m'a bien intéressé, et été utile par toute la suite. C'est beau de penser qu'à votre don d'élégiaque et de poète, à votre verve toute différente d'ironiste et de peintre de caractère, s'ajoute cette pensée scientifique. *Homo triplex*. Je vous disais que je pouvais m'intéresser davantage à ce que vous écrivez qu'à mon livre. Et vous me prouvez que vous m'avez compris en faisant vous-même ainsi abstraction de vous pour vous occuper de moi. Mon indifférence (relative) à moi-même se manifeste encore en ceci que je ne retiens jamais rien des ridicules des autres, et emmagasine précieusement ce que j'ai observé des miens. Ainsi dans ce livre que vous recevrez, il n'y a (dans le second volume) qu'un seul « mot bête » cité, et il a été dit par moi chez vous. L'autre jour feuilletant un volume sur la petite ville d'où nous venons et où une rue porte le nom de Papa, une celui de mon oncle, où le jardin public est le jardin de mon oncle etc... je lisais les noms dans les plus humbles emplois des

Marcel Proust, greffiers ou curés ou baillis du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècles; je pensais à ces parents lointains non sans un certain attendrissement quand tout d'un coup un mot magnifique de stupidité, tel qu'un de mes personnages du second volume en aurait eu besoin, me revint pour la première fois à la mémoire. C'était il y a cinq ans chez vos parents qui m'avaient adorablement accueilli à Cabourg. Monsieur votre Père me demanda : « De quelle province êtes-vous originaire ? ». Et je répondis : « D'Eure-et-Loir ». « C'est un département » répondit avec une involontaire cruauté Monsieur votre Père. Ma seule excuse était que cette petite ville, peut-être la seule de France, appartient à la fois un quartier à la Beauce et un autre au Perche. Je restai pétrifié comme le petit garçon qui dans *Le livre de mon ami* dit : « Bonjour Monsieur » à la dame qu'il aimait. Cher ami je bavarde ainsi avec vous pour vous montrer que je peux admirer les autres et me moquer de moi-même. Mais mes forces me trahissent, je vous quitte en vous remerciant, en vous embrassant de tout mon cœur, je me promets une grande joie de votre livre et je vous écrirai dès que je l'aurai lu.

Votre Marcel.

# LETTRE DE MARCEL PROUST AU DUC DE GUICHE

Grand Hôtel  
Cabourg

(12 août 1912)

Cher Ami,

N'ayez pas peur, je n'ai pas l'intention de vous écrire tous les jours.

Voilà : *Si la Duchesse comme patronnesse* <sup>(1)</sup> a « sur les bras » une loge dont elle veuille se débarrasser <sup>(2)</sup> *et où je puisse vous inviter*, je prendrai volontiers cette loge que vous me céderiez. Vous inviterez qui vous voulez, et je viendrai, si je ne suis pas fatigué <sup>(3)</sup>.

Si au contraire vous n'avez pas envie de me céder de loge, (ou seulement, de m'en céder une où vous ne viendriez pas), ne prenez pas la peine de me répondre. Dans ce cas (si je ne reçois pas de réponse) je

---

(1) Ms : patronnesse.

(2) Ms : débarasser.

(3) Le duc et la duchesse de Guiche étaient alors en villégiature à Bénerville près de Deauville où la duchesse avait participé à l'organisation d'un spectacle de charité donné au Casino le 16 août 1912. On relève au programme de cette soirée de gala, donnée au profit de la Société de secours aux blessés militaires et de la Caisse de Secours pour les victimes de l'Aviation, les noms de Madeleine Roch, F. Chaliapine, Marthe Chenal et Nijinsky, etc.

ne m'occupe pas de vous. Mais ne vous fatiguez pas pour m'écrire : « Nous ne disposons plus de loge etc » Votre silence sera la plus simple des réponses négatives. Adieu cher Ami; si je pars j'irai un jour vous voir mais vous savez que je suis fatigué. Cependant j'ai un peu plus de mobilité au début du séjour, si je pars je demanderai à tout hasard si vous êtes là, si je peux aller jusqu'à Bénerville.

Je pense beaucoup à votre prix <sup>(4)</sup> qui m'a causé beaucoup de joie. N'imposez donc pas silence aux chroniqueurs. Les formes naïves de leur admiration sont au fond assez touchantes; et elles sont d'autant plus assimilables aux lecteurs mondains qu'elles contiennent une dose préalable de sottise. Si la nouvelle était intelligemment <sup>(5)</sup> rédigée, Palikao et Napoléon Gourgaud ne comprendraient pas qu'il s'agit d'un prix et vous adresseraient leurs condoléances.

Admirez au contraire l'instinct thérapeutique du chroniqueur qui avec une réelle divination de leur chimisme mental a si bien ajouté un grain d'imbécillité. *Similia similibus*. D'ailleurs je vous le répète ce serait une épigraphe admirable pour un essai sur « une nouvelle forme de la modestie où la bure est remplacée par le brocart ». (Le Duc de Guiche ce savant si modeste).

Bien à vous

Marcel Proust.

---

(4) Il s'agit du prix Fourneyron, décerné par l'Académie des Sciences pour récompenser des travaux sur l'aérodynamique. En 1912, ce prix, d'un montant de 2 000 F fut partagé (inégalement) entre le duc de Guiche et l'ingénieur Gustave Eiffel, constructeur de la Tour.

(5) Ms : intelligement.

*Nous devons à l'obligeance de M. Roland Saucier, libraire boulevard Raspail et membre de notre Société, communication de la lettre inédite suivante. Il sera divertissant de la comparer à celles que nous avons publiées dans nos n<sup>os</sup> 6 et 7.*

102, Boulevard Haussmann

Monsieur,

J'ai téléphoné l'autre soir à Constantin. Il croyait que c'était pour lui demander des nouvelles de son père (que je ne savais pas malade !) et il était si préoccupé pendant que nous causions que je crains qu'il ne m'ait pas bien compris. Sur un point on est toujours sûr que même distrait il comprendra bien, c'est quand il s'agit de votre éloge. Car il vous apprécie infiniment et parle de vous d'une façon vraiment charmante. C'est encore l'écho de ce sentiment que j'ai retrouvé dans les deux lettres que j'ai reçues de lui hier et aujourd'hui, mais aussi la preuve qu'il ne m'a guère écouté l'autre soir. Comme je suis très fatigué, pour épargner les lettres, je me permets de vous écrire à vous directement. Il m'y a d'ailleurs autorisé.

Quand j'ai entendu parler de vous (je ne puis me souvenir par qui) il y a quelque temps, vous étiez (ou j'ai mal compris, car c'est l'idée que j'avais gardée) sans situation. Aussi quand dernièrement j'ai vu qu'il me serait utile pour terminer mon roman d'avoir pendant deux ou trois mois un secrétaire, me souvenant de ce qu'on m'avait dit de vous, de la charmante impression que j'avais moi-même gardée de votre finesse (car je vous ai rencontré un soir chez Cons-

tantin) j'ai pensé que peut-être il vous serait com-  
mode de travailler avec moi en attendant que vous  
eussiez trouvé une situation plus stable et plus digne  
de vous que de vulgaires copies de ma prose. J'ai  
pourtant eu quelque scrupule, car je sais combien  
la vie auprès de quelqu'un d'aussi malade que moi,  
et surtout dont la maladie greffée de manies à rendre  
la vie si extraordinaire, est désagréable pour tout le  
monde et intolérable pour un jeune homme. Une  
chambre pleine de la fumée de mes fumigations, des  
heures impossibles, l'impossibilité de prévoir du jour  
au lendemain à cause de la soudaineté des crises, ce  
sont là les moindres horreurs de cette vie. L'habitude  
fait que je ne m'en rends plus compte. Mais en vous  
écrivait je me force à y jeter un regard et je suis  
effrayé de penser que voilà ce que depuis tant d'an-  
nées j'inflige chaque jour à mon cher ami Reynaldo  
Hahn... Mais quand j'ai su que vous aviez actuelle-  
ment une situation, j'ai trouvé insensé que pour une  
besogne de 3 mois, vous la quittiez. Si médiocre que  
soit celle à laquelle vous êtes astreint elle est sans  
doute préférable, et a au moins l'avantage de ne pas  
vous changer de votre milieu professionnel.

Enfin, tout en trouvant insensé même l'idée de  
pouvoir quitter quoi que ce soit pour ce vague secré-  
tariat sans intérêt pour vous, à tout hasard, et tout  
en souhaitant vivement que vous ne vous y arrêtiez  
pas une seconde, je vais vous dire en quoi cela consis-  
terait pour que vous ne croyiez pas que c'est moi qui  
ne désire pas vous avoir auprès de moi !

Je termine un roman ou livre d'essais qui est une  
œuvre extrêmement considérable, au moins par sa  
folle longueur. Et j'avais l'intention de dicter à la  
sténographie ce qui n'est pas encore recopié. Je le  
lirais haut. La personne qui me servirait de secrétaire  
le noterait à la sténographie. Et en mon absence elle  
transcrirait à la machine à écrire ce qu'elle aurait  
sténographié. Peut-être ne savez-vous ni la sténo-  
graphie, ni écrire à la machine. Dans ce cas notre  
tâche serait fort simplifiée. Car au lieu de vous dicter

à la sténographie je vous dicterais à la plume ce qui est beaucoup plus long mais ce qui pour vous reviendrait au même car ne pouvant dicter plus d'un certain temps, je ne vous dicterais pas plus longtemps, il y aurait seulement moins de pages de faites. Mais où votre tâche serait simplifiée c'est que tout le temps que vous auriez passé hors de ma présence à transcrire à la machine, vous le passeriez à ce que vous voudriez, puisque si vous ne vous servez pas de machine, j'enverrai à une maison de dactylographie vos copies, qu'on nous renverra écrites à la machine. Déjà de cette façon vous seriez un peu moins malheureux. A vrai dire ayant auprès de moi quelqu'un qui écrirait volontiers sous ma dictée, la seule raison d'être d'un secrétaire était qu'il fut sténographe et dactylographe. Mais le plaisir de travailler avec un être de votre valeur compense bien largement cela. Peut-être d'ailleurs êtes-vous l'un et l'autre. En tout cas je n'y pensais même pas, si justement le fait que vous êtes, d'après ce que j'ai entendu dire, si remarquable et si sympathique ne me faisait désirer de ne pas vous confier une besogne qui dans les conditions où elle serait exécutée me paraît ne pouvoir vous être que pénible. Je ne sais encore et ne saurai qu'à la dernière minute si je quitterai ou non Paris pour ces 2 mois. Si je le quitte ce sera vraisemblablement pour Cabourg. Dans ce cas votre vie serait moins pénible. En effet, si l'air de la mer (à travers les murs de ma chambre) agit comme les autres années, mes heures en restant absurdes, sont tout de même moins mauvaises qu'à Paris. De sorte que le matin et après le déjeuner vous pourriez sortir faire ce que vous voudriez, et que nous travaillerions ensemble à la fin de l'après-midi ou après dîner. Mais si je reste à Paris il est probable que mes crises continueront d'être aux mêmes heures. Il me serait donc impossible probablement de vous voir avant le soir (au moins le plus souvent) et souvent si tard, que pratiquement je ne crois pas que vous pourriez jamais rentrer coucher à la campagne où Constantin m'a dit que vous habitiez.

Réellement cela me semble une folie pure. Quant à vos honoraires, ils seraient ce que vous demanderiez, n'ayant aucune espèce d'idée à cet égard. Je vous ai fait un tableau fort noir de ma vie. Il est tellement embelli que vous ne pouvez soupçonner ce qu'elle est. Si je n'étais si épuisé à la fin de cette longue lettre (que je vous écris à 4 h du matin) je vous donnerais quelques détails. Croyez-moi, si vous avez actuellement une situation, gardez-la et ne songez pas à moi. Ne vous souvenez du désir que j'ai eu que comme une preuve de l'estime où vous tiennent vos amis et de la façon délicate et charmante dont ils parlent de vous. Si vous m'écrivez adressez votre lettre Bd Haussmann, elle me suivrait à Cabourg si j'y étais parti. Croyez à mes sentiments distingués et très sympathiques.

Marcel Proust.

# UNE NARRATION DE MARCEL PROUST LYCÉEN

*C'est l'un des plus anciens textes actuellement connus de Proust, antérieur aux premières lettres publiées <sup>(1)</sup>, et à peu près contemporain des Confessions écrites sur l'album d'Antoinette Félix-Faure <sup>(2)</sup>. On peut le dater de l'année scolaire 1883-1884, Proust étant en quatrième à Condorcet.*

*Car il s'agit d'un devoir d'écolier. On serait tenté de dire un brouillon de devoir, puisqu'il ne porte aucune correction magistrale, aucune appréciation, chiffrée ou non, du professeur (cette année-là, pour la division à laquelle appartenait Proust, M. Legouëz). Mais le devoir, bien qu'écrit à la hâte, ne présente aucune rature; il ressemble beaucoup plus à une mise au net qu'à une ébauche. Faut-il croire que son auteur, l'ayant rédigé et recopié, n'a pu le remettre ? La maladie le contraignait à de fréquentes absences. Si M. Legouëz note au premier trimestre : « bon élève, beaucoup de bonne volonté », il remarque pour le deuxième : « absent depuis trois semaines », et pour le troisième : « absent depuis le mois de mai, travail insuffisant ».*

*Quoi qu'il en soit, un destin bienveillant a voulu qu'il nous fût conservé. Il appartient aux archives de Madame Mante-Proust, à qui nous sommes grandement reconnaissants de nous autoriser à le publier.*

*Le texte est écrit sur deux feuilles doubles format cahier, dont il couvre sept pages. Ce qui engage à l'attribuer à l'année*

---

<sup>(1)</sup> Correspondance de Marcel Proust avec sa mère; Plon, 1953.

<sup>(2)</sup> Révélées par André Berge dans les *Cahiers du Mois*, n° 7, décembre 1924.

*de quatrième plutôt qu'aux suivantes, c'est, outre le genre narratif auquel il appartient, l'aspect de l'écriture, encore proche du graphisme enfantin, ainsi que des maladresses toutes puérides d'expression qu'on ne retrouve pas dans les autres essais. Le collégien y montre déjà le goût des citations et des allusions littéraires, qu'il tient de sa mère (\*) ; il s'y complaît, avec un soupçon de pédantisme mais qui s'amuse de lui-même (ce qui le conjure), commentant non sans malice celles qu'il fait de Corneille et de Boileau; celle de Bossuet (\*), qui vient assez peu à propos, n'est pas introduite non plus sans le point d'ironie, ainsi que le banal proverbe; elle voisine avec une réminiscence de Victor Hugo. Déjà aussi, peut-être à l'imitation du Capitaine Fracasse dont il est grand lecteur, le narrateur intervient volontiers dans le récit par des remarques personnelles qui n'y ont pas trait directement, mais touchent à la façon même de raconter. Voici cette page inédite, sans doute la première, chronologiquement, qui nous ait été conservée du futur auteur d'A la Recherche du Temps perdu :*

MARCEL PROUST

DEVOIR DE FRANÇAIS

L'air est embaumé des senteurs qu'exhale un frais lilas. Le soleil se lève gaiement. Il dore la campagne de ses rayons : enfin c'est un radieux matin de mai qui nous occupe. Là-bas dissimulée sous l'aubépine est une vieille chaumière enfumée que Denis Revolle a acheté lors de son mariage. C'est le témoin de douces soirées passées au foyer. Ce grand brun à veste blanche et à casquette bleue qui sort chantonnant du petit édifice c'est ce même Denis Revolle qui il y a cinq ans se trouvait à Saint-André, pourquoi c'est ce qu'il est inutile de dire. On dirait qu'il lui coûte de

---

(\*) Cf. J. Nathan, *Citations, références et allusions de Proust*, Nizet, 1953.

(\*) *Sermon sur la mort* : « Un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue ».

sortir, il hésite, se tourne, penche vers la maison, puis vers la ville, enfin il rentre dans sa modeste demeure. Au bout de 5 minutes peut-être 10 car l'impatience que j'avais de connaître sa dernière résolution m'avait fait trouver le temps long, il ressort suivi d'une jeune femme, assez jolie blonde avec des yeux bleus ce qui va sans dire, emmaillottée dans un cachemire, cachemire duquel l'on aurait pu dire : Et les trous sur le drap marquaient tous ses exploits, n'en déplaise à Corneille car je n'aurais pas porté à son plus haut degré la satisfaction de Denis en laissant le vers intact comme l'a fait Racine dans ses Plaideurs; du reste quel rapport entre un vieillard et une jeune femme ! Deux petits garçons l'accompagnèrent jusqu'à la porte et la petite fille, jeune Hébé dont les cheveux, si les lèvres étaient de vermillon, auraient pu être de filasse. Elle lui cria d'une voix fraîche qui pour un naturaliste eut été le son de l'air se brisant contre les cordes vocales et pour un romancier un chant de rossignol. Moi qui ne suis ni romancier ni naturaliste, simplement amateur c'était une jolie voix possible (*sic*) de charmer tout le monde excepté moi. « Adieu papa, pense à la poupée. » La mère sourit et elle aussi lui cria mais cette fois je n'analyserai pas sa voix et pour cause... « Prends garde aux bâtis. Je sais bien que tu es prudent... mais tu sais il suffit d'une fois... et puis... on n'est jamais sûr... bon courage. » Ses traits prirent une attitude singulière. Ses yeux semblaient tâcher de débrouiller l'avenir comme du milieu d'un nuage épais et pourtant semblaient avoir peur de chercher trop. Sa physionomie s'est gravée à jamais dans ma mémoire. Je vois encore ce teint pâle et pourtant rose. Ces cheveux volant au vent; cet aspect prophétique et maternel, enfin un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue. Mais tandis que je parle de la mère, Denis Revolle en maçon courageux se mettait à l'ouvrage. N'ayant pas la mémoire des numéros je dirai seulement que c'était faubourg Saint-Germain. Au bout de deux heures la maison s'est achevée ou plutôt a été achevée. Voyez ces fenê-

tres rectangulaires, ces gracieux ornements; pénétrez dans l'intérieur, voyez ces plafonds avec des sujets historiques. Là-bas ces salles à manger fraîches et éclairées. Mais je m'arrête là pour ne pas mériter le « Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales ». On va placer un drapeau au pignon, les ouvriers sont réjouis. Ils s'éparpillent, l'un ramasse sa scie, l'autre rentre son crayon; un troisième savoure du pain tartiné de fromage blanc qu'il vient de sortir de sa poche. Ce ne sont pas des gens comme les mendiants étrangers déguenillés et portant des bijoux. Ils n'ont pas d'objets voyants mais leurs vêtements sont soigneusement raccommodés. Ils sont peut-être aussi pauvres mais moins vagabonds. Enfin l'un est l'homme errant, vivant dans la montagne, puis dans la prairie puis dans la ville. De ce manque d'habitation résulte (*sic*) des habitudes de la montagne et de la ville unies et puis tout le reste se comprend. Ce qui fait dire « Pierre qui roule n'amasse pas mousse ». Deux messieurs passèrent, pantalon gris, veston jaune marron, chapeau rond, gants tyrols, cravate fantaisie, monocle. Voici leur conversation : M. — A qui la maison ? N. — Au comte X. - M. — Fortune ? - N. — Oui. M. — Enfants ? - N. — Fille. - M. — Quel âge ? N. — 18 ans. - M. — Jolie ? - N. — Charmante. M. — Ah !... bonne affaire pour le gendre. - N. — Et pour l'héritier. - M. — Au plaisir. - N. — Adieu.

Moi aussi j'aurais dit adieu non pas au revoir, certainement pas au plaisir. Mais j'aurais bien continué si je n'avais pas été distrait par ces cris : « Ah ! Oh ! Eh ! Ah ! Ah ! Ah ! les malheureux ! Au secours mon Dieu Seigneur. Et pis c'te peuv Chèr comtesse quand è va apprendre que c't abomination là a eu lieu ici ». Et tous de courir. Moi de lever la tête et d'apercevoir... non jamais vous ne le devinerez, jamais : deux êtres vivants, Denis Revolle et un personnage qui vient d'entrer en scène, un garçon économe, doux, habile, sérieux, intelligent, en deux mots Jacques que vous n'aviez pas vu, qui accompagnait Denis au travail, suspendus à une planche qui va

céder sous leur poids. Voyez leurs yeux en feux éteints qui se rallument pour regarder fixement la terre. Il faut pour sauver l'un que l'autre se dévoue. Jacques pense aux enfants, à la femme et presque à la belle-mère de Denis. Il rompt sa corde et s'élançe dans l'immensité, dans l'infini. Je vis cette masse vivante rouler à terre puis rien ne fut. Tout était en silence.

Mais quels sont ces pas d'enfant que j'entends ? « Hé, ma poupée, papa », cria une jolie voix. C'était cette jeune enfant qui nous a déjà occupé pendant une demi-page c'est-à-dire beaucoup trop. Sa mère inquiète de ne pas voir revenir son père attendit midi, personne ne vint. Elle attendit un quart d'heure qui lui sembla deux siècles, personne. Alors elle se lève effarée, la petite la suit et elles arrivent courant quand ces mots frappèrent l'oreille de Denis. Quel fut le sentiment qu'il éprouva : la honte et le chagrin. Pouvait-il survivre à Jacques ? Devait-il garder une vie pour le salut de laquelle la mort était nécessaire ? Mais de quel enthousiasme furent pénétrées les âmes de tous les assistants ! Qu'un héros meure, risque ses jours dans une bataille, la renommée sera sa récompense. Mais mourir dans un coin de terre connu seulement de la pierre qui l'a reçu et du cœur pour qui il s'est dévoué. Encore s'en souviendra-t-il éternellement : les bienfaits s'effacent bien plus vite de la mémoire des hommes que les bienfaits qu'ils en ont reçus !

## CONCLUSION

Hé bien que fit Denis ? On aurait pu croire qu'il gardait un pur amour pour Jacques. Hé bien non, il vint à le détester. Tacite a dit qu'il est dans le propre de la nature humaine de haïr celui que l'on a offensé. Il ne l'avait pas offensé mais son amour-propre en avait été blessé. C'est triste mais c'est vrai. Et si l'on disait à cela que Denis Revolte et que le sacrifice de Jacques ne sont que fiction pure je répondrais

comme Edmond About : « Les histoires les plus vraies ne sont pas celles qui sont arrivées ».

*Ce fait-divers conté par un écolier qui, avec une coquetterie toute de prescience, se défend à la fois d'être naturaliste et romancier, présente en raccourci plusieurs caractères de ce qui sera la narration proustienne : l'accueil aux idées adjacentes et même aux digressions qui situent la scène dans un ensemble plus vivant et plus complet, le « rendu » précis, typique, socialement situé, des conversations, avec un accompagnement de remarques linguistiques, l'auto-commentaire, déjà signalé; la préparation de la catastrophe par son obscur pressentiment, qu'on retrouvera dans la prémonition du narrateur faisant dans la Prisonnière (¹) une allusion à un accident de cheval, qui sera justement la façon dont Albertine trouvera la mort dans la Fugitive (²); surtout la résonance morale. Le thème de l'ingratitude sollicitera souvent Proust. Ingratitude liée au sadisme chez Mlle Vinteuil, à l'égard d'un père à qui elle doit tout, liée au snobisme chez Gilberte de Saint-Loup reniant elle aussi son père; ingratitude de la femme entretenue pour celui qui l'entretient, que ce soit Odette pour Swann ou Rachel pour Saint-Loup, ou encore, avec la transposition homosexuelle, Morel pour M. de Charlus.*

*Le cas de la reconnaissance se muant en rancune ou en haine, sommairement présenté dans le devoir d'écolier, verra son mécanisme précisé dans un épisode de la Prisonnière : Morel, plein de gratitude pour M. Nissim Bernard qui lui a prêté une somme importante, en vient non seulement à refuser de lui rembourser un centime, mais à déclarer que son prêteur devait s'estimer bien heureux qu'il ne déposât pas une plainte contre lui et qu'il ne lui en voulût pas. Le prêt de cette somme par un juif a même pour « effet naturel » d'engendrer chez l'obligé un farouche anti-sémitisme (³).*

A. F.

(¹) Pléiade, III, 121.

(²) Pléiade, III, 476.

(³) Pléiade, III, 53-54.

# MARCEL PROUST

## AU JAPON

A l'Institut franco-japonais de Tokyo, le 6 décembre dernier, en présence de S. E. M. Armand Bérard, Ambassadeur de France, de S. E. l'Ambassadeur du Cambodge au Japon et de Mme Najar, Ambassadrice d'Israël au Japon, le Professeur Inoué et Mme Mante-Proust prononçaient l'un et l'autre quelques mots devant un auditoire nombreux formé des étudiants japonais, des membres des colonies françaises de Tokyo et de personnalités venues pour le Congrès international de Service social, parmi lesquelles le Dr Julien Huber, de l'Académie de Médecine, représentant la délégation française.

Le Professeur Inoué fit projeter de magnifiques photographies en couleurs, prises par lui-même, soit à Paris, soit à Illiers et en Ile-de-France, évoquant les paysages hantés par Proust ou décrits dans la *Recherche*.

Puis M. Yodono — un des premiers traducteurs de Proust — lut un texte très important dont nous venons de recevoir la traduction et dont nous donnons quelques passages précisant les dates des différentes traductions de Proust en japonais et exposant en quelque sorte l'histoire de la *Recherche* au Japon.

Nous remercions vivement M. Auguste Anglès, directeur de l'Institut franco-japonais à Tokyo — à qui nous devons ce texte et ces précisions — et qui avec une ferveur admirable se consacre à ses élèves japonais dont l'intelligence, la culture et l'appétit de savoir sont au-delà de tout ce qu'on peut imaginer.

**EXTRAITS DE LA CAUSERIE**  
**DE Mme MANTE-PROUST**

...Ainsi que beaucoup d'entre vous le savent certainement, Marcel Proust était le frère de mon père, frère aîné, et à ce titre, et aussi à cause de son génie, mon père le respectait infiniment.

J'ai donc été élevée dans le culte de sa personne. Avant que je sois capable de lire, je savais qu'il était un être à part et je le considérais comme un magicien, — ce qui était, après tout, assez vrai; les enfants et les êtres simples ont parfois de ces intuitions.

J'étais tellement convaincue de ses pouvoirs presque divins qu'un jour, à la question qu'il me posait : « Qu'est-ce qui te ferait plaisir ? » je répondis instantanément : « Un flamant rose ».

Ici, dans votre beau pays, plein de parcs admirables où rêvent des étangs pensifs, cela ne paraîtra peut-être pas un souhait irréalisable. Mais à Paris ! même à la campagne proche de Paris où j'habitais alors, c'était absurde. Mais c'était le désir profond d'un enfant à qui un bon génie demandait de formuler un vœu...

J'étais une petite fille très sage — le monde merveilleux dans lequel j'habitais réellement, je n'en avais jamais parlé à personne — mais avec mon oncle c'était tout à fait différent : je sentais qu'il était « de mon côté », que je pouvais tout lui demander. Ravi de cette poétique et innocente demande, il acquiesçait déjà lorsque ma mère survint et, intervenant avec vivacité, lui dit : « Marcel, je vous en prie, n'écoutez pas cette enfant, elle est folle ».

Bien entendu, ma mère avait raison; mais je n'eus pas mon flamant rose, et je ne m'en suis jamais consolée. La preuve en est que je vous en parle aujourd'hui, alors que la petite fille de six ans est bien loin !

Evidemment, quand plus tard j'ai lu *A la Recherche du Temps perdu* j'ai compris que mon oncle m'avait fait, ainsi qu'à tous les hommes capables de l'apprécier — et vous êtes ici entre tous de cette Société secrète, chaleureuse et mystique — un cadeau infiniment plus beau, et beaucoup plus durable, que le flamant rose de mes rêves enfantins.

De ce cadeau, de cette œuvre je vous parlerai peu, car il y a parmi vous des critiques infiniment plus qualifiés que moi pour le faire. Je veux seulement évoquer quelques souvenirs personnels, vous faire pénétrer, autant que mes moyens me le permettront, dans le cercle familial, dans l'intimité de Marcel Proust.

Laissez-moi vous faire part des deux surprises qui m'attendaient au Japon.

La première a été de vous trouver ici si nombreux, si informés, et presque déjà si amicaux. Je ne m'attendais pas, je vous l'avoue, à retrouver à ce point Proust au Japon. Certes, je savais déjà, pour avoir fait la connaissance à Paris de plusieurs d'entre vous, que notre littérature et Marcel Proust en particulier vous étaient familiers. Mais j'étais loin de me douter que j'éprouverais l'impression d'une proximité bien plus forte que toutes les barrières de la langue ou des mœurs. Je n'avais pas pensé que j'évais été précédée dans mon voyage par un émissaire invisible qui préparant les cœurs et ouvrant les portes, serait aussi comme le meilleur des interprètes, mon oncle Marcel Proust.

Ma seconde surprise fut plus étonnante encore. En cherchant le sujet dont je pourrais vous entretenir, le premier qui me vint à l'esprit fut celui qui nous réunit ici, c'est-à-dire l'œuvre de Proust. Et dans cette œuvre, il me semblait qu'il vous serait peut-être agréable de détacher, pour les relier ensuite entre eux comme un de vos merveilleux bouquets, les différents passages relatifs au Japon. En quoi je me contentais d'ailleurs de suivre l'exemple de mon oncle. Voulant un jour envoyer un de ses livres à une amie qui avait en commun avec lui la passion des lilas, il avait eu l'idée délicate et ingénieuse de rechercher — j'allais dire de cueillir — dans *Du Côté de chez Swann* toutes les phrases où figuraient, suaves, odorants, mousseux, et bien entendu différents, « ces invisibles et persistants lilas » (1).

Quel ne fut pas mon étonnement lorsque je découvris que si l'on voulait en faire autant avec le Japon, ce ne serait plus une dédicace de quelques pages, mais une étude entière qu'il faudrait y consacrer !

---

(1) Lettre à Marie Scheikewitch.

Refaisant avec Marcel Proust l'itinéraire de la *Recherche*, que de détails j'eus la joie de voir apparaître !

(Et Mme Mante cite la page de *Swann* sur le jeu japonais des petits papiers plongés dans l'eau d'un bol de porcelaine.)

Mais à côté de cette page célèbre, je découvris que tout au long de son œuvre, Marcel Proust avait souvent pensé, pour un détail ou pour l'essentiel, à votre civilisation. Le peintre à qui il a confié ses plus chères théories sur l'art, Elstir, avait subi l'influence des Japonais. Trois arbres en fleurs sur une route normande ont un air d'estampes japonaises. Et d'autres arbres, ceux qui sur le papier mural de Tansonville transforment une chambre en paysage, sont aussi de style japonais. Les robes que porte Albertine le soir, lorsqu'elle habite chez le narrateur, dans *la Prisonnière*, sont des robes japonaises.

Si bien qu'avant de rencontrer Proust au Japon, j'avais déjà, vous le voyez, retrouvé le Japon chez Proust. Il n'y a d'ailleurs rien de bien étonnant, et j'aurais dû m'en douter. Vous savez que l'art japonais, à l'époque où Marcel Proust commençait à écrire, était très à la mode, et que peintres, décorateurs, ou simples couturiers, éblouis par les formes qu'ils venaient de découvrir, exprimaient leur admiration avec autant d'enthousiasme que parfois de mauvais goût.

Mais — car c'est le propre des grands artistes de découvrir, à travers les modes superficielles, ou naïves, ce qui est vraiment beau et permanent — mon oncle avait su trouver, lui, dans le goût ou le mauvais goût du jour, les images et les métaphores qui, accordées à son talent, paraissaient faites pour lui. Et grâce à lui, aujourd'hui, le meilleur, la part vivante que cette mode comportait a survécu et m'a aidée à comprendre et à admirer mieux toutes les merveilles de votre pays.

Je crois d'ailleurs qu'en dehors du génie de Marcel Proust et de sa connaissance peut-être unique du cœur humain, il y a entre votre sensibilité et la sienne un accord profond venant de votre amour de la nature.

Comme vous savez tailler vos arbres il a su tailler ceux de la *Recherche*. Les oiseaux que vous aimez, la fraîcheur des matins, la poésie des soirs, toutes les grandes harmonies de la nature chantent dans son œuvre — et si j'ai rencontré au

Japon les plus beaux bouquets, les plus beaux jardins, les plus beaux parcs que l'on puisse rêver, vous avez, vous, trouvé dans son œuvre des jardins, des parcs, des lilas, des aubépines, des poiriers « en robe de bal » qui parlaient tout naturellement à votre imagination.

.....  
Les souvenirs que m'a laissés Marcel Proust sont assez vifs pour me donner, fréquemment, l'impression que ceux qui parlent de lui sans l'avoir connu, se le représentent tout différent de ce qu'il était, bref, que Marcel Proust est victime de sa légende.

Il n'avait rien à voir avec le misanthrope frileux dont parlent certains biographes, qui aurait été dans le monde seulement pour y trouver des sujets de satire, mais n'aurait aimé en fait que les graves et hautes méditations. Celles-là étaient réservées à sa solitude. N'a-t-il pas dit : « Les livres sont les enfants du silence et de la solitude » ? Mais au fond, il était la vie même. Je le revois arrivant chez mes parents, le soir à l'improviste, animant la conversation, posant mille questions. Oui, l'isolé, le sédentaire, le malade, au moins autant que son ami Léon Daudet, avec qui il n'avait peut-être que cela en commun, était un grand vivant.

Je ne sais pas si son œuvre vous donne cette impression, mais s'il a renoncé à beaucoup de choses pour l'écrire — et, dans les années où je l'ai connu, il avait renoncé à presque tout — ce n'était pas du tout par dégoût; et lorsqu'il s'accordait une soirée ou une sortie, son plaisir était sincère et se communiquait à tout le monde. Le rire, ce signe de l'amour de la vie, Marcel Proust en avait reçu le don. Quant au monde, non seulement il l'aimait vraiment, à la fois parce qu'il l'amusait et l'intéressait, mais aussi parce qu'il y possédait beaucoup d'amis sincères et intelligents.

Pour comprendre tout à fait Marcel Proust, il y a un aspect de son caractère que peu d'hommes ont connu et qui tenait à la façon dont il avait été élevé. Mes grands-parents étaient fort sévères et mon oncle et mon père avaient reçu une éducation austère; ni l'un ni l'autre n'admettaient le moindre manquement à l'ordre familial et à un strict conformisme.

Un jour que j'avais rencontré chez mon oncle, quelques mois avant sa mort, deux de ses amis, deux Anglais, Mr et

Mrs Sydney Schiff, qui avaient une passion pour lui, Mrs Violet Schiff en me voyant me considéra — ainsi que vous le faites peut-être aujourd'hui — comme une émanation de Marcel Proust et m'invita, séance tenante, à aller chez elle en Angleterre pour un long séjour. J'étais ravie. Mais mon oncle, apprenant la chose, et bien que je lui aie dit que c'était la coutume anglaise, fut horriblement choqué que je sois invitée seule, sans mes parents, qui d'ailleurs, mon père étant, vous le savez, un grand chirurgien, n'auraient pu m'accompagner. Je vous assure que cela ne remonte pas à la préhistoire, c'était en 1922, et les filles de mon âge allaient seules en Angleterre. Marcel ne voulut jamais l'admettre. Plus tard, lorsque son œuvre me fut devenue familière, j'y ai vu comme un reflet de cette éducation sérieuse et stricte que mon père et lui n'avaient jamais oubliée.

Un autre trait de son caractère qui échappe à beaucoup était son autorité, sa dureté même, sa rigueur. Comme il s'est dépeint dans son œuvre sous les traits d'un homme faible et sans volonté, on imagine assez souvent que l'auteur, comme son personnage, était un être alangui, un adolescent prolongé, capricieux, manquant de décision. Or Marcel Proust était capable d'être intransigeant, violent même, lorsqu'un interlocuteur refusait de se laisser convaincre.

Dans sa correspondance avec Jacques Rivière, ce dernier désirant une coupure dans un texte, écrivait à mon oncle : « Je sais que les coupures abruptes ne sont pas pour vous faire peur », et s'attirait cette réplique foudroyante : « Vous dites que j'aime les fins brusques, c'est vrai, mais j'aime choisir ma brusquerie et ma fin ».

Comme sa bonté, sa gentillesse étaient d'autre part proverbiales, ces contradictions déconcertaient ses amis, et pourtant la délicatesse de son cœur était infinie.

(Mme Mante lit alors et commente plusieurs passages de lettres de Proust à sa mère qui éclairent les contradictions de sa nature et montrent que toute sa vie était subordonnée à son œuvre.)

Il sentait que le temps lui était mesuré — la fée qui l'avait comblé de dons avait décidé que leur intensité même abrégerait ses jours — et il le savait. Il a écrit quelque part, dans un des nombreux cahiers que je possède, et dont Bernard de

Fallois a extrait *Contre Sainte-Beuve*, cette phrase déchirante : « Le travail nous rend un peu mère — et sentant se former et remuer dans mes flancs l'enfant que je portais, je lui disais, avec un triste et doux sourire : Te verrai-je jamais ? » Cet enfant, il l'a vu, il a connu le début de sa gloire et de son universalité.

Je ne prolongerai pas ces souvenirs, car si l'on peut être bref en quinze volumes, Proust nous en a donné la preuve, on peut aussi rendre une causerie de quelques minutes interminable, et je ne voudrais pas vous en donner une autre preuve. Mais puisque l'amitié, ce soir, tient lieu de talent, permettez-moi d'ajouter encore quelques mots.

...Celui que j'ai connu, pour ma part, c'était l'homme familial. Et celui-là, il me semble qu'il n'était pas si différent de l'écrivain universel, car la vitalité, la gaité, la rigueur, la bonté que je vous ai montrées en lui, en vérité elles sont le fond même de son œuvre. Dans *la Recherche du Temps perdu*, je vous avoue que pour moi, Marcel Proust, ce n'est pas tellement le narrateur. Je me le figure de façon un peu plus proche. Marcel Proust, pour moi, c'est *une voix*. Cette voix que j'entendais parfois, le soir, chez mes parents, de ma chambre de petite fille, cette voix que tant d'amis, que Cocteau, que Mauriac, ont décrite admirablement, cette voix que les critiques appellent le style, cette voix où frémit une sensibilité unique et où veille une intelligence unique elle aussi, l'une à l'autre à jamais mêlées.

Ne croyez pas qu'en disant cela je veuille le présenter comme un saint. Rien ne lui aurait été plus désagréable. Il avait « son caractère », comme dit avec beaucoup de sagesse la langue populaire, il avait ses qualités et ses défauts. La première de ses qualités était son attachement au vrai. Et si la *Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, à qui je tiens à rendre publiquement hommage dans cette réunion, a si bien servi sa mémoire, c'est justement parce que tous ceux qui en font partie ont su garder vis-à-vis de Proust une grande liberté de jugement, dans la mesure où leur culte n'est pas une vénération aveugle mais une amitié, précisément, c'est-à-dire un attachement sincère mais qui n'exclut pas la critique.

La générosité de Marcel Proust n'est-elle pas qu'en mourant il nous ait laissé, avec *la Recherche*, non seulement une source

de joies et de profits personnels inépuisable, mais aussi, ce qui est plus rare et parfois plus précieux dans la vie, l'occasion de ces rencontres, de cette amitié que favorise souvent le goût d'une œuvre universelle ?

Mais pour moi comme pour vous tous, Marcel Proust a-t-il vraiment disparu ? Un homme, un saint prêtre qui l'a bien connu, et que mon oncle aimait profondément, l'abbé Mugnier, m'a dit un jour, comme nous parlions de son absence et du vide qu'il a laissé : « Proust ? Nul n'est moins mort que lui. »

Combien le mot de l'abbé Mugnier était juste, toute la suite de ma vie devait me permettre de m'en rendre compte. Il n'est pas d'année, je crois, où la lecture de quelque partie de son œuvre, ou bien une de ces études que lui consacrent, à travers le monde, tant d'amis si divers et proches à la fois, ne soit venue m'apporter, tantôt un réconfort, tantôt une joie, toujours la preuve et le signe mystérieux de sa présence.

Dans les plus beaux de ses rêves, a-t-il jamais pensé qu'un jour sa nièce viendrait en ce lointain et magique Japon pour parler de lui à un auditoire passionné ? Je ne sais s'il l'a imaginé, mais il l'a peut-être deviné, car il connaissait l'avenir comme le passé, et aujourd'hui, en vous remerciant de votre indulgente attention et de votre merveilleux accueil, je sens près de moi sa grande ombre, chère, lointaine et présente à la fois...

### EXTRAITS DE LA CONFERENCE DE M. YODONO SUR MARCEL PROUST

Le 6 décembre 1958.

Le premier traducteur de Proust a été M. Shigetoku Shisui, avec *La regarder dormir* (N.R.F., 1<sup>er</sup> décembre 1922). Cette traduction a été publiée dans *Myôjô*, revue littéraire que dirigeait M. Yosano Kan. Ayant appris la mort de l'auteur de *A la Recherche du Temps perdu*, M. Shigetoku, journaliste de *l'Asahi*, voulut publier l'une de ses œuvres, pour lui rendre un dernier hommage et faire connaître aux Japonais cet auteur jusqu'alors inconnu.

Le deuxième interprète de Proust fut M. Yamanouchi

Yoshio, excellent traducteur des œuvres françaises. En 1923, il emprunta *Du côté de chez Swann* (éd. N.R.F.) à M. Komaki Ohmi qui était revenu de France l'année précédente. M. Yamanouchi, après en avoir traduit la moitié, en donna le manuscrit à l'éditeur Shincho-sha. Mais, à la réflexion, il reprit son manuscrit qu'il jugeait trop difficile pour le public, et qu'il brûla beaucoup plus tard. Nul ne sut donc qu'il avait eu le mérite d'être le second traducteur de Proust. Pourquoi brûla-t-il lui-même son manuscrit ? Je vous l'expliquerai dans quelques instants.

Ensuite vinrent MM. Satoh Masaaki, Kanda Tatsuo, Miyake Tetsuzo et moi-même. Je suis sorti de l'Université de Tokyo en 1928 et les autres en 1929. C'était l'époque de la dépression économique et, sauf M. Miyake, nous ne pouvions trouver de professions. Jeunes et amoureux de la littérature, nous fîmes le projet de traduire *A la Recherche du Temps perdu*. A partir d'avril 1929, nous avons organisé une fois par semaine un petit cercle de lecture, où chacun de nous lisait la traduction de 5 ou 6 pages qu'il avait faite chez lui et que nous corrigions ensemble. C'était un dur travail (les séances duraient jusqu'à minuit), d'autant plus fatigant que le texte lui-même était difficile à comprendre. En août, le romancier Hori Tatsuo nous demanda d'insérer notre traduction dans *Bungaku*, revue littéraire qui allait paraître. Les rédacteurs en étaient : MM. Hori, Nagai Tatsuo, Kawabata Yasunari, Zinzai Kiyoshi.

Voici une citation d'une lettre de M. Hori à M. Zinzai :

« Quatre jeunes gens qui viennent de sortir de l'Université m'ont demandé de publier leur traduction du *Swann* de Proust. Elle est bonne. La rédaction a accepté leur proposition. Je ne vous ai pas demandé votre avis, parce que la traduction d'œuvres étrangères (surtout lorsqu'il s'agit de Proust) ne nous fait pas de bien, à nous romanciers. Je vous conseille de n'écrire que des romans. » (*Œuvres Complètes de Hori Tatsuo*, Tome VII, *Correspondances*, p. 117). Ce qui est intéressant ici, c'est que M. Zinzai semble avoir eu l'intention de traduire Proust. « Pourtant, dit M. Hori dans la même lettre, puisque je souhaite faire connaître Proust aux lecteurs japonais de façon authentique, je vous demande de chercher un très bon article écrit par quelqu'un sur Proust. » De fait, cet article a été très élogieux pour Proust. Ajoutons ici que M. Hori a écrit

lui-même en 1932 des *Mélanges sur Proust* et une *Composition du roman de Proust*, en se servant du *Proust* de Samuel Beckett.

Notre propre traduction de *Combray I* a été publiée dans *Bungaku* (oct., nov., déc. 1929, janv. 1930). Après *Combray I*, nous avons changé de méthode, M. Satoh et moi nous sommes chargés de *Combray II*, tandis que M. Miyake et M. Kanda traduisaient *Un amour de Swann*. Enfin, c'est le 18 juillet 1931 que *Combray* a été publié par l'éditeur Musashino-shoin. C'était la première publication d'un ouvrage de Proust en volume. Notre collaborateur, M. Miyake était mort au début de cette même année et sa femme s'était tuée deux mois plus tard. Nous avons dédié notre ouvrage à leurs mémoires. De jeunes écrivains et critiques applaudirent à notre entreprise dans la revue *Sakuhin*. Ce fut un encouragement pour nous et un hommage rendu à Proust lui-même.

Mais M. Satoh, trop absorbé par Paul Valéry, quitta notre équipe, si bien que M. Kanda et moi dûmes continuer seuls notre entreprise jusqu'à la fin de l'année. A ce moment-là je fus obligé de m'éloigner de Proust; car je faisais partie du mouvement « prolétariat ». Non seulement j'abandonnai ma traduction, mais je critiquai Proust, et ce seul souvenir me remplit de confusion.

C'est alors que débuta une quatrième équipe de traducteurs formée par MM. Inoue, Kyûichirô et Kume Fumio, deux de mes amis auxquels je demandai de continuer l'entreprise. Ils ont traduit la seconde partie de *Swann*, sous le titre d'*Un amour de Swann*, publié dans *Sakuhin* (janv. 1932 - mars 1933), et édité sommairement en octobre 1933 par Ed. Sakuhin-sha; la troisième partie de *Swann*, traduite sous le titre de *Nom de la Terre, Nom*, éditée séparément en juillet 1934 par la même maison; *A l'ombre des jeunes Filles en fleurs I*, publié en quatre fascicules des *Cahiers Marcel Proust* (I-IV).

C'est à l'automne 1933 ou au début de l'année suivante que la Librairie Iwanami décida de publier *A la Recherche du Temps perdu*, et choisit comme traducteurs M. Ibuki Takehiko, M. Ikushima Ryoichi, M. Inoue et M. Kume. Je fus ravi de voir parmi eux ces deux derniers, qui m'étaient très chers.

Mais, avant qu'un seul volume ait pu être édité, un monsieur qui nous était inconnu — M. Gorai Itaru — publia coup sur

coup une série de volumes d'*A la Recherche du Temps perdu* (Ed. Mikasa-shobô) :

*Du côté de chez Swann*, I, le 20 septembre 1934.

*Du côté de chez Swann*, II, le 20 octobre 1934.

*A l'ombre des jeunes Filles en fleurs*, I, le 20 novembre 1934.

*A l'ombre des jeunes Filles en fleurs*, le 20 décembre 1934.

*Le côté de Guermantes*, I, le 22 janvier 1935.

Quelle rapidité ! Est-il possible qu'un seul homme ait pu traduire tant de choses en si peu de temps ?

A cette époque, j'étais en train de traduire l'*Essai sur Montaigne* d'André Gide. Pourtant le bruit courut que M. Gorai n'était autre que Yodono et que ce dernier publiait sa traduction chez l'éditeur avec lequel il était le plus lié. En réalité j'applaudissais à l'entreprise de mes amis, et M. Gorai était un chimiste qui, vivant en ermite, avait commencé depuis longtemps sa traduction. Mais celle-ci se termina avec *Guermantes*, II.

Pendant, M. Inoue trouvant que l'éditeur Iwanami allait bien lentement, publiait *Les progrès de l'oubli* (juillet 1936, revue *Sakuhin*), *Tansonville* (oct.-déc. 1936, *ibid.*) et *Les intermittences du cœur* (fragments) (oct. 1937, *ibid.*). Il tentait de traduire les *Morceaux choisis*.

Mais l'éclatement de la deuxième guerre mondiale vint tout arrêter.

\*  
\*\*

La guerre terminée, on reprit l'entreprise. L'éditeur Shincho-sha acquit les droits de traduction et choisit pour la diriger MM. Tatsuno Yutaka, Suzuki Shintarô, Yamanouchi. Je vous ait déjà dit que ce dernier avait brûlé son manuscrit : c'était parce qu'il désirait laisser leur chance aux jeunes traducteurs. Cette fois, l'entreprise allait être définitivement réalisée, et voici les dates de publication :

I. *Du côté de chez Swann*, I, II, traduction Yodono et Inoue, 10 mars et 18 avril 1953.

II. *A l'ombre des jeunes Filles en fleurs*, I, II, traduction Inoue, 20 mai 1953, 15 juillet 1953.

III. *Le côté de Guermantes*, I, II, traduction T. Ibuki et R. Ikushima, 15 septembre 1953, 15 novembre 1953.

IV. *Sodome et Gomorrhe, I*, traduction T. Ichihara, Inoue et S. Nakamura, 15 mars 1954.

V. *La Prisonnière, I, II*, traduction Ibuki, 15 mai 1954, septembre 1954.

VI. *Albertine disparue*, traduction Ikushima, 31 mai 1955.

VII. *Le Temps retrouvé, I, II*, traduction Inoue et Yodono :  
I (Inoue) 30 juin 1955, II (Yodono) 30 octobre 1955.

C'est ainsi que, vingt-cinq ans après la première tentative, le chef d'œuvre était intégralement traduit en japonais. Voici une liste des autres traductions :

I. *A l'ombre des jeunes Filles en fleurs*, traduction Inoue, éd. Shincho-sha, 1953 (tome IX de la collection : Littérature mondiale contemporaine).

II. *Le Temps retrouvé*, traduction Gorai, *Les plaisirs et les jours*, traduction Kondo, Saito, Takeuchi, éd. Musashi-shobô, éd. Shincho-sha (tome VI de la collection : Littérature mondiale contemporaine).

III. *Jean Santeuil* et trois autres morceaux : *Jean Santeuil*, trad. Inoue, *Avant la nuit*, *La confession d'une jeune fille*, trad. Suzuki, *Sentiments filiaux d'un parricide*, trad. M. Shimada, éd. Kawade-shobô (Collection de la Littérature universelle).

En concluant cette conférence, je me permets de vous signaler les difficultés que nous avons eu à surmonter : difficultés de traduction, surtout lorsqu'il s'agit de la langue de Proust, et difficultés financières. Notre amour pour Proust, tout indifférent aux profits matériels, nous a aidés à les surmonter. Une fois terminée la traduction intégrale, les lecteurs japonais en sont devenus enthousiastes, si bien qu'aujourd'hui il est très difficile de trouver chez les bouquinistes une seule œuvre de Proust. Tout cela prouve que Marcel Proust a été l'un des écrivains qui ont eu le plus de chance avec les Japonais.

# LE SÉJOUR A VENISE

Le travail prodigieux de MM. Pierre Clarac et André Ferré nous a obligés à relire le texte de *La Recherche* avec une attention minutieuse. Le problème du texte est extrêmement complexe, et l'on ne peut le séparer de celui de la genèse du roman. Je voudrais revenir sur ce problème double en examinant de plus près les trente pages de *la Fugitive* où Marcel raconte un séjour à Venise. Le choix de ces trente pages n'est nullement arbitraire. Il s'impose, d'abord parce que nous y voyons toutes les étapes du développement d'un passage assez court. Ce développement nous fournit une illustration excellente de ce phénomène assez curieux, mais fort fréquent chez Proust, à savoir qu'un passage ajouté change complètement le sens et la structure du passage primitif. Mais hélas, ici pas plus qu'ailleurs, on ne peut résoudre tous les problèmes, et nous reverrons quelques-unes de ces difficultés qui laissent le proustien perplexe. Enfin j'ai dû choisir ces trente pages parce qu'une version très importante, et souvent meilleure que le texte manuscrit, semble avoir échappé aux éditeurs si vigilants de la Pléiade, et j'espère suggérer une douzaine de modifications qu'on apportera peut-être à une nouvelle édition de *La Recherche*.

Pour cette étude j'ai consulté le manuscrit microfilmé, distinguant entre le texte primitif et les additions, et un extrait du journal *Le Matin* du 11 décembre 1919, intitulé « Mme de Villeparisis à Venise ». Cet extrait donnera lieu à plusieurs remarques sur la structure du passage. Ce même passage a été ensuite publié, comme partie centrale d'un long extrait « A Venise » dans les *Feuillets d'Art*, n° 4, pp. 1-12. C'est surtout ce texte-là qui nous oblige à revoir le texte de l'édition, en le comparant aussi au texte de l'édition originale de la N.R.F.

Dans le contexte de *la Fugitive*, le « Séjour à Venise » marque la troisième étape dans le progrès de « l'oubli », c'est-à-dire l'effacement graduel du souvenir d'Albertine. Ses souvenirs de son amie ne l'émeuvent plus, et il s'intéresse à d'autres jeunes filles. D'autres activités retiennent son attention, et dans cette section Proust parle de ces activités.

Pour raconter ces nombreux incidents sans se perdre dans une narration décousue, Proust a recours à un procédé qu'on trouve plusieurs fois dans le roman, et que je nommerai celui de « la journée idéale ». C'est-à-dire qu'il nous raconte les événements d'un seul jour, mais ce sont des événements qui ont lieu tous les jours, non des incidents isolés. Sa journée comporte les impressions du matin, les sorties de l'après-midi, et, le soir, la visite des monuments de Venise. Rien n'empêche Proust d'incorporer des événements particuliers dans cette narration générale, en les faisant précéder d'une expression telle que « ainsi un soir ». C'est surtout le soir qui est compliqué par de telles additions — c'est au soir que sont rattachés la plupart de ses souvenirs d'Albertine, et le mouvement est parfois confus. Finalement, Proust écrit sa conclusion, le dernier incident du séjour, et là il abandonne la structure générale d'une journée « idéale ».

Les deux passages qu'il faut analyser ici sont d'abord la soirée, et ensuite la conclusion, mais avant d'entreprendre cette étude je voudrais parler des sept premières pages, en signalant les nombreuses différences qui subsistent entre le texte de la *Pléiade* et celui des *Feuillets*. Dans la plupart des cas, le texte des *Feuillets* l'emporte sur le texte primitif du manuscrit, suivi par les éditeurs.

623/16 : « mais transposées » / mais maintenant transposées

Opposition plus claire.

623/29 : dès le premier matin / dès la première sortie du matin.

Proust avait d'abord écrit « le premier jour », que je préfère, et qui correspond à « dès le second jour » (I-34). Sa correction n'est pas très heureuse. Cette modification est importante pour la structure; elle implique que la « journée idéale » commence déjà. Mais il y a ici de la part de Proust une confusion certaine. La description générale doit assurément commencer à la ligne 37, « ce furent les impressions de la pre-

mière sortie à Venise », c'est son expérience initiale qui détermine le reste.

L'erreur est donc contenue dans cette première modification, et Proust, qui avait l'habitude de revoir son texte corrigé sans se rapporter à son manuscrit, n'a pas pu la rectifier.

623/34 : dès le second jour / le second jour.

Suite de la modification précédente, et également imparfaite.

624/5 av. der. : tout cela / l'équivalent de tout cela.

Cette phrase a causé de grandes difficultés. La solution des « Feuilletts » est entièrement satisfaisante.

624/4 av. der. : existait aussi ... ces mots / existait ... aussi ces mots

Sens plus clair.

625/17 : moins pour avoir ... que / un peu pour avoir ... mais surtout

Construction typique.

625/20 : consolée / consolée de la mort de ma grand'mère  
Plus explicite.

626/14 : célèbre (exceptons les superbes études de Maxime Dethomas) de n'en représenter au contraire que les / célèbre, qu'en représenter seulement (exceptons etc.) les

Construction plus claire.

L'extrait dans les *Feuilletts* avait été illustré par Dethomas; il me semble probable que la parenthèse « exceptons les superbes études de Maxime Dethomas », qui est addition manuscrite, ait été ajoutée pour les *Feuilletts* et n'appartienne pas à l'édition.

626/18 : de très grands artistes / de beaucoup d'artistes.

626/27 : Grâce à l'allusion à Albertine, les *Feuilletts* omettent le reste de cette page, à partir de « que rien ne m'empêchait ».

Le manuscrit montre clairement l'évolution de ce passage. Proust avait écrit :

p. 84-85 : « ...les travailleuses du verre ou de la dentelle, que le souvenir d'Albertine me (*sic*) faisait, que je préférais à d'autres (évidemment il avait d'abord pensé à écrire « me faisait préférer ») parce que je me rappelais encore un peu Albertine et que rien ne m'empêcherait de désirer et d'aimer, parce que je l'avais en grande partie oubliée. »

A la page 84 Proust a ajouté « les petites ouvrières aux grands châles noirs », il a modifié la structure de la phrase, et y a ajouté les treize lignes qui complètent la page 626 de

l'édition. Mais rien dans le manuscrit n'autorise la suppression des mots qui ouvrent la page 85.

627/21 : l'eau devenue un vieux quartier populeux et pauvre, comme des paroisses / l'eau en ce vieux quartier populeux, de paroisses

Modification guère nécessaire et peu intelligible.

627/34-36 : La virgule qui suit le mot « fronton » se trouve dans les *Feuillets* après « trouvait là ». Ici encore, le manuscrit donne le meilleur texte.

627/40 : Encore une allusion à Albertine que Proust a dû supprimer. (De « maraîchers » à « le soleil », p. 628, 1.4 av. der.).

628/3 av. der. : Autre omission, mais cette fois la raison n'en est pas claire. Au mot « Piazzetta », on lit : « Nous remonçons le Grand Canal en gondole, nous regardions... » (p. 629, 1.18).

629/24 : Aussi, les demeures / Telles, les demeures.

Le mot « tel » est plus caractéristique. Cf. p. 653, l. 10.

630/2 : au sommet / aux sommets.

630/3 : le remous / ce remous.

Ici encore on peut préférer le texte primitif.

630/6 : seulement pour aller / rien que pour aller  
faire des visites / faire des visites ou des courses

Modifications typiques, mais sans importance.

630/7 : à Venise / dans cette Venise.

La deuxième version est nettement supérieure.

Il est peu probable que l'imprimeur des *Feuillets* ait eu sous la main le manuscrit de Proust. Les variantes et les omissions ne sont pas indiquées dans le manuscrit, ce qui donnerait à entendre que les modifications ont été faites sur une copie, sans doute dactylographiée, du manuscrit. Nous ne savons pas si Proust a consulté son original quand il faisait les corrections. D'après la confusion de 623/29 cela semble douteux. Des erreurs de ponctuation (627/34) n'étonneront personne; l'omission de 629/11 est au contraire assez bizarre. Les corrections sont souvent bonnes, mais il y en a qui n'ont aucune valeur. Les premiers éditeurs de Proust ont dû suivre le texte également utilisé par l'imprimeur des *Feuillets* : même les omissions se correspondent. Il y a pourtant des corrections dans les *Feuillets* (peut-être faites sur les épreuves) qui

ne figurent pas dans l'édition N.R.F. : 623 (tous trois), 626/18, 630/2, /3.

\*  
\*\*

La première version, qu'on lit dans le manuscrit original, va jusqu'à la page 630, « bordée en mer », et continue :

Je ne peux pas dire que parfois le soir, quand nous étions rentrés à l'hôtel dans l'énerverment du crépuscule je ne sentais pas que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux plombs d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé.

Mais si cette (?) mère était vivante, indestructible, (?) semblait-il, en revanche elle était inaccessible pour moi tant le cachot était profondément caché en moi et loin de ma pensée. Au bout d'un instant les portes se renferment sur l' (?) que je n'étais pas capable de ne pas vouloir rejoindre puisque je ne la rappelais plus. Ainsi par exemple un soir... (p. 639, I, 27).

Proust introduit donc le thème d'Albertine, lié cette fois aux souvenirs du soir. La deuxième phrase, qui poursuit l'analyse psychologique, est biffée sur le manuscrit. Mais entre ces deux passages on trouve dans l'édition un incident qui remplit neuf pages. Pouvons-nous retracer la genèse de cet incident ?

La version manuscrite du dîner a été reproduite dans l'édition de la Pléiade, pp. 1051-4. Elle est écrite sur des pages d'un format différent, que Proust a insérées dans son Cahier. (On sait que les « Cahiers » de Proust sont souvent plus exactement des « chemises » contenant des feuilles volantes.) En voici l'analyse :

- I) Un jour ils sont allés dans un autre hôtel.
- II) Là, ils entendent les garçons se plaindre d'un certain couple. C'est Mme de Villeparisis avec Norpois.
- III) La conduite de ce couple est analysée.
- IV) Leur conversation est racontée.
- V) Marcel et sa mère sortent de l'hôtel. Marcel se demande si Albertine et lui seraient jamais parvenus à un tel bonheur. Cette pensée ne le fait pas souffrir, parce qu'il est maintenant indifférent à l'égard d'Albertine.
- VI) Proust rejoint ici le texte que nous venons de citer (« Je ne peux pas dire... »).

Ce passage est manifestement un épisode : la première phrase (« I ») annonce clairement l'aspect nouveau de ce qui va suivre (« Nous voulûmes un soir essayer de dîner dans un autre (hôtel) »). Et Proust ajoute à « VI » une idée qui reprend celle de cette première phrase : « car, depuis la rencontre du vieux couple Villeparisis-Norpois, ma mère avait renoncé à prendre nos repas hors du nôtre ». Pourtant, cet incident ne donne pas l'impression arbitraire de quelques autres additions de Proust. Mettre un incident particulier au milieu d'une narration générale est le procédé de « Combray », et c'est un procédé cher à Proust. La section « V » montre avec quel soin Proust veut retrouver son point de départ — pas de transition brusque et déroutante. On voit quand même que l'unité de ton et de sujet est rompue par cette addition. Un portrait satirique, et une analyse de la conduite de deux personnages épisodiques, ne conviennent pas à l'atmosphère plus personnelle de ces trente pages.

Le 11 décembre 1919 *le Matin* a donné un extrait de *La Fugitive*, portant le titre « Mme de Villeparisis à Venise ». Ici on ne trouve que le dîner, mais à la description assez simple que nous avons analysée, Proust ajoute un élément dramatique. Le dîner est maintenant la scène d'une petite comédie, qu'on pourrait intituler « La déception de Mme Sazerat ». Mme Sazerat, qui désirait depuis longtemps se trouver en présence de Mme de Villeparisis, qui avait ruiné son père, est cruellement déçue quand elle la voit, vieillie et pas très impressionnante.

Le texte diffère énormément de celui du manuscrit. C'est pourtant dans le manuscrit (si je ne me trompe) que nous trouvons la première esquisse de ce développement inattendu. Une addition marginale mal placée — elle suit les mots « ce passé » (c'est-à-dire entre les deux paragraphes cités plus haut) — nous donne le texte que voici :

Mme Sazerat avait voulu nous faire une politesse et nous inviter à dîner, mais ma mère pensait que comme il y avait déjà tant d'années à Combray, elle trouverait le moyen de rendre la réunion assommante et pensant ainsi qu'elle n'avait pas trop de ses (?) préféra l'inviter.

*Le Matin* introduit le passage autrement :

Dans les derniers temps de notre séjour à Venise, comme nous y avons retrouvé Mme Sazerat, nous dînions souvent

dans des hôtels qui n'étaient pas le nôtre. Nous voulions, en effet, la distraire et la faire profiter d'un peu de luxe. Maman m'avait raconté ce qu'elle m'eût caché à Combray, au temps où, en me lisant à haute voix elle faisait de larges coupures même dans les *Maitres Sonneurs* et *François le Champi*; elle m'avait raconté que Mme Sazerat avait été à peu près ruinée, parce que son père, M. de Portefin, s'était épris (cela remontait à plus de quarante ans) de la duchesse d'Havré, laquelle lui avait pris peu à peu tout ce qu'il avait et l'avait abandonné après lui avoir mangé jusqu'à son dernier « fermage ».

Il y a d'autres modifications. La section « III » est supprimée, et la conversation (IV) entièrement refondue. La section « V » ne figure évidemment pas dans cet extrait.

La troisième version est celle des *Feuillets d'Art*. Le dîner ne forme qu'une partie de ce long extrait, et nous pouvons donc voir comment Proust le rattache à sa narration primitive.

L'introduction est nouvelle et modifie légèrement la version manuscrite.

« Plusieurs des palais du Grand Canal étaient transformés en hôtels, et, par goût du changement ou par amabilité pour Mme Sazerat que nous avions retrouvée — la connaissance imprévue et inopportune qu'on rencontre chaque fois qu'on voyage — et que maman avait invitée, nous voulûmes un soir essayer de dîner dans un hôtel qui n'était pas le nôtre et où l'on prétendait que la cuisine était meilleure. »

Cette transition est entièrement satisfaisante, parce que l'idée de Mme Sazerat est introduite discrètement, sans coupure brusque avec l'évocation de Venise qui précède. Détail assez amusant — on voit ici un exemple de cette complexité psychologique qui devient par moments trop subtile chez Proust. Puisqu'il allègue « l'amabilité pour Mme Sazerat » comme étant la raison pour laquelle sa mère et lui vont dîner dans un autre hôtel, il aurait pu supprimer la première raison, le « goût du changement ». Or non seulement il la laisse, mais il en retouche encore l'expression, car il avait d'abord écrit « pour changer de celui que nous habitons » (Pléiade, p. 1051). Une question technique — changement de plan — devient subtilité psychologique — multiplicité de motif.

Le dîner, selon les *Feuillets d'Art* n'est pas sensiblement différent de la version du *Matin*, en dehors de quelques détails où le texte des *Feuillets* est manifestement supérieur. Cette version correspond aux pages 630-634 de l'édition, de « Tandis que ma mère payait » (l. 18) à « C'est elle » (neuf lignes avant

la fin de la page 634). Il y a cinq différences importantes, qu'il faut détailler.

1° On ne trouve pas le paragraphe « Son grand âge... grand mal » (p. 631).

2° Ni le passage « Avez-vous (p. 631, dernière ligne) ... le menu » (p. 632, l. 4).

3° Au lieu de « Tenez, je vous apporte (p. 632, l. 12) ... au conflit » (p. 633, l. 12), nous trouvons un texte complètement différent :

Un nouveau et long silence.

— Tenez, je vous apporte le « Corriere della Sera » et le « Giornale d'Italia ». J'ai aussi le « Temps ». Je vais regarder les nouvelles de la Bourse, ajouta-t-il avec la même sollicitude que s'il se fût agi des nouvelles d'une personne malade.

Et, en effet, il ajouta bientôt :

— Nos rentes sont mieux disposées, mais les mines restent faibles. La De Beers se relève très rapidement, peut-être même un peu trop vite. Il ne faudrait pas qu'elle retombât après. Les pétrolifères recommencent à montrer de l'activité. Mais lisez donc le « Giornale d'Italia », c'est le journal de Sonnino.

Après un long silence, Mme de Villeparisis demanda :

— Sonnino, est-ce que ce n'est pas un parent de M. de Venosa ?

— Mais pas du tout, répondit M. de Norpois d'un ton agacé, c'est un juif anglais du nom de Sidney (aucun rapport avec le charmant Sidney Schiff). Il paraît que c'est une capacité, mais qu'il a un caractère détestable.

M. de Norpois continua à lire le journal.

— Est-ce que vous avez pensé à aller voir le ministre, lui demanda Mme de Villeparisis avec la sérénité de l'amour tempéré par la douceur de l'âge.

— Oui, je suis passé à son hôtel avant d'aller chez Salviati (Cf. p. 631). Il m'a raconté des choses très curieuses. Ainsi j'ignorais que quand Briand était au pouvoir il avait envoyé au palais Farnese un télégramme disant que « si le gouvernement italien demandait l'expulsion de M. Caillaux, il ne fallait pas s'y opposer ». C'était assez malin et prouve une habileté diplomatique dans laquelle malheureusement les Italiens sont passés maîtres, de sorte qu'ils se gardèrent bien de rien demander. Il a rapproché de cela deux dépêches de Ribot à Jonnart qui tenait la dragée haute au roi Constantin, lui prêche la modération, l'avertit qu'il agit sous sa responsabilité. Puis Jonnart ayant réussi, Ribot, sans coup férir, lui envoie une dépêche des plus chaleureuses, le félicite de tout cœur et ajoute : « Vous savez bien d'ailleurs que si vous aviez rencontré le moindre obstacle, j'étais là pour vous aider de toutes mes forces à le briser. » Cette façon un peu rapide de battre sa coulpe n'enlève rien à la sympathie que j'ai pour Ribot. Plaise à Dieu que nous n'ayons que des hommes comme lui et Briand !

— Et cette fameuse Fiume ? demande au bout d'un moment Mme de Villeparisis.

— Eh bien, malgré ce que je pensais, Nitti, dont je croyais que d'Annunzio était un véritable *ad latus* n'est pas fiumiste. Il y avait chez le ministre un écrivain français parfaitement inconnu, Marcel, je ne sais plus le nom, qui, lui est chaleureux pour (*Matin* : enthousiaste de) d'Annunzio : il compare l'exil volontaire que celui-ci fit en France à celui de Dante; il a composé d'avance ou plutôt rétrospectivement trois vers de Virgile où Enée, passant devant Fiume, évoque d'Annunzio; il a cité un vers d'Hugo, peut-être dans le « Petit Roi de Galice », où la manière de prendre les villes ressemble fort à celle de d'Annunzio et il paraît que même dans les pièces de d'Annunzio le sol sue ainsi un passé historique. Mais le gouvernement italien prend la chose plus au sérieux, sinon au tragique. Il veut naturellement sauver la face. Mais il ne s'agit plus d'élever d'Annunzio sur le pavois, ni même de lui donner un blanc-seing. On veut d'une façon ou d'une autre le réduire à merci, et comme on a bien voulu me demander mon avis, j'ai suggéré, tout en faisant mes réserves sur la politique du Risorgimento, qu'il serait périlleux de prolonger les palabres, car tout cela pourrait dégénérer en une sorte de guerre de partisans qui risquerait de mettre le feu aux poudres (*Matin* : au poudre) et de faire perdre à l'Italie sa place autour du tapis vert. »

4° Au lieu de « Moi oui » (p. 632, l.6) ... pour moi », nous lisons cette autre version :

— J'en prendrai; mais pour vous vous savez bien que cela vous est défendu. Vous pourriez prendre du risotto, mais ils ne le font pas bien.

— Ça ne fait rien. Garçon, donnez-nous d'abord des rougets pour moi et du risotto pour madame et deux demi-evian. »

Il est permis de penser que cette cruauté est due plutôt à une erreur sans importance qu'à un parti-pris assez inexplicable de la part de Proust.

5° Pour « debout auprès d'eux » (p. 633, l.30), on lit « assis avec eux ».

Enfin, on ne s'attendra pas à une transition soignée, parce que le thème d'Albertine ne figure pas dans les *Feuillets*. Omettant donc l'incident du télégramme, avec la mort définitive d'Albertine pour Marcel, Proust revient à son texte à la page 645 de l'édition.

Le texte que nous connaissons présente le même épisode sous une quatrième forme. Nous ne savons pas où les premiers éditeurs ont pu la trouver (voir page 1095). Elle commence comme la version des *Feuillets*, mais nous avons vu que la suite en diffère considérablement.

Il y a d'abord le nouveau paragraphe de la page 631, qui

nous donne une analyse de la voix de Norpois. C'est une compensation pour le passage analytique supprimé depuis longtemps. En second lieu viennent tous les passages dont nous venons de citer les variantes, et qui se rapportent à la conversation. Quoique le texte des *Feuillets* ait été refait et son plan remanié, les différences entre lui et l'édition sont beaucoup moins importantes que celles qui existent entre lui et le manuscrit. Dans le manuscrit la conversation (qui porte sur certaines gens que M. de Norpois et Mme de Villeparisis connaissent tous deux, et sur la politique) occupe une place moins grande que l'analyse de leurs moments de silence. Proust met l'accent sur leur manque de façons. Dans le texte des *Feuillets* cet intérêt analytique disparaît et le reste est modifié. Aux deux thèmes de la conversation Proust en ajoute un troisième — celui des placements qu'ils ont. En revoyant son texte, Proust a donné de nouveaux exemples, sans changer les thèmes fondamentaux.

En troisième lieu, Proust présente un autre client de l'hôtel, le Prince Foggi, qui parle avec le vieux couple. L'accent est toujours sur Mme de Villeparisis. Suit la scène de la déception de Mme Sazerat. Mais après le « rideau » (« C'est elle ») Proust ajoute encore cinq pages ! Les rapports entre Norpois et le Prince Foggi, auxquels il n'avait été fait que rapidement allusion (p. 633) deviennent l'objet d'un long développement, et Proust donne de nouveaux renseignements sur Norpois. Nous avons vu plus haut que le ton de cet épisode contraste avec le reste de ce « séjour à Venise ». Ces pages ajoutées lui donnent une nouvelle importance, et dans le texte imprimé dix pages sur trente-deux y sont consacrées ! Le ton change pendant l'épisode même. Ce qui était d'abord analytique le devient de moins en moins, et cette dernière addition n'est qu'un pastiche assez ennuyeux.

Enfin, que fait Proust pour revenir à son texte primitif ? Dans la première version il avait trouvé un moyen élégant d'effectuer la transition, mais dans l'extrait publié dans les *Feuillets*, il a dû supprimer ces pages. Dans la version dite définitive Proust ne fait aucun effort pour retrouver sa première idée. Il commence brusquement :

« Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même... » (p. 639).

Qu'on y perde quelque chose est indéniable, et l'on regrette que Proust n'ait pas considéré ce problème avec plus de soin.

\*  
\*\*

Les différences entre les deux textes de la dernière section (à partir de « Après le déjeuner », p. 645, l. 19) ne posent pas les mêmes problèmes que la première section que nous avons déjà analysée. En voici la liste complète.

645/20 : Je me préparais / je montais me préparer  
« et, pour prendre... ma chambre » omis des *Feuillets*. L'allusion à Ruskin n'est plus nécessaire, parce que Proust supprime la description de Saint-Marc qui suit dans l'édition. « Je montais » est sauvé et transposé. (« C'est le plus souvent »...).

648 : Les *Feuillets* donnent la transition suivante :

La veille de notre départ, nous voulûmes pousser jusqu'à Padoue où se trouvaient ces Vices et ces Vertus dont M. Swann m'avait donné les reproductions; après avoir... » ( I, 6).

Ayant voulu supprimer les pages sur les monuments de Venise (on se demande pourquoi), Proust a voulu refaire la transition pour avoir un texte plus cohérent.

648/17 : s'assombrit. Dans ce ciel transporté sur la pierre / s'assombrit dans ce ciel. Sur la pierre.

Modification absurde. Le manuscrit est parfaitement clair.

648/18 : L'allusion à Swann est supprimée, bien que Proust parle de lui quelques lignes plus haut. On trouve maintenant : des anges volaient avec une telle ardeur céleste, ou au moins enfantine, qu'ils semblaient des volatiles d'une espèce particulière etc... évangéliques et ne manque pas de voler devant.

Ce qui est moins riche que le texte imprimé.

648/ 5 av. der. : Le mot « disparue » est omis. Probablement une erreur.

648/4 av. der. : Garros / Fonck.

Dans le manuscrit on lit « des frères Wright ».

649-650 : Tout ce paragraphe sur Albertine est supprimé.

A partir de là, le texte des *Feuillets* est rédigé d'après le manuscrit. On trouve dans le manuscrit des indications de Proust, destinées à l'imprimeur. Au début de ce paragraphe, par exemple, on trouve le chiffre (1) et à la fin la lettre X.

650/27 : L'addition marginale « Le soir... de ces calli » n'est pas dans les *Feuillets*, qui contiennent six mots plus loin, « ces calli divisaient ».

Le manuscrit explique cette omission. Le passage ajouté s'arrête aux mots « de ces calli », mais Proust, comme d'habitude, a recopié les six mots qui suivent, pour rendre plus claire la marche du texte. Il a sans doute dit de supprimer le passage marginal, et le copiste lui a obéi à la lettre.

651, dernier paragraphe : Proust a dû changer les onze premières lignes, après avoir supprimé l'allusion qui les explique, page 649. On lit donc :

Quand j'appris, le jour même où nous allions rentrer à Paris, que Mme Putbus, et par conséquent sa femme de chambre, venaient d'arriver à Venise, je demandai... (p. 652, I, 1).

652/14 : Les *Feuillets* omettent la phrase sur le portier, qui prépare la section suivante, et qui n'est par conséquent aucunement nécessaire dans un extrait.

La phrase est une addition marginale, écrite peut-être après la publication dans les *Feuillets*.

652/29 : L'omission des mots « Car je me sentais seul » s'explique probablement par un lapsus de la part de l'imprimeur. Il n'y a pas la moindre ambiguïté dans le manuscrit. Le passage est de la main de Céleste, dont l'écriture est toujours lisible, quoique son orthographe soit parfois capricieuse.

653/22 : L'omission de « et ne me faisait que mieux éprouver que j'étais loin » n'est peut-être pas voulue non plus.

653/22 : Deligny, et ou / de Ligny, en effet.

La faute d'orthographe « de Ligny », dont Céleste est responsable, montre clairement, d'abord, que l'imprimeur se servait du manuscrit, et ensuite, que la publication de ces dernières pages n'était pas bien surveillée.

La substitution des mots « en effet » semble arbitraire.

653/31 : corps humains / corps humains en caleçon.

Cette immolation aux dieux de la respectabilité ne peut guère être accidentelle, mais je ne sais pas qui en a été responsable !

653/35 : dans lesquelles les pôles étaient compris / si les pôles n'y étaient pas compris.

Erreur inexplicable. Le texte de l'édition (qui suit le manuscrit) est bon.

653/35 : et dans ce site solitaire, irréel, glacial, sans sympathie pour moi, où j'allais rester seul, le chant de *Sole mio* s'élevait comme une déploration de la Venise que j'avais connue, et semblait prendre à témoin mon malheur / cette Venise irréelle, sans sympathie pour moi, où j'allais rester seul, ne me semblait pas moins isolée, moins irréelle, et c'était ma détresse que le

chant de *Sole mio*, s'élevant comme une déploration de la Venise que j'avais connue, semblait prendre à témoin.

La version manuscrite, qui est celle de l'édition, est certainement supérieure.

654/7 : l'élan que la phrase allait prendre, à le suivre avec elle, avec elle à retomber ensuite / l'élan qui allait l'emporter à m'y laisser aller avec elle aussi, à retomber ensuite.

Proust essaye de mettre de l'ordre dans un texte peu satisfaisant. On verra plus bas le résultat.

654/26 : possible mais infiniment douloureux, car la signification / mais la signification.

Le paragraphe qui commence par « Mais enfin » (p. 655) comporte plusieurs difficultés. Les éditeurs de la Pléiade ont raison de suivre ici l'édition originale, qui est celle des *Feuillets*, quoique le manuscrit offre un développement différent de la même idée qui est extrêmement intéressant, et qui est heureusement préservé dans une note (4). Mais immédiatement après cette longue phrase, ils prennent comme texte de base le manuscrit. Il s'ensuit que nous lisons une phrase (« Tu sais... ») que Proust a voulu, semble-t-il, supprimer, et que la correction apportée par Proust à la dernière phrase du paragraphe (« Puis le train partit et nous vîmes Padoue » pour « Nous vîmes sur le parcours Padoue ») n'est pas signalée.

Cette analyse aura montré que la troisième section du « Séjour à Venise » ne nous mène pas aux mêmes conclusions que la première. Le texte des *Feuillets* ne fait plus l'objet de la même attention soigneuse, et il semble que le manuscrit lui-même ait servi de texte de base. La dernière page, au contraire, a été bien travaillée par Proust, et le texte de l'édition originale, cité par les éditeurs de la Pléiade dans les notes, est préférable.

L'édition originale contient quelques détails déconcertants. Elle correspond au texte des *Feuillets*, mais leur apporte quelques corrections. On y trouve « Garros » et non « Fonck » (648/4 av. der.). Les mots « Car je me sentais seul » sont remis à leur place (652/29), et la version correcte de 653/35 est rétablie. Plus tard, les éditeurs ont essayé de corriger le texte défectueux en supprimant le premier « irréalisme ». La correction de 654/7 me fait croire que les éditeurs ont eu sous les yeux le texte corrigé par Proust et qui a été mal imprimé dans les *Feuillets*. On lit ce texte tout à fait acceptable :

« l'élan qui allait l'emporter à m'y laisser avec elle, avec elle aussi à retomber ensuite ». L'imprimeur a dû sauter le premier « avec elle ». Que les éditeurs de la N.R.F. aient vu la copie faite pour les *Feuillets* est attesté par l'omission de certains passages supprimés dans la revue. Finalement, on trouve une « amélioration » faite par les éditeurs : les deux paragraphes « Le soir... clair de lune » (pp 650/1) sont transposés à la page 645, où ils bouchent le grand trou créé par la suppression du passage sur les monuments de Venise.

\*  
\*\*

Dans sa conclusion, Proust abandonne la « journée idéale » pour raconter le dernier incident de son « séjour à Venise ». Il est sur le point de quitter Venise quand il apprend que la baronne Putbus arrive à l'hôtel, et cette nouvelle réveille ses désirs. Il refuse de partir, et reste à l'hôtel tandis que sa mère, les larmes aux yeux, s'en va à la gare. Suit une analyse angoissée de ses sentiments : le temps passe, bientôt il sera trop tard pour qu'il puisse rattrapper sa mère. Son angoisse augmente toujours jusqu'à ce qu'enfin il cède; il court à la gare et rejoint sa mère.

Il faut analyser de plus près ce passage, si nous voulons démêler les complications nombreuses des quatre derniers paragraphes. Sa mère est partie, Marcel est sur le balcon, le musicien a commencé à chanter. Marcel suit en imagination sa mère, et se rend compte qu'elle va bientôt quitter Venise, et qu'il va rester seul. Le vide désolant de Venise l'effraye, et il sent que sa personnalité n'est plus libre. Il fixe son attention — pour se détourner de la dureté dont il craint de se sentir coupable envers sa mère — sur le chant. (Le passage « Sans doute (p. 654, trois lignes avant la dernière)... ensuite » (p. 654, l. 8) suivait à l'origine le paragraphe que nous analysons, venant après le mot « irrévocable » (p. 655, l. 1).

A partir d'ici nous sommes obligés de laisser de côté le texte de la *Pléiade*. Ce texte suit fidèlement le manuscrit, mais donne une version peu satisfaisante. Proust semble résumer très rapidement les pages que nous venons d'analyser. Ce paragraphe doit être remplacé, à mon avis, par le paragraphe

cité dans la note 2 à la page 655 et que nous trouvons dans l'édition originale aussi bien que dans la version des *Feuillets*.

Je n'ai rien « prouvé » dans cet article, je ne le regrette pas. J'ai simplement voulu attirer l'attention de mes lecteurs sur un problème qui se pose une centaine de fois dans la genèse de *La Recherche*. Dans chaque partie du roman une structure simple est ensevelie, cachée, parfois détruite par des additions complexes. Pour la compréhension totale de l'œuvre il importe de dégager cette structure primitive, de retrouver le sens architectural, qui est là pour celui qui sait voir. C'est ce que nous espérons faire ailleurs, si le temps nous le permet. L'exemple du dîner à Venise est relativement simple, mais à plusieurs égards significatif. Proust apporte à son texte primitif des éléments entièrement nouveaux (du moins pour cette partie du roman), et en les développant à un point que nous trouvons excessif, fait preuve de cette facilité agaçante qui rend imparfaits plusieurs passages d'un roman qui contient en même temps tant de beautés.

En citant les variantes que j'ai relevées dans les *Feuillets d'Art*, j'ai eu un but double. On peut trouver intéressant de comparer l'esquisse à la forme définitive, quoiqu'il existe toujours un assez grand nombre d'exemples pris dans *La Recherche* pour rebuter le plus persévérant des philologues. Prises isolément, les différences de style semblent souvent assez minimes, mais l'effet produit sur le subconscient d'un lecteur par quelques centaines de fautes est incalculable. L'édition de la Pléiade en a mis au jour des milliers. Mais peut-être ce modeste bouquet d'une douzaine de corrections apportées par Proust ne sera-t-il pas inutile pour celui qui essaiera, un jour, de rendre encore plus exact le texte admirable qui nous a été révélé il y a quatre ans.

Anthony R. PUCH.

# LES SENS MINEURS CHEZ PROUST

par Paule ASCHKENASY-LELU

S'il est vrai que les Beaux-Arts ont leur origine dans l'intellectualisation de sensations visuelles ou auditives, il apparaît qu'aucun art, en revanche, n'est issu de sensations aussi profondément enracinées dans la matière que les sensations olfactives ou gustatives.

Encore les sensations olfactives peuvent-elles, dans une certaine mesure, avoir leur fin en elles-mêmes — on aime à respirer le parfum d'une fleur, l'odeur des foins coupés — mais il faut être un Des Esseintes pour songer à s'organiser des concerts de parfums; et dans cette exception ne peuvent guère tomber que des poètes décadents dont l'inspiration a besoin pour s'éveiller des senteurs d'un bouquet d'héliotropes, ou des fragrances d'une gerbe de tubéreuses... Presque toujours, c'est par leur association à d'autres sensations plus évocatrices que les olfactions acquièrent leur valeur : la fleur parfumée charme les yeux en même temps que les narines; les parfums qu'utilisent les femmes ne sont qu'un des éléments provocateurs de leur toilette, de l'image qu'elles veulent offrir d'elles-mêmes. Mais le plus souvent, les sensations olfactives n'ont pas d'existence indépendante, elles ne font qu'en préparer et en renforcer d'autres, — les sensations gustatives, par exemple — s'imprégnant ainsi du caractère éminemment prosaïque des gustations grâce auxquelles nous mangeons et pouvons vivre, sensations toutes engluées d'une sensualité égoïste et subjective.

Les essais de poétisation des sensations gustatives restent

du domaine de l'exception. L'idée de Poncelet <sup>(1)</sup> de se composer des sortes de partitions musicales où chaque note est une saveur — « la musique savoureuse » — et de fonder une Harmonie des saveurs transposée de l'Harmonie musicale, semble reposer surtout sur l'engouement scientifique du dix-huitième siècle, passionné de mécanique, tel le « clavecin des couleurs », appareil sur lequel Poncelet calque son « orgue des saveurs ».

C'est ce même paradoxe que reprend d'ailleurs le héros de Huysmans, avec l'idée de « l'orgue à bouche » appareil plus simple puisqu'il n'est rien d'autre que la réunion de barils à liqueurs variées grâce auxquelles « il fait fonctionner sous la voûte palatine des quatuors d'instruments à cordes ».

Le caractère d'exception de ces élucubrations ressort assez du fait que c'est au domaine de la musique que leurs auteurs sont obligés d'emprunter une terminologie; aucun terme général n'existe, dans notre langage, correspondant à ceux de « tableau » ou de « pièce musicale », pour désigner une création artistique s'adressant à l'odorat, ni surtout au goût.

L'idéalisation de l'œuvre d'un cuisinier de génie reste donc à faire. Mais le plat exquis où s'allient saveurs et odeurs recherchées, n'a pas d'existence indépendante, ni de celui qui le déguste — qu'il soit gourmet, gastronome ou simple gourmand —, ni de celui qui le réalise, car, sans le cuisinier, il ne reste qu'une recette de cuisine, vide de toute inspiration.

Le plus souvent, ce n'est qu'associée aux plaisirs de la vue que se devine une beauté d'essence comestible, dont témoigne en Peinture l'art ancien de la nature morte dans la mode des « Tables servies » et des « Garde-manger » gargantuesques, représentations de choses mangeables. C'est beaucoup moins fréquemment, en revanche, que musiciens ou poètes ont été inspirés par les choses de la table.

\*  
\*\*

L'artiste qu'est Proust, plus sensible que quiconque aux émotions provoquées par la vue ou par l'ouïe (il écoute « la musique naturelle et monotone » des mouches qui lui disent

---

<sup>(1)</sup> Polycarpe Poncelet, auteur de *la Chimie du Goût et de l'Odorat*, Paris, Le Mercier, 1755.

la gloire éternelle de l'été, aussi bien que la petite phrase de la sonate de Vinteuil ponctuant le déroulement d'un amour; il scrute la beauté cachée d'un coquelicot, des pommiers en fleurs ou des clochers de Martinville sur l'horizon, aussi bien que celle d'un tableau d'Elstir), semble l'avoir été encore davantage aux plaisirs du goût et de l'odorat. Il n'y a guère que Colette, dans notre littérature, pour partager avec lui ces émotions des saveurs et des odeurs; encore restent-elles, chez cette solide terrienne, sainement ancrées dans une réalité purement sensuelle, alors que chez Proust elles deviennent évocatrices, lourdement chargées de sens, et finalement, gardiennes d'une réalité transcendante.

### ODEURS ET SAVEURS

Sans doute, toutes sortes d'odeurs ont fait la joie de Proust : doux parfums persan des lilas, odeur suave des rosiers blancs, odeur pénétrante du tilleul et de l'acacia, odeur modeste mais exquise des aubépines, odeur des goémonds noyée dans l'odeur plus vive des pommes vertes, celle des chemins où il aurait aimé courir que répand l'épine-rose, le parfum des feuilles et la franche odeur de l'herbe, jusqu'à l'odeur d'une maison, celle de l'armoire où l'on serrait les biscuits roses et le linge, ou celle du linge propre, ou l'odeur de savon du cabinet de toilette, ou même l'odeur de « pétrole » d'une automobile sous la fenêtre « qui l'enivre comme une odeur de campagne » (RTP, III, 412) <sup>(1)</sup>. Mais parmi elles se détachent maintes odeurs « comestibles ». « Si on analysait les sensations qui assiégent les yeux et l'odorat d'un homme, qui par un jour brûlant de juin, rentre déjeuner chez lui, on y trouverait bien moins la poussière des roues qu'il traverse et les enseignes aveuglantes des boutiques devant lesquelles il passe, que les odeurs qu'il va trouver dans un instant — odeur du compotier de cerises et d'abricots, du cidre, du fromage de gruyère —

---

(1) Dans les citations de l'œuvre de Proust, les abréviations utilisées sont les suivantes :

— RTP (I, II, III) *A la Recherche du Temps perdu*, tomes I, II, III, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Paris, 1955.

— PM, *Pastiches et Mélanges*, N.R.F., 31<sup>e</sup> éd., Paris, 1919.

— Chr., *Chroniques*, N.R.F., 7<sup>e</sup> éd., Paris, 1927.

— JS (I, II, III), *Jean Santeuil*, tomes I, II, III, N.R.F., 3<sup>e</sup> éd., Paris, 1952.

tenues en suspens dans le clair-obscur onctueux, verni, transparent et frais de la salle à manger... » (Chr, 110) ; ce sont les mêmes images qui lui servent à définir l'odeur d'une salle à manger de campagne (RTP, III, 411). Rappelons aussi l'« essence précieuse » des asperges qu'il reconnaît encore « quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient, dans leurs farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en un vase de parfum » (RTP, I, 121). Toute une gamme de saveurs l'attire aussi ; depuis le goût clair et chaud du café au lait (JS, II, 301) jusqu'au « goût de la mer : celui de l'huître, la petite eau marine que nous avalerions sur la conque nacrée qui a vraiment vécu dans la mer » (JS, II, 319).

C'est encore « la saveur du croissant, si précieux contre la migraine » (RTP, III, 772) qui provoque sur la figure de Mme Verdurin cet air de « douce satisfaction » lorsqu'elle en fait des « trempettes » dans son café au lait.

Proust trouve aussi l'image juste pour qualifier « le goût de feuille morte ou de fleur fanée de l'infusion de tilleul » (RTP, I, 52).

Ces odeurs comestibles et ces mets savoureux nous introduisent dans l'univers de la gourmandise, et témoignent de l'importance que prend, dans l'œuvre de Proust, tout ce qui a trait à une chose aussi banale, aussi prosaïque que la nourriture.

### LES REPAS

Lorsque Proust évoque son enfance, ses vacances à Combray ou ses diverses villégiatures, les repas apparaissent à tous points de vue comme les repères les plus importants dans le découpage du temps (RTP, I, 110). Ce sont les moments « de détente » qui impriment chacun une nuance affective spéciale au déroulement de la journée. L'aspect social et affectif des repas pris en commun se mêle, en outre, aux images gustatives évoquées par chacun d'eux.

C'est d'abord la joie du petit déjeuner, les chocolats de son enfance, lorsqu'il arrivait en retard à l'église parce qu'il avait flâné dans son lit, tout en prenant son chocolat (JS, I, 215). Parfois, c'est « le goût clair et chaud du café au lait » (JS, II, 301) qui cristallise pour lui les espoirs de la journée qui

commence « encore intacte et pleine, dans l'incertitude du ciel matinal... » : « le goût du café au lait matinal nous apporte cette vague espérance d'un beau temps qui jadis, si souvent pendant que nous le buvions dans un bol de porcelaine blanche, crémeuse et plissée, qui semblait du lait durci, se mit à nous sourire dans la claire incertitude du petit jour » (RTP, III, 889).

Pendant les grandes vacances paisibles et familiales, le menu du dîner, qu'il descendait demander à la cuisine, « le distrait tous les jours comme les nouvelles qu'on lit dans un journal et l'excitait à la façon d'un programme de fête » (RTP, I, 119). Un menu est un avant-goût de plaisir pour un affamé : « le bien-être de celui qui recommence à croire à l'existence d'une vie plus heureuse, presque à en éprouver l'appétit, comme il arrive à un malade alité depuis des mois, à la diète, et qui aperçoit dans un journal le menu d'un déjeuner officiel... » (RTP, I, 311). Les commentaires sur les repas abondent dans l'œuvre de jeunesse qu'est *Jean Santeuil*.

« Il y a dans le temps qui suit un repas copieux, une sorte de temps d'arrêt plein de douceur de l'intelligence et de l'énergie, où rester sans rien faire nous donne le sentiment de la plénitude de la vie, tandis que le moindre effort nous serait insupportable. Les tristesses que nous avons apportées en venant déjeuner ont disparu, et si nous y pensons, c'est avec un sourire, comme à des maux passés dont la cause a disparu... Mais ce premier moment qui suit la fin du repas est plus innocent. Chacun des convives a obtenu sa part de cette royauté du festin qu'avait instituée l'antiquité et que confère en réalité le festin pour une heure à tous ceux qui y participent. Chacun l'exerce à sa manière comme vous pouvez le voir en entrant dans un salon où on s'est hâté de venir prendre le café avant que cet état n'ait commencé, car alors on n'est plus sûr de pouvoir déranger personne. » (JS, I, 155).

Les après-midi sont coupés par les goûters, ceux que l'on prend au bord de la Vivonne, entre les iris : « nous restions longtemps à manger des fruits, du pain et du chocolat, sur l'herbe. » (RTP, I, 170). Premiers goûters avec Gilberte qui lui laisse une si profonde impression, lorsqu'il était invité par Mme Swann : « Gilberte me faisait « mon thé ». J'en buvais indéfiniment, alors qu'une seule tasse m'empêchait de

dormir pour vingt-quatre heures. » (RTP, I, 507). Ce sont aussi les goûters avec la bande des jeunes filles en fleurs dans les fermes-restaurants des alentours de Balbec. « Mais quelquefois, au lieu d'aller dans une ferme, nous montions jusqu'au haut de la falaise, et une fois arrivés et assis sur l'herbe, nous défaisions notre paquet de sandwiches et de gâteaux. Mes amies préféraient les sandwiches et s'étonnaient de me voir manger seulement un gâteau au chocolat gothiquement historié de sucre ou une tarte à l'abricot. C'est qu'avec les sandwiches au chester ou à la salade, nourriture ignorante et nouvelle, je n'avais rien à dire. Mais les gâteaux étaient instruits, les tartes étaient bavardes. Il y avait dans les premiers des fadeurs de crème et dans les secondes des fraîcheurs de fruits qui en savaient long sur Combray, sur Gilberte, non seulement la Gilberte de Combray mais celle de Paris aux goûters de qui je les avais retrouvés. » (RTP, I, 904).

Plus tard, ces goûters seront des thés mondains : « Et quand la duchesse allait faire son thé disant : « que ceux qui veulent de *mon* thé viennent avec moi », comme si son thé était une production brevetée, un plaisir délicieux et défendu, un critère qui devait séparer les bons d'avec les méchants... » (JS, II, 26). Mais ces thés élégants remplaceront-ils jamais dans son cœur les simples goûters des vacances à Etreuilles où Jean « quand sonnait quatre heures et demie, l'esprit fatigué de lire et le corps réveillé, fermait son livre et descendait goûter. » (JS, I, 175). « Après avoir mangé un biscuit rose, Jean écrasait des fraises dans un fromage à la crème jusqu'à ce que la couleur lui fit toutes les promesses que traduirait dans un instant le goût rêvé et obtenu. En attendant, il remettait des fraises et de temps en temps un peu de crème, dans des proportions définies, avec des regards mêlés d'attention et de plaisir, toute l'expérience d'un coloriste et la divination d'un gourmand. Du marronnier rose du curé qu'on ne voyait pas, étaient tombées tant de fleurs que la marche du seuil par la fenêtre semblait avoir été jonchée de pétales de roses. On entendait les oiseaux du jardin du curé. Et l'on allait partir pour une belle promenade. » (JS, I, 176).

Quant au repas du soir, c'est aux notions réconfortantes de lumière, de chaleur, de protection contre la solitude et l'obscu-

rité, de la chaude sympathie des autres que se rattache une certaine qualité du plaisir qu'ils procurent et qui est longuement analysée dans *Jean Santcuil*.

Dans la société oisive et frivole où évolue le narrateur une signification sociale particulière s'attache à ces repas pris en commun par les membres d'un même groupe. « Ces invitations » créent entre les convives une sorte de complicité, de participation magique au même clan; tels les « dîners de la duchesse de Guermantes : « Je ne devais plus cesser par la suite d'être continuellement invité, fût-ce avec quelques personnes seulement, à ce repas dont je m'étais autrefois figuré les convives comme les apôtres de la Sainte-Chapelle. Ils se réunissaient là, en effet, comme les premiers chrétiens, non pour partager seulement une nourriture matérielle d'ailleurs exquise, mais dans une sorte de Cène sociale... » (RTP, II, 512). C'est à la fois une « table mystique » et une « communion sociale ».

Pourtant, ce serait une erreur de croire que les joies liées à ces repas ne s'adressent qu'à l'imagination et que leur caractère réconfortant est étranger à leur contenu matériel : les menus et les plats des divers services du repas sont loin d'avoir laissé Proust indifférent.

### PLATS ET MENUS

Toute l'œuvre de Proust fourmille d'allusions à des préparations culinaires variées, de détails minutieux et précis sur la composition de nombreux menus.

C'est la langouste et la glace — le granité — du jour où Swann était invité à dîner à Combray (RTP, I, 30), les œufs à la crème que la tante Léonie exigeait qu'on lui servit dans une assiette plate parce que c'étaient les seules qui fussent ornées de sujets (RTP, I, 57) ou le retour quotidien de la purée dont elle ne se fatiguait pas (RTP, I, 116), ou encore celui du beau morceau de veau qui doit figurer au menu du samedi asymétrique (RTP, I, 110) — où le repas était avancé d'une heure parce que Françoise allait au marché, — la sole normande et la salade du dîner de Mme Verdurin (RTP, I, 255).

Si l'on voulait dresser un répertoire des plats que cite

Proust et qu'il semble apprécier, toutes les rubriques d'un livre de cuisine y seraient représentées. Les hors-d'œuvre et les entrées, simples ou raffinés : le homard à l'américaine que l'on déguste à Beg-Meil (JS, II, 197), les œufs à la crème des déjeuners de Mme Swann (RTP, I, 526), la « matière noirâtre (RTP, I, 549) du cahier du grand dîner chez les Swann où Proust fait la connaissance de Bergotte, mais aussi « la chaleur des œufs dorés... entre les carafes de bière fraîche » (JS, II, 98). Les légumes, comme les asperges, sont prétextes à description poétique : « mon ravissement était devant les asperges, trempées d'outremer et de rose et dont l'épi, finement pignoché de mauve et d'azur, se dégrade insensiblement jusqu'au pied... » (RTP, I, 121), « délicieuses asperges..., à jamais déracinées, chaudes, molles et pourtant telles qu'il les avait vues... au sommet du parc... Ou plutôt il les avait vues vivantes, telles qu'elles lui avaient été servies, hautes et minces, quelques-unes plus grosses, dures et roses, puis bleuâtres avec une molle tête verte bouclée. » (JS, I, 202).

Les plats de résistance figurent sous diverses formes : le gigot beauceron qu'on mangeait à Combray : « Aussi dans l'église, immobile sur son banc, et n'ayant à penser à rien, il pouvait à son aise penser au gigot qu'il avait vu livrer aux flammes domestiquées et industrielles. » (JS, I, 216). Le poulet rôti semble aussi particulièrement apprécié dans la famille de Combray et d'une valeur singulièrement rare « par sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire » (RTP, I, 122) : « Françoise tournait à la broche un de ces poulets, comme elle seule savait en rôtir, qui avaient porté loin dans Combray l'odeur de ses mérites, et qui pendant qu'elle nous les servait à table, faisaient prédominer la douceur dans ma conception spéciale de son caractère, l'arôme de cette chair qu'elle savait rendre si onctueuse et si tendre n'étant pour moi que le propre parfum d'une de ses vertus. » (RTP, I, 121). Mais Françoise excelle aussi au bœuf mode, apprécié par M. de Norpois « et dont tant de morceaux de viande ajoutés et choisis enrichissaient la gelée » (RTP, III, 1035).

Les desserts enfin sont multiples, qu'il s'agisse de fruits, comme les fraises au fromage blanc, les grappes blondes du raisin (JS, II, 232), les poires aristocratiques que Charlus

réclame en fin connaisseur au restaurant de Saint-Mars-le-Vêtu (RTP, II, 1010), de la crème au chocolat ou du riz à l'impératrice, enfin des gâteaux, comme la brioche, la tarte aux pommes ou « ces gâteaux en forme de tours, — « manqués », « saint-honorés », « gênoises » — dont l'odeur oisive et sucrée est restée mêlée pour Proust aux cloches de la grand'messe et à la gaité des dimanches » (PM, 238) ou aussi « la pâtisserie ninivite » aux créneaux en chocolat (RTP, I, 506) que Gilberte ne craint pas de démolir pour lui, lors d'un goûter chez Mme Swann, ou encore les sorbets à l'architecture compliquée » (RTP, III, 129).

Souvent d'ailleurs, Proust ne résiste pas au plaisir d'énumérer des menus entiers, tels ceux, surbondants, dont Françoise régale ses maîtres à Combray : « Au fond permanent d'œufs, de côtelettes, de pommes de terre, de confitures, de biscuits, qu'elle ne nous annonçait même plus, Françoise ajoutait — selon les travaux des champs et des vergers, le fruit de la marée, les hasards du commerce, les politesses des voisins et son propre génie... : une barbe parce que la marchande lui en avait garanti la fraîcheur, une dinde parce qu'elle en avait vu une belle au marché de Roussainville-le-Pin, des cardons à la moelle parce qu'elle ne nous en avait pas encore fait de cette manière-là, un gigot rôti parce que le grand air creuse et qu'il avait bien le temps de descendre d'ici sept heures, des épinards pour changer, des abricots parce que c'était encore une rareté, des groseilles parce que dans quinze jours il n'y en aurait plus, des framboises que M. Swann avait apportées exprès, des cerises, les premières qui vinssent du cerisier du jardin après deux ans qu'il n'en donnait plus, du fromage à la crème que j'aimais bien autrefois, un gâteau aux amandes parce qu'elle l'avait commandé la veille, une brioche parce que c'était notre tour de l'offrir. Quand tout cela était fini, composée expressément pour nous, mais dédiée plus spécialement à mon père qui était amateur, une crème au chocolat, inspiration, attention personnelle de Françoise, nous était offerte, fugitive et légère comme une œuvre de circonstance où elle avait mis tout son talent. » (RTP, I, 71).

Sans doute, l'extrême poésie qui imprègne nombre de ces évocations montre bien que si Proust se complait à citer des denrées comestibles, ou différents plats, il entre dans son

plaisir une bonne part de jouissance intellectuelle. Son imagination est éveillée par certains détails : « Les plats raffinés qu'on nous servait... donnaient autant de plaisir à mon imagination qu'à ma gourmandise; parfois le petit morceau de nature d'où ils avaient été extraits, bénéitier rugueux de l'huître dans lequel restent quelques gouttes d'eau salée, ou sarment noueux, pampres jaunis d'une grappe de raisin, les entouraient encore, incontestable, poétique et lointain comme un paysage et faisant se succéder au cours du dîner les évocations d'une sieste sous une vigne et d'une promenade en mer... » (RTP. II, 118).

Mais, comme l'auteur l'avoue lui-même, ce n'est pas un plaisir d'imagination pure.

### ELOGE DE LA GOURMANDISE

Toutes ces allusions de Proust à des précisions culinaires ou gastronomiques — qui peuvent paraître oiseuses — ne sont pas non plus imputables à la seule manie du détail où l'entraîne son souci de documentation, sa tendance à approfondir en spécialiste et par le dedans, les dessous d'un métier par exemple.

Ces remarques sont faites avec un tel amour qu'elles constitueraient déjà par elles-mêmes, une mise en valeur de la gourmandise, si Proust ne l'avait fait plus directement en maints autres endroits. Le narrateur d'*A la Recherche du Temps perdu* évoque souvent le plaisir de la gourmandise auquel il se montre fort sensible dès son enfance et qui semble avoir été particulièrement comblé lors de ses vacances à Combray :

« Au commencement de la saison où le jour finit tôt, quand nous arrivions rue du Saint-Esprit, il y avait encore un reflet du couchant sur les vitres de la maison et un bandeau de pourpre au fond des bois du Calvaire qui se reflétait plus loin dans l'étang, rougeur qui, accompagnée souvent d'un froid assez vif, s'associait, dans mon esprit, à la rougeur du feu au-dessus duquel rôtiissait le poulet qui ferait succéder pour moi au plaisir poétique donné par la promenade, le plaisir de la gourmandise, de la chaleur et du repos. » (RTP, I, 133). L'aristocratique Swann lui-même, dont la nature a de grandes analogies avec celle du narrateur, est également

un amateur de bonne cuisine. « Swann trouvait sage... de prévoir « dans son budget une disponibilité importante pour obtenir sur l'emploi des journées d'Odette des renseignements sans lesquels il se sentirait malheureux, aussi bien qu'il en réservait pour d'autres goûts dont il savait qu'il pouvait attendre du plaisir, au moins avant qu'il fût amoureux, comme celui des collections et de la bonne cuisine. » (RTP, I, 280). « Certains jours, au lieu de rester chez lui, il allait prendre son déjeuner dans un restaurant assez voisin dont il avait apprécié autrefois la bonne cuisine et où maintenant il n'allait plus que pour une de ces raisons, à la fois mystiques et saugrenues, qu'on appelle romanesques; c'est que ce restaurateur (lequel existe encore) portait le même nom que la rue habitée par Odette : Lapérouse. » (RTP, I, 296). Swann est d'ailleurs détenteur reconnu de secrets culinaires puisqu' « on ne se gênait guère pour l'envoyer quérir dès qu'on avait besoin d'une recette de sauce gribiche ou de salade à l'ananas pour des grands dîners où on ne l'invitait pas. » (RTP, I, 18).

Le duc de Guermantes n'échappe pas à ce penchant; on déguste à sa table « des ortolans accommodés selon les différentes recettes que le duc élaborait et modifiait prudemment » (RTP, II, 513).

Ainsi, le plaisir de la gourmandise importe à Proust, tant pour lui-même que pour les autres. Il l'a analysé sous toutes ses formes, a montré les satisfactions affectives, sociales et esthétiques qui en dérivent, ou celles, accessoires, qui y sont liées, comme « le plaisir de déguster des plats inattendus ou annoncés seulement un instant avant leur apparition fumante en échangeant avec des amis des regards brillants de bien-être et de sympathie. » (JS, II, 112).

Ce penchant est assez surprenant, étant donné ce que l'on sait du tempérament débile de Proust. On pourrait supposer que cette gourmandise n'est que le reflet des privations auxquelles il se soumet pendant les années de claustration où il compose son roman et où, malade, il ne se nourrit guère que de café alternant avec du véronal; ce serait en somme un affamé volontaire se complaisant à l'évocation de nourritures imaginaires. Mais cette explication ne vaut plus pour *Jean Santeuil*, début de roman tout empreint de cette complaisance gustative mais élaboré à un moment de sa vie bien antérieur à

cette période d'isolement. D'ailleurs, les souvenirs d'enfance de Proust témoignent que sa gourmandise date de plus loin et est bien chez lui un trait constitutionnel.

C'est d'autant plus curieux pourtant que, enfant chétif dès la naissance, Proust à l'âge de neuf ans devient sujet à des crises d'étouffements qui terrorisent sa famille. Rhume des foies, asthme, ces suffocations vont marquer définitivement sa vie, de par l'importance qu'à tort ou à raison, il leur accorde. Mais sujet allergique par excellence, Proust semble l'avoir été essentiellement à l'égard des allergènes respiratoires : ce sont les parfums, les poussières, les fleurs, qui dès son enfance, déclenchent ces crises qui vont l'obliger désormais à contempler tristement la nature derrière une vitre. Cette hypersensibilité se manifeste d'ailleurs également à l'égard des bruits dont il est obligé de s'isoler par toutes sortes de subterfuges. Pourtant, s'il fût asthmatique, son asthme n'était certainement pas d'origine digestive, car cet allergique recherchait particulièrement la crème au chocolat et les fraises à la crème qui ne semblent pas avoir eu de conséquences particulièrement fâcheuses pour lui dans sa jeunesse puisqu'on lui permettait d'en manger.

Comme nombre d'enfants, il adorait la crème au chocolat : « j'étais aussi incapable de décider laquelle aurait ma préférence, que si pour le dessert on m'avait donné à opter entre du riz à l'impératrice et de la crème au chocolat » (RTP, I, 74). La distribution de ce dessert peut même devenir une source de conflit entre son frère et lui : « ...à la fin du repas, à l'entremets, un cri perçant retentit : « Marcel a eu plus de crème au chocolat que moi ! » s'écriait mon frère. » <sup>(1)</sup>.

C'est le dessert que, dans la deuxième partie de sa vie, celle de la réclusion, il commandera de préférence pour les invités qu'il regarde manger, dans les repas raffinés que de temps en temps il offre, au Ritz par exemple, et dont il choisit le menu parmi ses plats préférés, bien que lui-même n'absorbe rien : « Monsieur, dit Marcel au maître d'hôtel — avez-vous des filets de sole au vin blanc ? Du bœuf mode, une petite salade, et je vous le recommande bien crémeux, un soufflé au

---

<sup>(1)</sup> Carnets inédits in *Bull. Soc. Amis Proust et Combray*; 1950; I, 7.

chocolat (les invités de Marcel mangeaient presque toujours le même menu, celui qu'il eût préféré pour lui-même, si l'état de sa santé le lui eût permis). Oh ! moi, je ne prends presque rien; faites-moi apporter un verre d'eau, j'ai des cachets qu'il ne faut pas que j'oublie... Et du café, du bon café si cela vous est égal, j'en boirai plusieurs tasses. » (1).

Quant aux fraises, sources de tant de réactions allergiques, Proust a eu une passion pour les fraises à la crème qui restent pour lui « la chose délicieuse qu'il jouissait le plus à manger et qu'il réclamait tous les jours de la cuisinière » (JS, I, 204).

Cet asthmatique fut donc un authentique gourmand qui ne semble pas avoir eu d'empêchement physiologique à apprécier la bonne chère, tout au moins pendant la première moitié de son existence. C'est d'ailleurs le mode de vie d'une riche famille bourgeoise qui devait lui permettre de satisfaire ce penchant dès l'enfance, une enfance livrée aux recettes d'une vieille cuisinière d'Ile-de-France; plus tard, c'est grâce à la cuisine recherchée des grandes maisons ou des restaurants réputés qu'il hante, qu'il a pu le cultiver.

Mais les mobiles qui le poussent à accorder dans son œuvre tant d'importance à ces faits sont néanmoins plus élevés et cette sensualité gourmande est largement dépassée : Proust est un artiste et un poète.

### L'ART ET LA GOURMANDISE

Proust a été hypersensible à l'aspect poétique et artistique de la réalité : « les choses sont si belles d'être ce qu'elles sont, et l'existence est une si calme beauté répandue autour d'elles » (JS, I, 186); « C'était un de ces moments paisibles où les choses sont comme environnées de la beauté qu'il y a à être » (JS, I, 185). Cette beauté se répand jusque dans les aspects du monde les plus négligés par l'esthétique officielle. C'est ainsi que la gourmandise devient une source de joie artistiques. Et Proust va opérer une transposition sur le plan de l'art, des travaux culinaires, des plats réalisés et des repas où on les déguste.

L'« art violent » (JS, I, 216) des opérations culinaires tient

---

(1) Lettres à Mme Scheikewitch. Librairie Champs-Élysées; Paris, 1928, p. 28-29.

à la fois des mises en scène de féeries à grand spectacle, des grands cataclysmes de la nature, de pratiques magiques ayant trait au mythe du feu, et de l'exercice d'un culte : « A cette heure où je descendais apprendre le menu, le dîner était déjà commencé, et 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... » (RTP, I, 120).

Le lait qui bout évoque « le reflet blanc hyperboréen pareil à celui d'une tempête de neige », c'est à la fois un « orage », une « crue » (RTP, II, 76). La cuisine « a moins l'air de l'ancre de Françoise que d'un petit temple à Vénus. Elle regorgeait des offrandes du crémier, du fruitier, de la marchande de légumes, venus parfois de hameaux assez lointains pour lui dédier les prémices de leurs champs. » (RTP, I, 72).

C'est Breughel que rappellent les cuisines et la cour de l'hôtel de Doncières : « C'était dans la cour que s'ouvrait sur de rougeoyantes cuisines où tournaient des poulets embrochés, où grillaient des porcs, où des homards encore vivants étaient jetés dans ce que l'hôtelier appelait le « feu éternel », une affluence (digne de quelque « Dénombrement devant Bethléem » comme en peignaient les vieux maîtres flamands) d'arrivants... tandis qu'un garçon passait en tenant par le cou une volaille qui se débattait. » (RTP, II, 98).

La technique du cuisinier devient l'exercice d'un art et Proust insiste en de nombreux endroits sur le caractère artiste du cuisinier qui s'apparente au peintre, au sculpteur ou au musicien. Françoise « heureuse de s'adonner à cet art de la cuisine pour lequel elle avait certainement un don... » (RTP, I, 445) réalise de véritables « chefs-d'œuvre culinaires » (RTP, I, 120) ; son don atteint d'ailleurs au « génie » (RTP, I, 71), un génie qui va même jusqu'à en faire l'égale de Michel-Ange lorsqu'elle « compose », « selon des méthodes sues d'elle seule », « du bœuf à la gelée » pour M. de Norpois reçu à dîner chez les parents du narrateur ; « comme elle attachait une importance extrême à la qualité intrinsèque des matériaux qui devaient entrer dans la fabrication de son œuvre, elle allait elle-même aux Halles se faire donner les plus beaux carrés de romsteck, de jarret de bœuf, de pied de veau, comme Michel-Ange passant huit mois dans les montagnes de Carrare à choi-

sir les blocs de marbre les plus parfaits pour le monument de Jules II » (RTP, I, 445). « Le bœuf froid aux carottes fit son apparition, couché par le Michel-Ange de notre cuisine sur d'énormes cristaux de gelée pareils à des blocs de quartz transparent. » (RTP, I, 458).

C'est la Renaissance italienne et les vieux maîtres flamands qu'évoquent les talents des cuisiniers de l'hôtel de Doncières où Proust prend ses repas avec Saint-Loup : « ...d'autres soirs c'est par le cuisinier seulement qu'était mise en relief cette particularité originale des mets, qu'il présentait dans son cadre naturel comme une œuvre d'art; et un poisson cuit au court-bouillon était apporté dans un long plat en terre où, comme il se détachait en relief sur des jonchées d'herbes bleuâtres, infrangible mais contourné encore d'avoir été jeté vivant dans l'eau bouillante, entouré d'un cercle de coquillages, d'animalcules satellites, crabes, crevettes et moules, il avait l'air d'apparaître dans une céramique de Bernard Palissy. » (RTP, II, 118). « ...une glace était ciselée chaque jour au fer rouge, par un cuisinier sculpteur, dans un goût bien flamand. » (RTP, II, 99).

Proust utilise souvent, et à dessein, la terminologie qui s'appliquerait au travail ou à l'œuvre d'un peintre ou d'un musicien : toute à son œuvre, Françoise vit « dans l'effervescence de la création » (RTP, I, 445) ; lorsqu'elle réalise un plat particulièrement soigné, c' « est avec la brûlante certitude des grands créateurs » (RTP, I, 446).

« ...Quand tout cela était fini, composée expressément pour nous, mais *dédiée* plus spécialement à mon père qui était *amateur*, une crème au chocolat, *inspiration*, attention personnelle de Françoise nous était offerte, fugitive et légère comme une *œuvre de circonstance*, où elle avait mis tout son *talent*. Celui qui eût refusé d'en goûter en disant : « j'ai fini, je n'ai plus faim », se serait immédiatement ravalé au rang de ces goujats qui, même dans le présent qu'un *artiste* leur fait d'une de ses *œuvres*, regardent au poids et à la matière alors que n'y valent que l'*intention* et la *signature*. Même en laisser une seule goutte dans le plat eût témoigné de la même impolitesse que se lever avant la fin du morceau au nez du compositeur. » (RTP, I, 71). D'ailleurs Françoise qui était justement fière de ses talents, se montrait aussi très jalouse de la perfec-

tion de sa technique, et « n'était pas beaucoup plus capable — ou désireuse — de dévoiler le mystère qui faisait la supériorité de ses gelées ou de ses crèmes, ... qu'une grande cantatrice pour son chant » (RTP, I, 485).

C'est encore à la sculpture et à l'architecture que ressortit « la géographie pittoresque des sorbets : temples, églises, obélisques, colonnes Vendôme de glace au chocolat ou à la framboise... monuments... colonnes votives... élevées dans une allée à la gloire de la fraîcheur » (RTP, III, 130).

Le plaisir de celui qui déguste ces productions est voisin de celui de l'amateur d'œuvres d'art qui contemple des chefs-d'œuvre; pour le gourmet, un repas équivaut à une exposition de peinture : « Un dîner est une sorte de musée de la gourmandise où les différentes œuvres ... se trouvent à notre portée... » (JS, II, 317).

On ne s'étonne plus dès lors que les allusions aux choses de la gourmandise puissent être utilisées comme des repères artistiques, références de grâce et de beauté, dans certaines des nombreuses métaphores dont le style de Proust a le secret. Les associations d'idées qui président à ces images poétiques sont assez souvent empruntées au domaine culinaire et gastronomique : « Mme de Guermantes, dont le vocabulaire était savoureux, comme ces plats... devenus si rares où les gelées, le beurre, le jus, les quenelles sont authentiques... » (RTP, II, 502); « ...ces chambres de province... où l'air était saturé de la fine fleur d'un silence si nourricier, si succulent que je ne m'y avançais qu'avec une sorte de gourmandise... » (RTP, I, 49), ou encore : « de l'air friand d'un gourmet qui a l'intention et veut faire l'essai de remplacer dans une sauce, les clous de girofle par du poivre de Cayenne. » (RTP, I, 521).

Souvent c'est un simple rapprochement sur le plan visuel : « Les madeleines, ... ce petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot... » (RTP, I, 47); « Les boutons d'or, ... ils étaient fort nombreux à cet endroit qu'ils avaient choisi pour leurs jeux sur l'herbe, isolés, par couples, par troupes, jaunes comme un jaune d'œuf... » (RTP, I, 167); « Ça et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords » (RTP, I, 169). Parfois, il y a transposition d'une sensation à l'autre, du plan olfactif et gustatif ou même auditif, au plan

visuel ou vice-versa : « Je remarquai alors sur les fleurs — les aubépines — de petites places plus blondes, sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur comme sous les parties gratinées le goût d'une frangipane » (RTP, I, 113) ; « Coutances, cathédrale normande, que sa diphtonge finale, grasse et jaunissante, couronne par une tour de beurre... » (RTP, I, 389) ; « ...et le feu cuisant comme une pâte les appétissantes odeurs dont l'air de la chambre était grumeleux et qu'avait déjà fait travailler et « lever » la fraîcheur humide et ensoleillée du matin, il les feuilletait, les dorait, les godait, les boursoufflait, en faisait un invisible et palpable gâteau provincial, un immense « chausson »... » (RTP, I, 50).

« Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons et qui, remplies par la rivière, ... évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie... » (RTP, I, 168). Le son doré des cloches ne contenait pas seulement, comme le miel, de la lumière, mais la sensation de la lumière et aussi la saveur fade des confitures (parce qu'à Combray il s'était souvent attardé comme une guêpe sur notre table desservie). » (RTP, III, 83).

Ce n'est pas un hasard si parmi ces images fondées sur des correspondances de sensations — à la mode du symbolisme qui influença fortement Proust — nombreuses sont celles inspirées par les choses de la table. Nous retrouvons là le signe des préoccupations d'un gourmand et d'un artiste.

De cet aspect particulier sous lequel on peut considérer l'œuvre de Proust, il se dégage finalement une notion de « beauté comestible » qu'il est amusant d'essayer d'esquisser et que Proust lui-même, en plusieurs endroits, a approfondi avec ses dons d'analyste et de poète.

### LA BEAUTE COMESTIBLE

Grand amateur des simples aubépines des buissons, Proust enfant, leur préfère pourtant, lorsqu'il la découvre, l'épine-rose cultivée. Et il se demande pourquoi il trouve celle-ci encore plus belle que la modeste fleur blanche : « ...C'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches. Elle aussi avait

une parure de fête... mais une parure plus riche encore, car les fleurs attachées sur la branche... étaient « en couleur », par conséquent, d'une qualité supérieure selon l'esthétique de Combray si l'on en jugeait par l'échelle des prix dans le « magasin » de la Place ou chez Camus où étaient plus chers ceux des biscuits qui étaient roses. Moi-même j'appréciais plus le fromage à la crème rose, celui où l'on m'avait permis d'écraser des fraises. Et justement ces fleurs avaient choisi une de ces teintes de chose mangeable ... qui, parce qu'elles leur présentent la raison de leur supériorité, sont celles qui semblent belles avec le plus d'évidence aux yeux des enfants, et à cause de cela gardent toujours pour eux quelque chose de plus vif et de plus naturel que les autres teintes, même lorsqu'ils ont compris qu'elles ne promettaient rien à leur gourmandise. » (RTP, I, 139).

C'est une idée qu'il avait déjà exprimée dans *Jean Santeuil* : « Est-ce qu'avec cette épine blanche et épine rose s'associa le souvenir de ce fromage à la crème blanc qui un jour qu'il y avait écrasé des fraises devint rose, du rose à peu près de l'épine rose, et resta pour lui la chose délicieuse qu'il jouissait le plus à manger et qu'il réclamait tous les jours de la cuisinière ? Peut-être cette ressemblance l'aida-t-elle à remarquer l'épine rose et à l'aimer et en conserva-t-elle le goût dans un impérissable souvenir de gourmandise, de jours chauds, et de bonne santé. » (JS, I, 204).

C'est en effet à la conscience enfantine qu'il faut rattacher cette double représentation. L'une porte sur la valorisation des choses « en couleur » et s'applique aussi bien aux choses comestibles qu'aux objets sans utilité comme les fleurs : « sans goût pour le palais, mais de couleurs aussi vives et plus variées comme les biscuits roses qu'on servait à Etreuilles après déjeuner. » (JS, I, 182-183). On a pu constater expérimentalement que ce ne sont d'ailleurs pas les mêmes couleurs des aliments qui attirent les adultes ou les enfants (parmi des crèmes glacées, diversement colorées, le plus grand nombre des adultes choisit la gamme des tons jaunes, les enfants, celle du rose). L'autre, suivant laquelle la première notion du « beau » pour l'enfant... c'est le « bon » suprêmement utile, la chose dont on se nourrit.

Toute une gradation se distingue dans cette esthétique gus-

tative dont on retrouve divers degrés dans l'œuvre de Proust.

Il y a la beauté naturelle des choses naturelles qui fait trouver un fruit beau au même titre qu'une fleur, sans que s'y rattache le moindre conditionnement d'ingestion, sans aucune arrière-pensée.

Il y a la beauté des natures mortes qui est celle d'une chose fabriquée, créée, dans l'intention d'être belle, et où le comestible subit une transmutation en visuel, natures mortes à la profusion plantureuse, dans le style que la collaboration de Snyders apporta à Jordæens :

« ...Et dans la grande salle à manger..., c'était aussi à un repas de l'évangile figuré avec la naïveté du vieux temps et l'exagération des Flandres que faisait penser le nombre des poissons, des poulardes, des coqs de bruyères, des bécasses, des pigeons, apportés tout décorés et fumants par des garçons hors d'haleine... » (RTP, II, 98). C'est aussi celle dont se réjouit Ski, ce peintre coloriste, qui lors d'un dîner chez Mme Verdurin se compose en pensée, à partir de la « mousse à la fraise » qu'il déguste, « si jolie de ton », en lui adjoignant l'éclat de bouteilles de vins divers, « de merveilleuses pêches, d'énormes brugnonns là, en face du soleil couché », une nature morte imaginaire, tableau « luxuriant comme un beau Véronèse » (RTP, II, 939). C'est la beauté de la nature qui imite l'art; c'est la nature vue à travers les œuvres d'un peintre de génie, comme le jardin réel de Monet à Giverny, qui constitue « un tableau déjà exécuté à même la nature qui s'éclaire en dessous du regard d'un grand peintre » (Chr, 185). Et de même que Proust goûte les pommiers en fleurs à travers l'estampe japonaise, de même il lui arrive d'admirer en peintre les choses de la table à travers l'art de la nature morte. C'est en passant par la vie que s'opère ce transfert du comestible à l'esthétique.

Il est aussi une beauté qui naît de l'évocation visuelle du comestible, mais d'un comestible inaccessible, donc épuré, désintéressé, en accord avec les lois de l'esthétique classique :

« Les boutons d'or... jaunes comme un jaune d'œuf, brillant d'autant plus, me semblait-il, que ne pouvant dériver vers aucune velléité de dégustation, le plaisir que leur vue me causait, je l'accumulais dans leur surface dorée jusqu'à ce qu'il devint assez puissant pour produire de l'inutile beauté. » (RTP, I, 167).

Mais le « beau visuel » peut s'intriquer réellement et d'une façon plus intime aux sensations gustatives : « Pour les glaces, toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en fraîcheur dans mon gosier. » (RTP, III, 129).

Evoquant les jus de fruits — cerise cuite, poire cuite — que le narrateur obtient de faire adjoindre à l'orangeade rituelle que les Guermantes offrent lors des après-dîners au jardin, Proust note : « Rien ne lasse moins que cette transposition en saveur de la couleur d'un fruit, lequel cuit semble rétrograder vers la saison des fleurs. Empourpré comme un verger, au printemps, ou bien incolore et frais comme le zéphir sous les arbres fruitiers, le jus se laisse respirer et regarder goutte à goutte... » (RTP, II, 513).

Ainsi, il y a une beauté qui n'est pas incompatible avec le caractère comestible des choses, celle qui réjouit l'enfant qui confond d'abord le beau et le bon, sur la base de ce qui est suprêmement utile, celle aussi que vénère le gourmet et qui repose sur un affinement du sens du goût exercé à saisir des nuances et des rapports qui échappent au vulgaire.

Cette notion de beauté comestible nous amène à l'esthétique enfantine, à l'esthétique des simples aussi, à celle de l'âme paysanne, « l'esthétique de Combray » ; elle dérive de l'importance primordiale inhérente à ce qui touche à la nourriture. C'est aussi un aspect de la mentalité primitive car une sorte de participation magique s'opère par l'acte de consommer, de déguster ; c'est le désir de manger ce qu'on admire pour s'identifier à lui : « Dès lors, comme ces guerriers qui mangeant les entrailles d'un brave... sentaient en eux sa bravoure... » (JS, II, 198). Manger une chose, n'est-ce pas la prise de possession la plus directe, la plus efficace, celle par laquelle l'enfant commence son exploration du monde, en portant tout à sa bouche ?

Cette collusion du « beau » et du « bon » qui d'ordinaire vivent séparés au sein de nos appréciations sensorielles — le beau ne pouvant s'appliquer qu'aux sensations visuelles et auditives — le bon ne pouvant caractériser que des sensations olfactives ou gustatives — le sens commun s'en est fait néan-

moins l'écho. Il l'a retenue dans des expressions du langage courant qui nous font dire, à la vue « appétissante » d'un petit enfant dodu et bien en chair : « il est beau à croquer », ou « on en mangerait », ou encore : « dévorer des yeux » pour : admirer ou désirer.

Dans l'importance que Proust accorde aux choses de la bouche, le psychanalyste ne manquera pas de voir, avec la survivance d'un univers infantile, la preuve d'un certain infantilisme de l'auteur, de sa féminité sans doute aussi, et en tout cas, certainement, les signes d'une réminiscence et d'un regret du sein maternel.

Mais, quelles que soient les faiblesses de l'homme, l'œuvre est là pour prouver que son auteur — un homme avec tous ses défauts et ses qualités — a certainement dépassé ou transcendé ce stade, car c'est une théorie de l'art, une règle de vie intérieure, une philosophie, qu'il bâtit à partir des révélations de ceux de nos sens que l'on considère comme mineurs.

### *PHILOSOPHIE DES ODEURS ET DES SAVEURS*

C'est sur des « sensations » et plus particulièrement, semble-t-il, sur des sensations olfactives et gustatives que s'est édifiée l'esthétique de Proust. Mais c'est plutôt le terme de « perceptions » qui conviendrait ici, car c'est en fait par son intelligence aiguë que Proust jouit avec plénitude de « ces enivirements de la vie animale » : « Le sommeil, la nourriture, ... nous les aimons avec notre imagination pour tout ce qu'ils représentent de force et de douceur pour nous. Et ce n'est que dans la vie des animaux que nous pouvons les envisager tout purs, remplissant la vie tout entière. Mais nous en jouissons plus qu'eux... ce n'est que pour le penseur et pour le malade que la vie animale a tous ces enivirements. » (JS, II, 192). Nous avons vu de quel halo d'intellectualité sont entourées les sensations.

Plus que les autres, les impressions olfactives et gustatives ont un pouvoir différent de celui que leur accorde une signification utilitaire immédiate : elles sont douées d'une puissance évocatrice spéciale, non seulement du passé, mais de l'essence commune au passé et au présent. Quand elles réapparaissent sous forme de souvenirs impromptus, elles constituent comme des témoins, des repères de la permanence de

notre être constitué pourtant par la succession de « moi » fluctuants au cours du temps. Que ces sensations mineures aient une capacité particulière à évoquer le passé, Proust sait qu'il n'avance là rien d'original et il s'est d'ailleurs replacé lui-même dans la filiation littéraire de ceux qui ont utilisé un tel procédé d'évocation, comme Chateaubriand, Gérard de Nerval, Baudelaire (RTP, III, 919). Mais le souvenir spontané de telles impressions, lorsqu'on fait l'effort de l'approfondir, de le comprendre, de le traduire, s'avère plus riche encore : c'est tout un monde qui se découvre en profondeur et c'est en fait, au « déclenchement <sup>(1)</sup> de la vie spirituelle » que nous assistons (RTP, III, 918). C'est l'atteinte d'une « réalité supérieure » (JS, II, 339), une « contemplation de l'essence des choses » (RTP, III, 876), une « essence permanente et habituellement cachée » (RTP, III, 873), une essence « éternelle » (JS, II, 233) qui nous fait flotter entre le passé et le présent dans leur « essence commune » (JS, II, 228), quelque chose « de plus essentiel qu'eux deux » (RTP, III, 872).

Aurions-nous donc quitté les apparences pour atteindre le monde platonicien des essences ? C'est une réalité « extra-temporelle » (RTP, III, 871 et 930) que nous saisissons, donc dégagée de cette catégorie de l'entendement : « le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps » (RTP, III, 871). « Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là ou comprend qu'il soit confiant dans sa joie... ou comprend que le mot de mort n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir ? » (RTP, III, 873). C'est aussi le Temps à l'état pur : « Ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser, la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhende jamais, un peu de temps à l'état pur. » (RTP, III, 872).

Sans doute, Proust ne fait pas œuvre de philosophe, mais on peut pourtant qualifier de subjectif son idéalisme, car dans ces essences éternelles c'est en réalité nous-mêmes que nous retrouvons : « essence qui nous trouble en ce qu'elle est

---

(1) L'édition du *Temps retrouvé*, de 1927, (N.R.F.), porte le mot : « déchaînement ».

nous-même, ce nous-même que nous ne sentons pas au moment, mais que nous retrouvons comme le miel délicieux resté après les choses quand elles sont loin de nous » (JS, II, 339). Aux objets, aux choses dont le souvenir nous apparaît, restent liées les émotions que la sensation primitive avait provoquées en nous : « sorte de commémoration de tout ce que notre être a laissé de lui-même dans des minutes passées, essence intime de nous-même que nous répandons sans la connaître, mais qu'un parfum senti alors... nous rend tout d'un coup... » (JS, II, 306).

Cet accès à une réalité supérieure est une source de joie, d'exaltation, d'enthousiasme; c'est là que réside la sérénité. C'est en somme une recette du bonheur que Proust nous confie.

Mais il serait faux de croire qu'un tel état de grâce s'obtient sans effort et par pure intuition; il est, au contraire, « l'objet d'un dur labeur d'approfondissement » (RTP, III, 892).

C'est parfois un effort considérable qu'il faut fournir pour découvrir ce que cachent ces impressions présentes où l'on reconnaît peu à peu un souvenir, pour les rendre claires, les intellectualiser, les comprendre. « Comprendre », tel a toujours été le but essentiel, comme la plus grande satisfaction de Proust. Il n'est de bonheur réel que celui de la connaissance. « Des impressions, telles que celles que je cherchais à fixer... la seule manière de les goûter davantage, c'était de tâcher de les connaître plus complètement..., de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs (RTP, III, 877) ...de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, le convertir en équivalent spirituel » (RTP, III, 879). Seul aussi le fait de comprendre peut nous consoler de nos malheurs : « Son enfance s'agite misérablement au fond d'un puits de tristesse dont rien ne pouvait encore l'aider à sortir, et que l'idée même de la cause de ses chagrins ne venait pas encore éclairer » (JS, I, 72).

Une fois qu'un être exceptionnel a compris ces vérités, elles deviennent pour lui la base d'une vocation : le devoir de faire partager aux autres les jouissances qu'il a tirées d'une telle expérience. Telle est la mission de l'artiste, de l'écrivain : « la recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence » (RTP, III, 1044). Ainsi, pour le créateur, aucun bonheur ne peut égaler celui de se réaliser dans son œuvre :

« Y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie ? » (RTP, III, 158).

Toute cette intense vie intérieure s'est édiflée sur la rencontre imprévue de sensations analogues à celle — dans l'exemple devenu célèbre — du goût de la madeleine imbibée de thé qui un soir d'hiver fait surgir vivante à Proust adulte, son enfance de Combray en lui rendant le goût de la madeleine trempée dans une tasse de tilleul que lui faisait déguster autrefois sa tante Léonie : « Tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé. » (RTP, I, 48).

Et c'est pourquoi, en filigrane sous ses gracieux souvenirs d'enfance à Combray qui forment le début de son roman, on distingue un autre Proust, un Proust vieilli, invité à Tansonville, hôte d'une Gilberte vieillie elle aussi, devenue Mme de Saint-Loup : « J'étais dans ma chambre, chez Mme de Saint-Loup à la campagne... Car bien des années ont passé depuis Combray... C'est un autre genre de vie qu'on mène à Tansonville chez Mme de Saint-Loup... » (RTP, I, 7). Le premier volume du cycle de *A la Recherche du Temps perdu* se relie ainsi chronologiquement au *Temps retrouvé* terminal : « Toute la journée dans cette demeure de Tansonville... je la passais dans ma chambre qui donnait sur les belles verdurees du parc et les lilas de l'entrée... » (RTP, III, 697). N'est-ce pas en outre l'indice de la scrupuleuse et classique composition du roman ? Ce qui rend d'ailleurs cette œuvre si attachante et qui par-delà les travers et les tares de l'auteur, par-delà la société mondaine souvent peu sympathique qu'il peint, force l'estime, c'est que le vrai sujet d'*A la Recherche du Temps perdu*, ce n'est ni l'analyse minutieuse et complaisante d'un moi malade, ni la peinture ou la chronique d'une société frivole, mais l'histoire émouvante de la vie intérieure d'un homme qui découvre sa vocation de romancier, du drame et des joies de l'intellectuel ou de l'artiste. C'est une « recherche » ; avant d'en trouver la solution et l'explication dans le *Temps retrouvé* : « Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : une vocation » (RTP, III, 899), le lecteur attentif y découvre en passant une allusion : « J'éprouvais à percevoir... ces différences... un enthousiasme

qui aurait pu être fécond, si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer, avant que se déclarât *la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire*. » (RTP, II, 397). Ce sont les drames et les joies de la vie intérieure, de la création intellectuelle, les efforts d'un malade — car si sa maladie, « son asthme », fût cultivée avec complaisance au début, elle finit par devenir réelle, de par le mode de vie même du sujet accroché à son œuvre pendant dix à quinze ans de sa vie, d'une vie cloîtrée, — hanté par la peur de n'avoir pas la force de terminer son ouvrage, reclus dans un labeur angoissé, mais conscient de la mission qu'il a à remplir.

Tous ces traits indiquent un courage et une sincérité intellectuels sur lesquels on n'insiste jamais assez car l'œuvre de Proust, c'est aussi ce travail organisé, patient et entêté d'un ouvrier des lettres qui sacrifie tout à son œuvre. De cet effort prodigieux il a donné lui-même un aperçu : « ...cet écrivain devrait préparer son livre, minutieusement, ... le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde... » (RTP, III, 1032).

Or, cette révélation du message de l'artiste pour qui le souvenir spontané apparaît à la fois comme une technique littéraire, mais aussi avant tout comme une expérience spirituelle, se trouve avoir justement son point de départ dans ces sensations considérées comme mineures, olfactives et gustatives : « Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (RTP, I, 47). Et par les détours de ce cheminement spirituel, on peut dire que Proust a ouvert la voie à un art littéraire réhabilitant les olfactions et les gustations.

Paule ASCHKERNASY-LELU.

# LE « JE » PROUSTIEN

MM. Pierre Clarac et André Ferré ont publié chez Gallimard, en 1954, une nouvelle édition de *A la Recherche du Temps perdu* en trois volumes. Depuis la mort du romancier jusqu'à cette publication, de nombreuses opinions avaient été exprimées sur ce monument littéraire du début de ce siècle — opinions aussi diverses que possible, mais toutes fondées sur un texte plein d'erreurs. Elles n'avaient d'autres points de rencontre que la version, déformée soit par la dactylographe qui n'avait pas pu déchiffrer l'écriture de Proust, soit par ses éditeurs qui s'étaient permis de corriger les épreuves, mais qui, de fait, avaient modifié le texte lui-même, surtout dans les éditions posthumes, c'est-à-dire dans le dernier tiers de l'œuvre. Pendant plus d'un quart de siècle, le Proust qu'on a lu n'était pas le vrai Proust, ce qui ne signifie naturellement pas que tout ce qu'on a écrit sur lui ne vaille rien, mais que pas mal de subtiles nuances, voire l'évolution pourtant si intéressante des pensées de l'auteur, échappèrent à l'attention des critiques.

MM. Clarac et Ferré ont mis fin à cette équivoque en publiant l'édition de la Pléiade, pour laquelle ils se sont pleinement servi des manuscrits et des épreuves, afin de rétablir le texte auquel tendait Marcel Proust. Cet énorme travail de patience et de méticulosité servira désormais de base aux futures études sur cet écrivain. C'est cette précieuse édition de la Pléiade qui nous a suggéré la possibilité de travailler sur des documents dont nous étions sûrs de pouvoir tirer beaucoup de leçons. Dans une des notes où ils expliquent leur méthode et leurs documents, MM. Clarac et Ferré signalent l'existence de quatre copies dactylographiées de *la Prisonnière*, corrigées de la main de Proust, quatre copies qu'ils appellent D1, D2,

D3 et D. L'obligeance de Mme Mante-Proust nous a permis d'étudier de près l'une d'elles qui se trouvait à ce moment-là chez M. Pierre Clarac : D2, et de regarder rapidement les autres au moment de l'Exposition Proust organisée à Londres. Un exemplaire du microfilm du texte autographe des Cahiers de Proust, qui se trouve aux Editions Gallimard, ayant été mis à notre disposition, nous pouvons reconnaître à peu près toutes les étapes suivies par l'auteur au moment de la rédaction de *la Prisonnière*. A savoir :

1° Microfilm du texte autographe des Cahiers de VIII à XII. Texte de premier jet, et additions faites pendant et après la guerre.

2° D1 : copie dactylographiée des quelques premières pages du Cahier VIII.

3° D2 : copie dactylographiée de D1 et des Cahiers, corrigée par Proust et reproduite en partie dans l'édition de la Pléiade (jusqu'à la p. 115 de cette édition).

4° D3 : copie dactylographiée de D2, corrigée par Proust et reproduite dans l'édition de la Pléiade (jusqu'à la p. 73 de cette édition).

5° D : la dernière copie dactylographiée corrigée par Proust et reproduite dans l'édition de la Pléiade.

\*  
\*\*

Si nous nous sommes tenus exclusivement à *la Prisonnière*, ce n'est pas le hasard qui a motivé notre choix dont voici les raisons principales :

L'importance de *la Prisonnière* réside déjà dans son sujet.

Depuis notre première lecture d'*A la Recherche du Temps perdu*, nous considérons que l'idée maîtresse de Proust est sa conception du « moi », sans négliger pour autant sa conception du temps, autre thème fondamental. Pourquoi Proust a-t-il créé un héros quasi anonyme ? Que signifie cette idée, leitmotiv de l'œuvre, que les autres ne livrent d'eux-mêmes que leur « apparence » ? Que révèle cette méconnaissance mutuelle et constante entre deux êtres humains, et ce doute terrible qu'une femme suscite dans l'esprit de son amant ? En quoi consiste l'émoi que le narrateur éprouve en regardant les aubépines ? A quoi nous amènent cette douleur et cette irritation de ne

pas pouvoir atteindre « l'essence » des fleurs, comme cachée sous une enveloppe ? Toutes ces questions nous font sentir la fragilité de l'existence où baigne le « moi » du narrateur. Autrement dit, tous ces problèmes sont des variations du problème fondamental : la relation entre le moi et la réalité qui l'entoure, moi et autrui.

Sous cet angle *la Prisonnière* présente un intérêt très particulier, car les relations charnelles et psychologiques des deux amants sont racontées là dans leur plénitude, avec de rares interventions de l'auteur. Le héros est un moi, et Albertine un autrui. Le premier cesse d'observer le drame humain; il commence à le vivre. Il s'analyse et se découvre à travers son expérience vécue, ou plutôt à travers l'expérience qu'il est « en train » de vivre avec Albertine. Les idées de Proust sur la vie humaine, et surtout sur les relations moi-autrui, trouvent ici leur plus riche incarnation chez le narrateur et son amante.

De là le manque d'une certaine douceur qui pourrait, comme dans les chapitres précédents, voiler et rendre tolérables même les plus cruelles analyses. Rappelons le début de *Sodome et Gomorrhe* où une suite de métaphores adéquates et tendres nous permettent le rare plaisir d'observer le mécanisme d'un amour morbide : l'homosexualité. Rappelons encore l'amour du narrateur pour Gilberte. Là aussi, une douceur, propre aux souvenirs d'enfance, enveloppe l'anecdote de bout en bout. Cela nous permet d'apprécier, de façon plus esthétique que morale, l'analyse des mouvements psychologiques d'un enfant amoureux, sa joie, son abattement, son calcul, son désespoir, etc. En revanche, par *la Prisonnière* le lecteur pénètre dans l'atmosphère tendue et pénible où deux êtres tâtonnent pour connaître chacun le corps, l'esprit, la pensée et le passé de l'autre... Proust révèle dans ce chapitre à la fois romanesque et autobiographique — autobiographie du narrateur, bien entendu, et non de Proust — cette rencontre tragique de deux aveugles qu'est l'amour. Interprétation inexorable, venue directement du fond de sa philosophie, et qui arracha ce cri à Jacques Rivière :

« C'est admirable ! Je ne sais pas si vous avez jamais rien écrit d'aussi émouvant. Je suis littéralement ravi. » (M. Proust et J. Rivière : *Correspondance*, p. 288.)

\*  
\*\*

L'intérêt particulier que présente *la Prisonnière* nous a conduit à confronter ses cinq versions, ce qui nous a permis d'en tirer beaucoup de conclusions. Ainsi, entre le manuscrit (Cahiers) et la dernière copie dactylographiée que Proust a corrigée juste avant sa mort, d'importantes modifications ont été effectuées : la détérioration de l'amour des deux protagonistes, l'élément comique, qui existait déjà dans le texte du manuscrit, mais qui s'extériorise de plus en plus dans la plupart des portraits, notamment chez M. et Mme de Guermantes, la disparition quasi totale de Bloch, la précision d'une idée qui n'avait pas de nom auparavant : « être de fuite », etc. Malheureusement, ne pouvant traiter toutes ces questions, nous nous contenterons d'examiner quelques variantes qui représentent, à coup sûr, un des aspects les plus importants et de le développer afin de montrer l'essentiel de la création proustienne. Il ne s'agit ici que de quelques retouches qui font ressortir une pensée de Proust sur son « je », qu'on appelle souvent, par erreur, Marcel.

Dans l'analyse de ce mystérieux « je » proustien, rien n'a encore dépassé le petit essai de M. Martin-Chauffier, paru dans la revue *Confluences* (numéro spécial : « Problèmes du roman », juillet-août 1943, pp. 55-69) et intitulé *M. Proust et le double « je » de quatre personnes*. Etude d'une quinzaine de pages qui vise, et arrive remarquablement, à analyser sans aucune équivoque le secret de la structure du roman. L'auteur propose dans cet article une subtile distinction entre quatre personnes : 1) Marcel le narrateur qui dit « je »; 2) Marcel le héros qui est « je »; 3) Proust l'auteur qui ne dit jamais « je », qui dirige tout; 4) Marcel Proust enfin, homme réel, qui fournit, à travers son snobisme, sa maladie, sa vie mondaine, diverses matières à l'œuvre d'art de Proust l'auteur. L'analyse est subtile. La distinction de quatre personnes nous semble, du moins dans le cas de Proust, juste. Partons donc de là.

Le « je » que nous devons examiner a, ainsi, deux aspects : aspect narrateur et aspect héros. Ces deux aspects se confondent facilement, puisqu'ils appartiennent à une personne, et *la Prisonnière* est le chapitre où ce mélange est poussé à l'extrême. Jamais le héros du *Temps perdu* n'est aussi héros que dans ce chapitre, tout en gardant son caractère de narrateur.

Il n'est donc pas étonnant que la personne mystérieuse du « je » apparaisse d'une façon nette et, paradoxalement, équivoque, d'autant plus que l'ambiguïté du « je » est son attribut même.

De ce point de vue, le prénom du « je » qui apparaît deux fois dans ce chapitre revêt une importance capitale. Voici le premier passage :

« Elle retrouvait la parole, elle disait : « Mon » ou « Mon chéri », suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : « Mon Marcel », « Mon chéri Marcel ». Je ne permettais plus dès lors qu'en famille une parente, en m'appelant aussi « chéri »... » (III, 75).

Ce passage, dont nous montrerons ci-dessous l'extrême importance, devait faire longtemps l'objet de la réflexion de l'auteur, car, nous trouvons deux autres passages, dactylographiés et biffés sur D2 (dont nous avons parlé ci-dessus), qui, à de petites différences près, représentent la même scène.

« Mais comme en s'éveillant elle m'avait dit : « Mon Marcel » « Mon chérie (*sic*) Marcel » il ne fallait pas que la visite fût quelque parente qui me rappellerait (*sic*) qu'en famille... »

« Au moment du réveil elle semblait garder quelque chose de l'innocence du rajeunissement du sommeil. Ses premiers mots étaient empreints de la grâce des petits enfants. Elle m'appelait par mon nom, elle me souriait, me faisait une moue de reproche achevée dans un baiser, elle m'était... »

Ces phrases font immédiatement penser au prénom que l'on donne d'habitude au narrateur : Marcel. Mais s'appelle-t-il vraiment Marcel ?

Il est à noter qu'on relève ce prénom deux fois seulement dans l'œuvre de Proust. Le passage cité ci-dessus constitue le premier exemple où la condition (« en donnant au narrateur le même nom qu'à l'auteur ») et l'emploi du subjonctif (« ce qui... eût fait ») nous laissent encore complètement ignorer le nom du héros. Après une centaine de pages, on s'arrêtera à la phrase suivante :

« Mon et cher Marcel, j'arrive moins vite que ce cycliste dont je voudrais bien prendre la bécane pour être plus tôt près de vous. Comment pouvez-vous croire que je puisse être fâchée et que quelque chose puisse m'amuser autant que d'être avec vous ? Ce sera gentil de sortir tous les deux, ce serait encore plus gentil de ne jamais sortir que tous les deux. Quelles idées vous faites-vous donc ? Quel Marcel ! Quel Marcel ! Toute à vous, ton Albertine. » (III, 157).

Ici, l'auteur a écrit le nom sans hésitation, sans aucune condition préalable. Alors pourrions-nous appeler maintenant le héros Marcel ? Non, car il faut tenir compte que ce passage se trouve dans la partie qui n'a pas été corrigée par Proust. La mort venait de mettre fin à son désir maniaque de perfectionner et de corriger sans cesse. Autrement, il aurait modifié le passage et aurait inséré une phrase quelconque pour annoncer l'apparition du prénom, comme il l'a fait pour le premier passage (« en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre »). Cette hypothèse nous semble d'autant plus vraisemblable que dans un autre passage la modification apparaît très nette.

« Elle entr'ouvrait les yeux, me disait d'un air étonné — et en effet, c'était déjà la nuit — « Mais où tu vas comme cela *Marcel* ? » puis se rendormait. »

Dans le texte définitif, cette phrase est présentée ainsi :

« Elle entr'ouvrait les yeux, me disait d'un air étonné — et, en effet, c'était déjà la nuit — : « Mais où tu vas comme cela, *mon chéri* ? » (et en me donnant mon prénom), et aussitôt se rendormait. » (III, 115).

Quelle gaucherie ! On sent nettement l'auteur gêné à cause de ce prénom. Mieux vaut le rayer, même si la phrase n'est pas tout à fait naturelle. Telle a dû être sa décision.

Un point commun à tous ces passages : c'est toujours Albertine qui prononce le nom de Marcel (dans ses propos ou dans sa lettre). De là, on pourrait même supposer, en empruntant la psychologie de l'écrivain, qu'il n'est pas si important que le narrateur s'appelle Marcel, mais qu'il est indispensable de montrer l'état d'âme d'Albertine par « mon », « cher », « chéri » ou « quel », qui doivent s'accompagner d'un prénom. Ce qui explique pourquoi le nom de Marcel est apparu si subitement dans ce chapitre où il est essentiellement question de l'amour du narrateur et d'Albertine, et pourquoi Proust a modifié certains passages où le narrateur avait été appelé auparavant « Marcel ». De cette observation, on peut tirer une conclusion : Proust ne tenait pas à préciser le nom du héros. Au contraire, l'anonymat devait même avoir pour lui une certaine signification. Mais laquelle ?

Ainsi, la question du prénom nous ramène au problème capital que pose M. Martin-Chauffier : qui est la personne qui dit « je » ? Et surtout, dans quel dessein Proust a-t-il

créé ce personnage anonyme ? Nous analyserons ci-dessous ce problème.

Comme leitmotiv, Proust reprend cette idée que les autres ne livrent d'eux-mêmes que leur « apparence ». Nous ne connaissons jamais leur vraie figure. Saint-Loup, jeune noble, estime une prostituée et ne sait point qu'elle s'achète vingt francs. Swann, entouré de duchesses et de princesses, éprouve un amour, le plus fort de sa vie, pour Odette, demi-cocotte frivole, et ignore qu'elle le trompe sans cesse. D'après Proust, cette méconnaissance vient de cet axiome que personne ne peut comprendre autrui. Le cas du narrateur est plus tragique. Il s'enferme dans une chambre avec Albertine pour la posséder tout entière, mais, de ce contact purement charnel, il ne naît qu'un grand chagrin. Il ne peut toucher que la chair de son amante, et l'essence même d'Albertine lui demeure toujours étrangère :

« Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux, tenir sa tête dans mes mains; je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini. » (III, 387).

D'ailleurs, il ne s'agit pas seulement de l'amour, mais de tous les rapports entre la réalité extérieure et notre « moi ». Rappelons le regard du poète qui fixe les aubépines. Il avait « beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur » (I, 138), il ne pouvait approfondir davantage ce charme que les fleurs lui offraient. Rappelons la scène des trois arbres que le narrateur aperçoit par la fenêtre de la voiture; il éprouve un grand plaisir devant ces arbres, mais, il ne peut éclairer leur vraie figure, ni découvrir la cause de ce plaisir.

« Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir. » (I, 717).

Ainsi, pour le narrateur, tout ce qui l'entoure enferme une réalité qu'il lui est interdit de toucher, de connaître. Il voit dans les autres ce que présentent les choses, ou bien, toute chose

constitue un « autrui » avec lequel il ne peut entrer en communion. En s'enivrant de la beauté de la nature, il imagine quelque fée dans les choses, et il s'impatiente, puisqu'il ne peut atteindre ce qu'il appelle leur « essence ». Il ne peut aimer Albertine qu'en la regardant dormir. Ainsi, la scène d'amour de *la Prisonnière* devient aussi belle que foncièrement immorale. Sa beauté, qui consiste dans la métamorphose de la jeune fille en plante ou en mer, nous rappelle certains poèmes de Baudelaire : *l'Invitation au voyage*, *la Chevelure*, etc. Chez Proust, comme chez Baudelaire, la jeune fille qui vit, pense, ment et se tait, n'existe plus, et c'est la mer avec le bruit du déferlement, ou

« La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,  
Tout un monde lointain, absent, presque défunt »

(*la Chevelure.*)

qui la remplacent.

C'est justement dans cette beauté, dans cette métamorphose que réside l'immoralité de cette anecdote : l'immoralité d'un homme qui regarde sans être regardé. Car, au fond, qu'est cette jeune fille dépourvue de toute conscience, que le narrateur prétend « aimer », « d'un amour désintéressé et apaisant » ? Elle n'est qu'une plante, une mer, « une chose de nature » comme dit Proust. Alors, « la possibilité de l'amour » existe-t-elle encore, à moins qu'il s'agisse d'un amour pour un objet ? Un objet qui a la forme d'une femme, certes, mais qui est exclu de la condition humaine.

« En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ces différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. » (III, 70).

Ce passage, qui constitue sans doute une des plus belles scènes de l'amour proustien, illustre paradoxalement l'impossibilité qu'éprouve le narrateur d'aimer un être humain, ou tout au moins Albertine. L'importance de ce passage est évidente, si l'on tient compte, comme nous l'avons signalé ci-dessus, que la relation entre le moi et autrui est, chez Proust, le problème fondamental, lié à son éthique et, par là, à son esthétique.

Il n'y a aucune communication entre les autres et notre « moi » ; ce scepticisme paraît ça et là dans le roman. Mais contre cette impuissance, Proust, pourtant, entrevoit une seule

possibilité unique : découvrir « l'être » à travers « l'art ». Témoin le Septuor qui lui fait saisir tout l'être de Vinteuil.

On voit la personnalité de Vinteuil à travers les morceaux composés dans son chagrin et son allégresse. Personne, sauf Vinteuil, ne peut créer ces motifs qui, exclusivement, lui appartiennent. Chose évidente, entre la sonate du jeune Vinteuil et le Septuor composé dans ses dernières années, il y a une grande différence qualitative. Mais, en dépit de cette différence, il existe toujours un ton commun, un accent de Vinteuil, qui est sa « patrie intérieure », son « âme ».

« C'est bien un accent unique auquel s'élèvent, auquel reviennent malgré eux ces grands chanteurs que sont les musiciens originaux, et qui est une preuve de l'existence irréductiblement individuelle de l'âme. » (III, 256).

Au fond d'une valable expression artistique se retrouve inmanquablement l'âme de l'auteur. En ce qui concerne la musique, c'est une émotion qui se trouve à la base de la composition intellectuelle et qui est l'âme du musicien. Quand il s'agit de peinture, l'originalité de la vision constitue ce que Proust appelle la « patrie » du peintre. Par exemple, Elstir a fixé sa propre vision dans une toile où la mer et la terre, en perdant la ligne qui les sépare, se confondent et représentent le port d'Elstir. Chacun a sa vision en même temps que ses yeux. Vision, c'est une manière « individuelle » de voir, c'est « un » univers.

Il est maintenant facile de comprendre pourquoi Proust continua à faire des pastiches pendant des années : il voulait découvrir, à travers le style des écrivains, leur vision, leur univers, en un mot leur « moi ».

Ainsi, le narrateur sut enfin une réalité — le narrateur qui n'avait effleuré qu'une enveloppe vide d'essentiel, tout en caressant le corps de son amante. Ce fut le vrai Vinteuil qu'il vit, qu'il écouta dans le Septuor. La réalité humaine sera sensible à autrui à travers le prisme personnel de l'artiste. Sans l'art, la réalité demeurerait cachée pour toujours aux yeux des autres comme l'essentiel d'Albertine.

« Mais alors, n'est-ce pas que ces éléments, tout ce résidu réel que nous sommes obligés de garder pour nous-mêmes, que la causerie ne peut transmettre même de l'ami à l'ami, du maître au disciple, de l'amant à la maîtresse, cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti et qu'il est obligé de laisser au seuil des phrases où il ne peut communi-

quer avec autrui qu'en se limitant à des points extérieurs communs à tous et sans intérêt, l'art, l'art d'un Vinteuil comme celui d'un Elstir, le fait apparaître, extériorisant dans les couleurs du spectre la composition intime de ces mondes que nous appelons les individus, et que sans art nous ne connaissons jamais ? » (III, 257-258).

Alors, la création d'un auteur est-elle tout ? Est-elle tout ce qu'il y a de nécessaire dans l'art, dans la communion des hommes ? Non, un effort actif de la part du lecteur ou de l'auditeur est également indispensable. Une fois faite, l'œuvre quitte la main de son auteur, et devient un paradis impersonnel où tout le monde peut entrer librement. Mais, à la porte, on exigera pour sésame l'apport créateur, non de l'auteur mais du public. Lorsque Proust a écrit un conte intitulé *Famille écoutant la musique* (*les Plaisirs et les Jours*, pp. 180-183), il savait déjà fort bien ce rapport entre l'auteur et ses auditeurs : il a composé une scène du repos dans le crépuscule, où un mari qui regrette, une femme infidèle, un père qui sent toute proche la fin de sa vie, toute une famille enfin écoute ardemment le chant d'une jeune fille, en distinguant chacun sa propre émotion dans cette même musique.

Dans *la Recherche*, Proust gardait la même idée sur la compréhension de l'art. Non seulement le narrateur put connaître la réalité de Vinteuil, mais aussi il sentit ses propres impressions trop individuelles, ressuscitées, caractérisées par la musique. Les sensations bienheureuses de la madeleine, des trois clochers..., elles furent des impressions connues seulement par le narrateur. Mais, en exprimant la joie du musicien, le septuor devint tellement impersonnel qu'il put évoquer même les plaisirs individuels du narrateur.

« Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens. Ainsi rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec ou plus simplement, au début de cet ouvrage, en buvant une certaine tasse de thé. » (III, 375).

Proust emploie le mot « réalité » dans des sens assez variés. Ici, le sens est net, clair. La « réalité spirituelle » doit être le moi du narrateur, ou un de ses moi, qui existe, qui s'oppose à la simple possibilité. Bien que son moi et celui d'autrui

aient été perdus dans les plaisirs du monde et de l'amour, la joie des moments appelés « privilégiés » fut certes une « réalité ». De même, la musique, en faisant éprouver une nouvelle sensation bienheureuse, révèle au narrateur son moi qui fut longtemps virtuel, mais qu'il sent maintenant réel à cause de ce bonheur. Pourquoi réalité ? Parce que le narrateur ne doute point qu'il existe et qu'il sent cette joie. Pourquoi spirituelle ? Parce que c'est sa sensation qui est témoin et preuve de son existence.

Cette réalité est tellement personnelle que, si une autre personne écoutait la musique, certes une autre réalité serait révélée. Bref, ceux qui sont touchés par l'art, y trouvent leur propre sensation, leur propre réalité. Un chef-d'œuvre doit donc être impersonnel et transcendant, puisqu'il peut contenir tant de réalités, tant de « moi ».

Précisons. Vinteuil a saisi d'abord ses sensations et a composé la musique. Celle-ci, devenue, par nécessité, objective, selon le destin de toute œuvre d'art, est capable d'évoquer spontanément une réalité chez le narrateur. Celui-ci a peu à peu saisi l'âme de l'auteur, et en même temps, a découvert sa propre réalité. Vinteuil et le narrateur se sont peu connus dans la vie. Mais, à travers l'art, ces deux âmes entrent en véritable communion.

Cette conception de l'art, formulée à propos du septuor, nous permet de considérer le sujet de l'œuvre et le rôle du lecteur comme deux doctrines directrices de l'œuvre de Proust.

D'abord, le sujet de l'œuvre. Peut-être, Proust s'est-il posé cette question : qu'est-ce que je vais écrire ? qu'est-ce que je dois écrire ? La réponse était évidente, car, ne pouvant connaître aucune réalité extérieure, il n'avait d'autres moyens que de se peindre lui-même, c'est-à-dire éclairer son « âme », sa « patrie ». Mais, on ne peut saisir son propre moi qu'à travers d'autres qui sont, d'après Proust, des objets extérieurs. Il fallait donc s'attacher à la réalité extérieure, à tout ce qu'il avait vu et senti, et les intellectualiser pour en faire sa propre réalité intérieure, son « moi ».

Examinons, par exemple, les amours du narrateur. Celui-ci aime successivement Gilberte, Mme de Guermantes et Albertine, mais, ces femmes n'ont aucune signification en elles-mêmes. Elles sont seulement des « signes » qui révèlent, qui

modèlent, d'une façon ou d'une autre, une réalité du narrateur : elles lui montrent seulement ce qu'est « son amour ».

« ...mon amour, dit-il, était moins un amour pour elle (Albertine) qu'un amour en moi. » (III, 517).

L'amour est, pour Proust, une des réalités intérieures. Il ne faut pas le chercher hors de soi. Jamais la vraie réalité ne peut être révélée par le monde extérieur tel qu'il apparaît. Il faut approfondir les objets et les expériences, à l'intérieur de soi, c'est-à-dire dans l'esprit.

« Je m'étais rendu compte que seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit. » (III, 912).

La vérité étant dans l'esprit, Proust n'a plus besoin de préparer un héros hors de lui. Convaincu que toutes les réalités sont en lui, il ne peut peindre que sa joie, son chagrin, en un mot sa propre réalité. Ainsi donc le héros doit être lui-même.

Il se penche donc sur son « moi », comme le fait Narcisse. Et au fond de cette attitude, on remarquerait sa confiance en l'aspect général du « moi ».

Proust a écrit à René Blum :

« Il y a un Mr qui raconte et qui dit : Je; il y a beaucoup de personnages; ils sont « préparés » dès ce premier volume, c'est-à-dire qu'ils feront dans le second exactement le contraire de ce à quoi on s'attendait d'après le premier. » (*Comment parut « Du Côté de chez Swann »*, p. 44.)

Ces paroles, écrites quelque peu distraitement, énoncent avec netteté sa conception d'un archétype humain universel, impersonnel, à la fois Proust et toute l'humanité, en même temps qu'elles expliquent la forme même donnée à l'œuvre. Un moi qui méconnaît les autres, qui ne peut regarder les objets extérieurs qu'à travers sa propre vision; voilà le destin de Proust, et aussi celui de tous les hommes vus par Proust.

Mais, si l'on ne peut saisir l'essence d'autrui, si l'on est obligé de se contenter de la transformer pour en faire une image, on aboutira certainement à ce nihilisme que dénonce Curtius : « ce mauvais relativisme qui fait abandonner la notion de la valeur », « l'anarchie spirituelle de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ». Pourtant, aux yeux de notre écrivain, « écrire » ne signifie pas seulement se peindre soi-même. Par l'art, il veut aussi sortir de son moi qui se limite au mauvais relativisme; il compte pénétrer autrui en franchissant le mur qui

sépare son moi et les autres. Voilà le deuxième principe de Proust.

« Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous. » (III, 895).

« Sortir de nous », c'est communier avec autrui, être sauvés par le lecteur de cette stérilité du relativisme. Selon Benjamin Crémieux, il y a dans l'œuvre de Proust, une méditation sur la lecture, une réponse à cette question : comment un livre agit-il sur l'âme du lecteur ? Cette opinion pénètre avec exactitude la pensée de Proust.

Une œuvre d'art n'est pas créée seulement par l'auteur, mais aussi par le lecteur. Ils collaborent et achèvent ensemble une œuvre. Sans lecteur, l'auteur perdrait toute la raison d'écrire. Proust nous offre donc, en la personne du narrateur, son moi, à charge pour le lecteur d'en achever la création. Si l'on comprend Proust, on se comprendra en même temps soi-même, car, d'abord, on se crée toujours quand on comprend quelle œuvre d'art, et de plus, le narrateur porte un caractère commun au « moi » de tout le monde. C'est pourquoi Proust a tenu, pour son héros, à l'anonymat presque total.

« Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. » (III, 903).

En écrivant ce passage, n'a-t-il pas pensé avant tout à la tombe du narrateur dont le nom est illisible ? Sur cette tombe anonyme, l'auteur et le lecteur se rencontreront.

« La grandeur de l'art véritable, dit-il, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons... » (III, 895).

« Notre vie, et aussi la vie des autres. » (*Ibid*).

« En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et *vice versa*, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. » (III, 911).

Cette confiance, ce grand orgueil, vient de ce qu'il croit en sa rencontre avec le lecteur. En définissant notre « moi » relatif, il trouve un autrui absolu : le lecteur. Celui-ci, en suivant la vie du narrateur, vivra sa propre vie, saisira son propre « moi ». Se saisir soi-même, donner au lecteur un rôle aussi grand que celui de l'auteur ; voilà deux idées qui soutiennent

l'art de Proust. Et, au-delà de ces deux principes, se découvre toujours son grand désir de pénétrer dans l'essence des autres, désir que l'art seul satisfera.

Bien que René Lalou ait vu dans l'attitude de Proust la chute des idées cartésiennes, il est évident, comme il ressort de notre étude, que celui-ci est un descendant, le plus direct, du philosophe du *Discours de la Méthode*. Aussi a-t-il illustré beaucoup des problèmes de la littérature actuelle, en s'adressant au lecteur, en lui confiant le sort de l'art. Les trois mille pages d'*A la Recherche du Temps perdu* sont la vie même de Proust qui, résistant au destin de l'humanité, n'oubliait jamais l'effort de communion avec autrui.

Michihiko SUZUKI.

# La Construction Musicale de la Recherche du Temps Perdu

## II

(Suite du Bulletin n° 8, p. 469)

Cette conception musicale de la structure d'une œuvre romanesque, on peut en suivre le cheminement et le progrès dès les premiers écrits de Proust, ce qui confirme qu'elle est préméditée dans la *Recherche*, et nous fait mieux comprendre aussi qu'elle y soit si savante.

Dès son premier recueil, *les Plaisirs et les Jours*, on trouve, dans la brève nouvelle intitulée *Mélancolique Villégiature*, une jeune femme, Françoise, qui associe son amour à un leitmotiv wagnérien et l'étend ainsi, par la musique et la poésie, à des horizons plus lointains, sans le rendre pourtant moins torturant. D'autre part, dans plusieurs passages de la suite *Regrets, rêveries couleurs du temps*, la psychologie sentimentale de Proust s'exerce déjà à ces jeux de miroir du temps, où les phases d'une passion échangent leurs reflets. Voici quelques lignes du texte *Critique de l'espérance à la lumière de l'amour* : « A peine une heure à venir devient-elle le présent qu'elle se dépouille de ses charmes, pour les retrouver, il est vrai, si notre âme est un peu vaste et en perspectives bien ménagées, quand nous l'aurons laissée loin derrière nous sur les routes de la mémoire... nous en appelons sans cesse d'un rêve réalisé, c'est-à-dire déçu, à un avenir rêvé... Cette disposition mélancolique est singulièrement accrue et justifiée dans l'amour... L'amour malheureux nous rendant impossible l'expérience du bonheur, nous empêche encore d'en découvrir le néant. Mais

quelle leçon de philosophie, quel conseil de la vieillesse, quel déboire de l'ambition, passe en mélancolie les joies de l'amour heureux ! Vous m'aimez... comment avez-vous été assez cruelle pour le dire ? Le voilà donc ce bonheur ardent de l'amour partagé dont la pensée seule me donnait le vertige... j'atteins votre chair, mais vous-même m'échappez, et avec vous le bonheur... Il ne nous reste même plus les joies désintéressées de l'espérance... Mais rapprochez-vous de moi... essayez vos yeux pour voir... je crois distinguer là-bas, derrière vous, de grands feux qui s'allument... Je pense que c'est l'indulgent et puissant souvenir qui nous veut du bien et qui est en train de faire beaucoup pour nous. » Ce que nous trouvons encore séparé dans ce recueil tend naturellement à se rejoindre, l'amour associé dans un texte à un thème musical, analysé dans un autre selon les modalités propres à la psychologie de Proust, puisque celle-ci suit le rythme et les interférences d'un temps dont lui-même a souligné l'analogie avec le temps des musiciens, lorsqu'il s'assignait, en tant que romancier la tâche de nous faire entendre « les musiques successives des jours ». La fusion se constate dans un épisode de *Jean Santeuil*, qui fait partie du troisième volume de cet ouvrage. Cette fois, le leitmotiv musical accompagne les vicissitudes de l'amour et éclaire celui qui les éprouve sur leur signification, en l'invitant à chercher au-delà une félicité plus réelle. C'est au chapitre intitulé « La Sonate » que nous voyons apparaître la fameuse petite phrase. Elle intervient quand Jean Santeuil et celle dont il s'est épris, une Françoise encore, constatent en eux, comme les progrès d'une maladie, l'affaiblissement de leur amour. Voici que Françoise s'est mise au piano, elle joue « la phrase de la sonate de Saint-Saëns que presque chaque soir au temps de leur bonheur il lui demandait et qu'elle lui jouait sans fin ». Saisi d'angoisse dès les premières notes, « il écoutait cette phrase, dont le divin sourire déjà au temps de leur amour lui paraissait désenchanté ». Alors, « ils entendaient que cette phrase passait, mais ils la sentaient passer comme une caresse... la tristesse était légère à leur amour. Elle était lourde maintenant... Cependant, à la phrase désolée qui disait que tout passe, la tristesse paraissait rester aussi légère; son cours rapide et pur ne s'était pas un instant ralenti... Tout avait changé autour d'elle, mais elle n'avait pas changé. Elle avait duré plus long-

temps que leur amour, elle durerait plus longtemps qu'eux... Qu'était donc cette chose qui, déjà triste dans le bonheur, restait heureuse dans la tristesse, et pouvait survivre à des coups auxquels lui ne se croyait pas la force de survivre ? » A cette question, Jean, trop abattu par son chagrin, n'est plus alors en mesure de répondre, il laisse passer une dernière fois la petite phrase sans pouvoir y saisir « la petite âme paisible, désenchantée, mystérieuse et souriante, qui survivait à nos maux et semblait supérieure à eux ». Mais dix ans plus tard, alors qu'il a depuis longtemps oublié Françoise, Jean entend par hasard la phrase au piano, et avant même de l'avoir reconnue il lui semble « respirer l'air chaud et frais de l'été où il avait été si heureux », car « elle avait gardé en lui l'âge qu'il avait alors... La petite phrase se pressait, et maintenant comme autrefois elle lui était douce. Si au temps de son bonheur elle avait anticipé par sa tristesse sur le temps de leur séparation, au temps de leur séparation par son sourire elle avait anticipé sur le temps de son oubli. » Il s'aperçoit maintenant en effet que sa douceur a pour lui une autre cause, puisque ce n'est plus Françoise qu'elle évoque à son souvenir, sauf « comme un profil deviné », une figure dans un paysage, — c'est la qualité même du bonheur qu'il ressentait lorsqu'il était amoureux, et les diverses impressions de nature qui en composaient l'atmosphère. Écoutant la phrase, « il pensait sans fin avec un grand désir, avec un grand bonheur, avec un grand amour à l'été de cette année-là, à la douceur profonde des heures au bord du Lac du Bois de Boulogne, sur la terrasse de Saint-Germain, à Versailles ». Et l'envie lui vient de revoir ces paysages pour y retrouver les mêmes impressions. Je n'ai pas besoin d'insister sur les ressemblances entre ce chapitre de *Jean Santeuil*, pour la partie finale, le fragment du cahier publié dans *le Figaro Littéraire*, et la scène des *Jeunes Filles en fleurs* où le narrateur entend Swann commenter la phrase jouée par Odette au piano : elles sont évidentes, toutes trois développant ce thème de l'échange opéré par la musique, avec l'aide du temps, entre les souvenirs attachés à la personne même qui fut autrefois aimée, et ceux des impressions sensibles de nature et de saison perçues dans le cadre et à l'époque de cet amour ancien. Mais précisément, ces ressemblances sont telles, qu'à une lecture rapide elles peuvent masquer des différences qui

ne sont pas moins instructives. Aucune n'est négligeable; cependant je ne m'arrêterai pas aux détails des impressions; s'ils ne s'accordent pas tous quant au paysage et à la lumière — le clair de lune manque aussi dans le texte de *Jean Santeuil*, — l'impression dominante est toujours celle de sous-bois d'été, et le Bois de Boulogne en particulier, avec son lac et ses restaurants, est évoqué dans les trois passages. Mais dans *Jean Santeuil*, un seul personnage, le héros de ce roman, qui n'en est pas le narrateur, et dont on parle à la troisième personne, écoute la petite phrase, et dans ce passage, comme du reste dans tout le chapitre, seules nous sont rapportées les impressions personnelles qu'il ressent en écoutant la musique. Et on constate que dans l'échange opéré par celle-ci en lui, avec le recul du temps, s'il y a un déplacement de la personne aimée au cadre naturel, on ne peut pourtant pas dire que ce transfert se réduit à une extériorisation du sentiment. Car la musique avait fait comprendre à Jean Santeuil que ce qui soutient quelque temps l'illusion de l'amour attaché à un seul être, c'est la présence d'un bonheur qu'un esprit exalté par la passion peut bien atteindre, mais qui pourtant ne dépend pas seulement de cet être et de cette passion, puisqu'il peut leur survivre. Et lorsqu'il entend à nouveau la petite phrase, c'est ce bonheur qu'il cherche à retrouver, ce bonheur qu'autrefois elle lui avait permis d'entrevoir, sans lui en laisser pénétrer le secret. Il voudrait y parvenir maintenant; aussi, évoquant par le secours de la musique le cadre naturel et la couleur du temps de son amour, il ne se contente pas de le faire avec la minutie descriptive et curieuse, le détachement amusé de Swann dans la scène des *Jeunes Filles en fleurs*. Il avait oublié Françoise, mais, retrouvant son exaltation d'autrefois, son désir, son bonheur, son amour, — entendons par là l'élan même de son cœur, indépendamment de son objet — il dirige ailleurs cette aspiration confuse, vers ces impressions de nature qui revivent si intensément dans son souvenir, il se demande si ce n'est pas elles plutôt qui cachaient le secret de cette félicité, si ce n'est pas la nature en un mot qui pourrait le lui livrer. « Car la nature », écrit Proust, « plus riche que Françoise, gardait encore des trésors profondément cachés de mystère et de vie ». Aussi Jean Santeuil, marchant seul avec une angoisse vague, retrouve des impressions qu'il éprouvait même

avant de connaître Françoise, alors qu' « au moment où la nuit ajoutant son mystère et son ombre à l'ombre et au mystère de la forêt, il avait senti le besoin d'aimer quelque chose et une curiosité infinie, voluptueuse et triste comme ces arbres, ces eaux, ces villages, ce ciel qui s'étendaient devant lui. » Sans doute le chapitre s'achève sur une note désabusée : Jean Santeuil se sent vieilli avant l'âge et ne peut retrouver en présence de la nature ses sentiments d'autrefois, il se contente d'un vague apaisement, il renonce en fait à conquérir la félicité que la petite phrase semblait lui promettre. Et sans doute aussi, s'il n'y parvient pas, c'est que son esprit s'est simplement abandonné à ce lyrisme diffus qui prête un langage mystérieux à la nature, sans pouvoir l'éclaircir, héritage encore du romantisme, et qu'on retrouve en plusieurs passages de *Jean Santeuil*, tandis que dans la *Recherche* c'est par la démarche de l'idéalisme platonien que la musique conduit enfin le Narrateur à la joie d'une réalité transcendante. Mais il reste que la petite phrase avait eu le pouvoir d'exalter Jean Santeuil, de l'inciter encore à chercher au-delà des impressions sensibles le secret de la félicité entrevue. Swann assurément n'éprouve rien de tel lorsque dans la scène de la *Recherche* il écoute Odette jouer la petite phrase au piano. Rien dans ses propos ne l'indique, et si Proust a pris soin de les interrompre, c'est pour permettre au Narrateur de le souligner par ses réflexions : « Ces paroles de Swann », dit-il, « auraient pu fausser pour plus tard ma compréhension de la sonate ». Il n'y trouvait plus en effet qu'un pouvoir d'évocation descriptive, « au lieu », dit encore le Narrateur, « du sens profond qu'il lui avait si souvent demandé ». Cette fois nous pouvons bien parler d'une extériorisation complète du sentiment autrefois éprouvé, projeté maintenant sur la forme sans profondeur du décor. Et les propos de Swann sont caractéristiques : il s'attache à la notation des circonstances, au mimétisme purement formel de l'impression musicale ainsi ressentie, si bien que Proust semble s'amuser à une charge, mais c'est à dessein. L'effet du clair de lune est bien rendu, mais Proust se garde de laisser Swann creuser les sensations qu'il suggère, les remarques qu'il lui prête restent à la surface de celles-ci, n'en relèvent que l'aspect le plus accidentel, — ainsi cette observation « dans le gruppetto on entend dis-

tinctement la voix de quelqu'un qui dit « on pourrait presque lire son journal ». Et Swann conclut avec une affectation voulue : « Je voulais simplement dire à ce jeune homme que ce que la musique montre — du moins à moi — ce n'est pas du tout la « volonté en soi » et la « synthèse de l'infini », mais par exemple le Père Verdurin en redingote dans le *Palmarium* du Jardin d'Acclimatation ». O déchéance de Swann ! Le même homme auquel autrefois, lorsqu'il était amoureux, la petite phrase de la Sonate de Vinteuil inspirait ces hautes considérations d'esthétique musicale, si vainement alambiquées au sentiment de M. Marcel Aymé, voici maintenant qu'il les condamne dans une appréciation qui rejoint la sienne ou du moins celle qu'il propose à la satisfaction de ses lecteurs. C'est que dans l'œuvre de Proust, ses adversaires et ses faux amis ont leur place et que les uns comme les autres peuvent s'y reconnaître. Swann est devenu l'un d'eux ; une certaine finesse de goût formel lui est restée, mais il juge comme un amateur et raisonne comme un homme du monde, — il ne peut plus entendre le message de la musique.

Jean Santeuil n'en était pas là. Et en voici la raison. Jean Santeuil est bien un personnage de roman, mais c'est aussi, déjà, pour l'essentiel, Proust lui-même, — on pourrait dire souvent un Proust plus direct, moins artistiquement élaboré que celui de la *Recherche*. Ne soyons pas dupe de la présentation de ce roman, resté, malgré toutes ces richesses, à l'état d'ébauche. On sait qu'il débute par une introduction dans laquelle un préfacier anonyme et peu caractérisé se présente comme l'éditeur posthume d'un roman de genre autobiographique, composé par un écrivain dont il avait fait la connaissance, et qui n'est pas sans ressembler à Proust. Ce n'est qu'un artifice bien connu, et le préfacier s'efface ensuite derrière l'écrivain, auteur supposé d'un roman vécu, dont Proust évitait ainsi d'avouer la relation trop directe avec lui-même. Cette relation est dissimulée encore par le procédé qu'adopte l'auteur imaginaire, de parler de lui à la troisième personne. En fait, c'est Proust qui se présente ainsi, — un Proust qui projette dans ce personnage unique ses virtualités diverses. Il n'a donc pas encore pensé à ce dédoublement de lui-même entre Swann et le Narrateur qui sera un des traits caractéristiques de la *Recherche*. Qu'on m'entende bien du reste : Swann

a son caractère propre, ses modèles sont bien connus, et je suis loin de méconnaître tout ce qui fait l'originalité de cette création romanesque, — mais Proust en a également tiré parti pour l'opposer à son Narrateur, comme l'amateur mondain qu'il aurait pu être à l'artiste qu'il a été, et c'est sur ce plan essentiel pour lui, de la vocation en lutte avec le monde, que l'on peut parler, comme je le fais, de dédoublement. Et puisqu'il n'a pas encore recouru à ce procédé dans *Jean Santeuil*, il s'ensuit qu'il a parfois prêté au personnage central de ce roman des sentiments ou des impressions qu'il répartira plus tard entre Swann et son Narrateur. Le peu que l'on sait des cahiers proustiens nous permet de constater d'autres exemples de cette dissociation, certains fort surprenants : c'est ainsi que Norpois et Charlus semblent avoir été à l'origine confondus en un seul personnage. Par sa jeunesse, ses amours, ses expériences, Jean Santeuil est évidemment, en partie du moins, une première esquisse du Narrateur de la *Recherche*. Pourtant, dans le chapitre de la Sonate où intervient la petite phrase associée à son amour, c'est, non moins évidemment, Swann qu'il préfigure. Mais non tout à fait, ni jusqu'au bout : j'ai insisté sur la différence essentielle en ce qui concerne l'impression finale produite par la petite phrase. Dans *Jean Santeuil*, cette impression est plus mêlée : elle tend à se traduire par l'extériorisation descriptive pure et simple, à laquelle se réduira la réaction, à la musique, de Swann déchu dans l'amateurisme, — mais elle contient encore une stimulation à dépasser les apparences, un appel vers une félicité plus haute qui trouve un écho dans l'âme de Jean. C'est que Jean annonce à la fois Swann et le Narrateur, et que Proust, n'ayant que lui pour prête-nom dans ce roman, lui laisse les inquiétudes d'une vocation encore incertaine et menacée par le monde, mais ne veut pas non plus lui refuser ses ressources d'enthousiasme. C'est dire aussi que l'analyse morale, dans ce chapitre de *Jean Santeuil*, a plus de richesse que de netteté, impression que donne fréquemment ce roman si plein de vie et si touffu. Je crois qu'elle n'est pas due seulement à un style insuffisamment élagué par place ; si les romanciers réalisent dans leurs personnages les possibilités entre lesquelles se divise leur moi, la nature de Proust en contenait trop pour s'exprimer par un seul représentant. Sans parler du Narrateur, ce n'est

pas seulement Swann qui dans la *Recherche* offre des traits de son créateur; on les discerne chez bien d'autres personnages, et par exemple chez le Bergotte final; Cattau est allé jusqu'à dire qu'Albertine aussi était un de ses doubles; disons du moins qu'elle est née de ses rêves, ou, pour parler comme lui, d'un mouvement de sa cuisse. Mais le couple Swann-Narrateur a une valeur symbolique et privilégiée dans cette recherche, éclairée par la musique, d'une vocation perdue par l'un et retrouvée par l'autre.

Roman touffu, surchargé, — même en le dégageant de ce qui semble adventice, — *Jean Santeuil* est aussi un roman décousu : à l'époque où il le rédigeait, Proust n'avait pas résolu le difficile problème technique de donner une construction à un roman impressionniste. Problème qui n'a cessé de le préoccuper. Entre cet essai et l'élaboration de la *Recherche* se placent les écrits ruskiniens. Comme Proust, si vaste et divers en apparence que soit son génie, est complet et clos en lui-même, que tous les chemins qu'il prend le ramènent à son centre, c'est par le détour d'un commentaire à sa seconde traduction d'un écrit de Ruskin, celle de *Sésame et les Lys*, qu'il prend une conscience plus nette de l'organisation d'une œuvre littéraire par le procédé musical des leitmotive. Dans *Jean Santeuil*, l'idée d'associer à la courbe d'une passion amoureuse un leitmotiv musical n'est exploitée que pour les quelques pages du chapitre que j'ai résumé, et qui ne constitue qu'un épisode; la musique n'intervient guère du reste dans l'ensemble du roman, sauf encore dans un chapitre antérieur, et sans lien avec celui-ci, où l'on trouve surtout, avec une première esquisse de Morel, sous le nom du pianiste Henri Loisel, l'ébauche de cette peinture des réactions des mondains écoutant un concert, que Proust reprendra dans la *Recherche*, et dont il fera un des éléments des soirées musicales données chez les Verdurin et chez Mme de Saint-Euverte; mais il s'agit là, à propos de la musique, d'un autre aspect du génie proustien, celui qui relève de l'art du comique et la satire sociale.

Emprunter à la musique le procédé du leit-motiv pour soutenir la construction d'un roman, l'influence du wagnérisme y conduisait et les exemples d'application littéraire ne manquaient pas. Mais Proust, commentant Ruskin, avec lequel il se rencontre sur tant de points, — je ne pense pas seulement

aux impressions d'art, mais aux souvenirs d'enfance — faisait une expérience personnelle, et des constatations qui l'éclairaient sur lui-même. Aussi peut-il dire, dans une note initiale, que son commentaire, malgré des rencontres, n'est tributaire de personne, ce qui est vrai si on considère, non les informations positives, secondaires à ses yeux, mais les rapprochements qu'il établit dans ses notes entre un grand nombre de passages de Ruskin empruntés à des écrits différents. Proust discerne chez celui-ci la permanence de certains thèmes qui reviennent et s'entrecroisent dans son œuvre. Il va plus loin : il n'hésite pas, à l'appui de ces rapprochements, à en proposer d'autres, tout personnels, où il étudie en lui-même le fonctionnement de la mémoire, à propos notamment d'impressions recueillies lors de son séjour à Venise. Voici en quels termes il justifie cette manière subjective de commenter Ruskin : « Ces rapprochements sont essentiellement individuels, ils ne sont rien qu'un éclair de la mémoire, une lueur de la sensibilité, qui éclairent brusquement ensemble deux passages différents. Et ces clartés ne sont pas aussi fortuites qu'elles en ont l'air. En ajouter d'artificielles qui ne seraient pas jallies du profond de moi-même, fausserait la vue que j'essaie, grâce à elles, de donner de Ruskin. » Autrement dit, Proust s'est laissé guider par un accord éveillé au fond de sa mémoire grâce à une disposition harmonique de sa sensibilité. Expérience complexe et instructive pour lui. La rencontre, dans une lecture actuelle, d'un thème ruskinien, non seulement lui en rappelle d'autres chez cet auteur, mais ranime des impressions de même tonalité conservées au fond de sa mémoire ; son passé mental, ainsi sollicité, revit dans une lueur soudaine et se mêle au présent ; nous reconnaissons le fameux couple proustien de la sensation-mémoire, mais amené ici par une lecture à laquelle répond une résonance de sa sensibilité. Et Proust constate que ces souvenirs vivants s'appellent et se répondent dans une harmonie voilée, et qu'à condition de la découvrir, on peut aussi retrouver la loi qui les enchaîne dans une construction thématique. Ce qu'il pressentait en lui, il le vérifie chez Ruskin. Dans *Sésame et les Lys* en particulier, il discerne au-delà de l'argumentation logique, comme une mélodie dessinée en filigrane, cette reprise insistante de certains thèmes, qui n'est pas autre chose que la musique intérieure

de l'artiste. Mélodie, disons mieux, symphonie, car Proust s'aperçoit aussi que ces thèmes s'éveillent de proche en proche, se croisent, se rencontrent, convergent enfin vers un vaste accord final; c'est ce qu'il explique avec précision dans sa note liminaire, en recourant à cette terminologie musicale. Il y observe encore que cette convergence n'est manifeste qu'à la fin, comme si l'artiste, écoutant d'abord son propre chant et suivant son instinct, prenait davantage conscience de cette musique latente en avançant dans son œuvre, et conférait à celle-ci une sorte de composition rétrospective. C'est déjà l'esquisse de l'esthétique exposée plus tard, avec les exemples de Balzac et de Wagner dans les pages fameuses de *la Prisonnière*. L'adoption d'une telle esthétique entraînait une conséquence importante. Pour présenter une vérité dans une création romanesque cette découverte progressive par un artiste de son chant intérieur, il fallait le placer lui-même à la fois dans son œuvre et en dehors de celle-ci, faire du personnage central le Narrateur-Auteur, qui dit Je, et qui est Marcel, — le prénom apparaît dans *la Prisonnière*, — ce qui offrait à Proust deux avantages : lui permettre de retracer authentiquement l'histoire, qui est la sienne, d'une vocation qui se découvre elle-même, et soumettre la matière d'un roman, fournie par des impressions poétiques et les jeux de mémoire spontanée, à une construction qui ordonne naturellement le cours du récit.

Si nous suivons en effet le Narrateur depuis son enfance, il est entendu pourtant qu'il ne commence à écrire qu'après la révélation finale du *Temps retrouvé*, qui le décide à se retirer du monde pour se consacrer à son œuvre, lorsqu'il est parvenu, selon les expressions de Proust dans la conclusion du *Contre Sainte-Beuve*, à « entendre clairement, à noter, à reproduire, à chanter » cette musique intérieure qui le hantait, et dont seule la création artistique pouvait le délivrer. Dès lors, c'est l'artiste lucide qui évoque et accompagne l'enfant, puis l'adolescent, dans ses souvenirs, c'est lui qui, au fond de ses impressions poétiques, perçoit des correspondances, des accords, sait suivre les thèmes qui les retiennent, en accentuer le dessin à mesure que la vocation s'affirme, les développer, les enlacer, les orchestrer enfin dans l'immense symphonie de *la Recherche du Temps perdu*, selon cette harmonie dans

la tonalité propre qui, au dire de Proust, distingue toujours le grand artiste créateur, que ce soit Bergotte, Elstir, Vinteuil, — ou lui-même. On sait combien Proust attachait de prix à la composition de la *Recherche* si méconnue à l'origine. Au cours de l'été 1913, peu avant la publication de *Swann*, il écrivait à Lucien Daudet que les thèmes qui dessinent l'armature de son œuvre sont « comme ces morceaux dont on ne sait pas qu'ils sont des leit-motive quand on les a entendus isolément ». J'entends bien que Proust, par cette image, désigne tous les motifs qui reviennent dans son œuvre, qu'ils soient ou non de caractère proprement musical, ainsi le thème des chambres et des réveils, celui des deux « côtés », celui des filles-fleurs. On peut dire cependant qu'il aime associer la musique à des impressions fort diverses : dans celle des aubépines par exemple, odorante et visuelle, il trouve un rythme et comme des intervalles musicaux, si bien qu'il en compare le charme à celui d'une mélodie. Un de ses thèmes favoris est celui des alternances d'humeur et de sentiment liées aux variations de la couleur du temps et aux impressions du réveil. On sait quelle symphonie il en tire dans les pages célèbres de *la Prisonnière*, — cette partie de son œuvre qu'on pourrait aussi appeler *le Prisonnier*, en raison de l'existence du Narrateur, cloîtré le plus souvent chez lui comme le Proust des dernières années, mais qui de sa chambre savait percevoir ce que celui-ci appelle « les musiques successives des jours ». Il ne s'agit encore toutefois que des changements de rythme et de tonalité à l'intérieur d'un épisode; ils attestent du moins l'habileté de Proust à rendre sensible l'interpénétration des parties du temps en disposant de la durée romanesque selon un véritable art de la fugue. Et cet art, nous avons vu qu'il est particulièrement adapté à la psychologie proustienne, lorsqu'elle s'applique à retracer l'évolution de la passion amoureuse. C'est ici que l'utilisation du leit-motiv musical prend toute sa valeur. Ce qui n'avait fourni qu'un court chapitre de *Jean Santeuil* va s'étendre d'abord à tout le récit de l'amour de Swann. Le thème de la jalousie n'est pas étranger à *Jean Santeuil*, mais il est traité dans les pages qui précèdent, et ne se mêle qu'indirectement aux impressions musicales, je veux dire par son effet, qui est d'entraîner chez le personnage principal souffrance, puis irritation, lassitude, et finalement effa-

cement progressif de son amour; c'est alors que la musique intervient, dans l'opposition entre la tristesse de l'amour finissant et le rappel de l'amour heureux, pour en dégager une impression moins éphémère. Sans doute, si Jean est ému par l'air de la sonate, c'est que cet air avait antérieurement accompagné son amour, mais nous l'ignorions jusqu'alors, et nous ne l'apprenons que par le retour en arrière d'un rapide souvenir. Dans *Un amour de Swann*, le leit-motiv de la sonate suit toutes les phases de la passion, et il revient ainsi à plusieurs reprises; et on peut constater que des impressions du chapitre de *Jean Santeuil* sont reprises, parfois presque dans les mêmes termes, mais réparties entre les scènes successives de ce long épisode de la *Recherche* où elles apparaissent enrichies de tous les développements qui en approfondissent la signification. Proust a même voulu nous montrer Swann épris en quelque sorte de la petite phrase avant d'être épris d'Odette, parce que l'amour pour la musique, précédant l'autre, avait opéré en lui comme un rajeunissement; il se laissait de plus en plus absorber par la vie mondaine, ayant renoncé à donner à sa vie un but idéal, desséchant sa culture artistique en simple nomenclature. Mais voici que la petite phrase, entendue par hasard dans un concert, dirige son esprit vers un bonheur plus noble, lui fait sentir la présence d'une réalité invisible, si bien que lorsqu'il l'entend à nouveau chez les Verdurin, à côté d'Odette dont il est devenu amoureux, il associe naturellement la musique à son amour, dont la petite phrase devient ainsi inséparable. Nous retrouvons dans les scènes suivantes les contrastes et les alternances indiqués dans *Jean Santeuil*. Lorsque Swann, dans la période heureuse de son amour, entend encore la petite phrase chez les Verdurin, elle l'enchantait toujours, mais il y discerne une nuance de désenchantement : « Elle semblait connaître la vanité de ce bonheur dont elle montrait la voie ». Plus tard, c'est Odette elle-même, quand il va la voir chez elle, qui la joue au piano de ses doigts malhabiles. Malgré son ivresse, « il commençait à se rendre compte », nous dit Proust, « de tout ce qu'il y avait de douloureux, peut-être même de secrètement apaisé au fond de la douceur de cette phrase, mais il ne pouvait pas en souffrir. Qu'importait qu'elle lui dit que l'amour est fragile, le sien était si fort. Il jouait avec la tristesse qu'elle répan-

dait, il la sentait passer sur lui, mais comme une caresse qui rendait plus profond et plus doux le sentiment qu'il avait de son bonheur. » Mais ce bonheur ne dure pas; Odette devient infidèle, et la jalousie ne cesse de progresser dans l'âme de Swann. Vient alors la soirée Saint-Euverte, au cours de laquelle la phrase de la sonate réveille soudainement en Swann torturé « les refrains oubliés du bonheur ». Il ne se sent plus, dans ce milieu indifférent, exilé et seul, « puisqu'elle lui parlait à mi-voix d'Odette... C'est que, si souvent elle avait été le témoin de leurs joies. Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins... elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : « Qu'est-ce que cela ? Tout cela n'est rien ». Swann est ainsi conduit à descendre plus profondément en lui-même, à entrevoir aussi un tourment analogue et une résignation supérieure chez l'artiste qui a composé la sonate, ce Vinteuil qu'il connaît sans le connaître, à saisir enfin cette idéalisation artistique des sentiments, qui atteint jusqu'à l'essence de leur qualité pure.

Ainsi la musique sert à la construction d'*Un Amour de Swann*. Mais Proust s'est-il proposé, dès le premier état de la *Recherche*, d'aller plus loin, et de soutenir l'ensemble de son roman par le développement d'un thème musical ? Il l'a fait sans doute dans le texte définitif, par le transfert au Narrateur de ce message de la musique de Vinteuil que Swann avait entendu au moment de son amour, mais auquel il n'avait pas su rester fidèle. Cette conception cependant avait-elle sa place dans le roman tel qu'il devait être lorsque Proust se décida à le confier à l'éditeur Grasset pour une publication en trois volumes ? Afin d'en décider, reportons-nous d'abord encore une fois à ce fragment publié dans *le Figaro Littéraire*, qui nous fait connaître une ébauche antérieure même à ce premier état. Nous sommes pourtant déjà dans le monde de la *Recherche* : le dédoublement décisif est effectué entre Swann et le Narrateur, et tous deux se trouvent ensemble à cette réception mondaine, au cours de laquelle est exécuté le morceau de musique qui contient la fameuse petite phrase. Nous savons aussi que le Swann qui paraît dans ce fragment est

désabusé de son amour, qu'il a cessé d'en souffrir et qu'il l'a même oublié. Mais quelle est la relation du Narrateur avec lui ? Nous devons nous en tenir au texte du fragment. D'après quelques lignes de celui-ci, le Narrateur a reçu des confidences de Swann sur son amour d'autrefois, sur le rôle qu'y a joué la petite phrase, puisqu'il dit qu'il l'attendait à ce passage du morceau; et il devra en recevoir d'autres dans la suite, l'informant de ses impressions tandis qu'il l'écoutait à côté de lui. Nous n'en savons pas davantage et rien ne prouve qu'il y ait entre le Narrateur et Swann des rapports plus directs, rien n'autorise en particulier à supposer une relation de parenté entre Swann et la belle jeune fille inconnue pour laquelle on nous dit que le Narrateur est venu à cette réception. Rien enfin ne suggère un intérêt personnel du Narrateur pour cette musique, ne prépare ou n'annonce de sa part un intérêt futur; ce sont seulement les impressions de Swann qu'il nous rapporte, d'après ses propos recueillis plus tard, et sans y ajouter aucun commentaire pour son compte. En sorte que si la scène du fragment annonce celle des *Jeunes Filles en fleurs* par les sentiments et les impressions de Swann, il y manque pourtant un élément qui dans celle-ci est essentiel, ce que j'ai appelé le transfert du message musical de Swann au Narrateur. Une observation nous permet de compléter cette remarque; elle va nous amener à ajouter une nuance dans cette relation entre les deux textes en ce qui concerne cette fois les sentiments et les impressions de Swann, car la relation n'est pas si simple que je l'avais indiqué d'abord. Mais, serrant progressivement le problème, j'ai préféré, avant d'attirer l'attention sur cette nuance, fournir toutes les données qui nous mettront en mesure de la bien saisir. Si ce fragment annonce le texte de la *Recherche*, il reste, à certains égards, assez voisin de celui de *Jean Santeuil*, malgré la distinction des deux personnages, dont Proust ne paraît pas alors avoir vu tout le parti qu'il pouvait tirer. Le Narrateur n'est encore dans cette scène que le mémorialiste de Swann; c'est Swann qui est au premier plan et qui, à côté d'un confident effacé, est le véritable successeur de Jean Santeuil. La gaucherie signalée de la présentation en ce qui concerne les impressions éprouvées par Swann, peut s'expliquer par cette filiation : Proust, au lieu de nous donner directement, soit les propos de Swann, soit les réflexions

du Narrateur, comme il le fera dans la *Recherche*, nous expose d'une manière impersonnelle, comme il l'avait fait dans *Jean Santeuil*, la suite des pensées du personnage principal, la confiance supposée n'étant qu'un artifice, comme, dans *Jean Santeuil* également, le procédé de récit autobiographique fait par un auteur qui parle de lui à la troisième personne et qu'on perd de vue aussi complètement que l'éditeur imaginaire. En réalité, le personnage principal, dans les deux cas, n'est qu'une projection de Proust, et, quel que soit le rôle du Narrateur dans les cahiers encore inédits, dans la scène du fragment du moins il reste secondaire. C'est dire que, substitué à Jean Santeuil, Swann y apparaît conservant encore le privilège que Proust avait conféré à celui-ci, d'être le seul personnage qui, dans cet épisode, réagisse à la musique, le seul, plus précisément, dont l'auteur nous fasse connaître les impressions que lui suggère alors la petite phrase, de sorte qu'en un sens plus général, il est aussi à cet égard, le seul interprète de Proust. Et nous pouvons faire à son sujet la même constatation que pour Jean Santeuil : ses impressions, bien que plus voisines de celles du Swann définitif, restent encore mêlées, parce que Proust lui a prêté, relativement à la musique, des sentiments plus riches mais aussi plus confus, et qu'il n'a pas encore réparti les impressions entre lui et le Narrateur, qui figure bien dans ce fragment à côté de lui, mais n'y joue pas le rôle qui sera le sien dans la scène des *Jeunes Filles en fleurs*. Comme Jean Santeuil, comme le Swann de cette scène, le Swann du fragment, désabusé depuis longtemps de son amour, n'en retrouve plus rien dans une musique qui a perdu pour lui le pouvoir d'évoquer une femme qu'il aimait autrefois et qui lui est devenue indifférente. Comme pour Jean et pour le dernier Swann encore, l'impression suggérée par la petite phrase tend pour lui à s'extérioriser, à se reporter aux circonstances et au décor naturel de son ancien amour, et sous ce rapport il y a un progrès sur le texte de *Jean Santeuil*, celui du fragment se rapprochant du texte final par la précision plus grande du détail descriptif, sans aller pourtant jusqu'aux singularités dont le dernier Swann s'amuse à enrichir son évocation avec son détachement curieux et ironique de dilettante. Mais sur un autre point, c'est Jean Santeuil que rappelle le Swann du fragment : la musique touchait « son âme étonnée, atten-

drie », écrit Proust, au point qu'après avoir entendu la petite phrase « il ne voulait plus retourner à un monde où rien ne parlait d'elle », se sentant « tel le fumeur d'opium » ou « le dormeur réveillé d'un rêve enchanteur », — état d'âme qui n'est en aucune façon celui du dernier Swann, mais qui correspond à celui de Jean Santeuil, chez lequel la musique avait réveillé la nostalgie d'un bonheur dépassant la forme éphémère de son amour. Semblablement le Swann du fragment compare les impressions que lui donne la musique aux « sensations qu'on éprouve en rêve », et le charme de la petite phrase à une félicité dont elle donnait la nostalgie, « comme si », — je rappelle le passage déjà cité — « en allant par une même nuit s'asseoir sous les mêmes arbres, on rencontrait le bonheur particulier qui n'est pas de ce monde, dont la mélodie était comme la révélation ». C'est ici, nous l'avons vu, que dans le fragment est insérée la note de Proust relative à cette analyse du cantique de Fauré, à laquelle il se proposait de rapporter l'impression de ce bonheur. Autrement dit, ce n'est plus à l'exaltation romantique de la nature, comme dans *Jean Santeuil*, mais à la musique encore qu'il comptait faire appel pour spiritualiser la qualité du bonheur suggéré par la petite phrase. Le Swann positif et prosaïque du texte final sera bien revenu de semblables préoccupations, il ne se soucie plus le moins du monde d'entendre un appel vers une félicité supra-terrestre, et nous savons avec quel facile dédain il juge ceux qui cherchent dans la musique un aliment pour les plus hautes spéculations.

Ce n'est pas tout cependant, une autre indication est à relever encore dans ce fragment si instructif. J'ai dit qu'une dernière tentation se présentait à l'artiste dans sa recherche de la vraie réalité qui est en même temps celle de son moi profond, — tentation à laquelle Proust n'a pas manqué de faire sa place dans son grand roman, d'autant plus que lui-même l'a rencontrée sur sa route, la tentation du doute, ce doute par lequel une intelligence lucide, trop avertie des problèmes techniques de l'art, s'embarrasse elle-même, et ne voit plus dans l'art qu'un artifice qui fait illusion. Ce doute s'insinue dans les pensées du Swann du fragment, assez naturellement puisqu'il hésite entre une interprétation purement sensible et formelle du pouvoir de suggestion de la musique, et une autre,

spirituelle celle-là, qui reconnaît à ce pouvoir la capacité de nous faire pressentir la joie dont s'accompagne la possession d'une réalité invisible. Mais cette seconde impression, est-elle authentique, est-elle illusoire ? Le Swann du fragment hésite en passant de l'une à l'autre. Le charme de la première impression, tout extériorisée, « fut bientôt », dit le texte, « noyé sous un autre », qui est qualifié de « plus trouble » et même de « plus factice ». C'est pourtant de la seconde impression qu'il s'agit, celle d'un bonheur au-delà de ce monde, et de fait on constate qu'elle est à la fois suggérée et révoquée en doute par les formules qui l'introduisent en impliquant une illusion, — « comme si... » répété quatre fois, de sorte que ce bonheur que la petite phrase semble inviter à chercher comme un secret caché à l'intérieur du paysage qu'elle évoque est ramené à une « volupté imaginaire, irréaliste comme les sensations qu'on éprouve en rêve ». Swann ne s'en abandonne pas moins à l'enchantement de la petite phrase; mais l'impression reste incertaine, dans un texte insuffisamment clarifié. Jean Santeuil était trop lyrique pour éprouver un tel doute; quant au Swann définitif, sans illusion comme sans espoir, il l'a dépassé, mais pour revenir au matérialisme de son existence d'amateur mondain.

Aussi l'impression dont il fait part au Narrateur, dans la scène des *Jeunes Filles en fleur*, est-elle précise et sans équivoque; complètement extériorisée, elle est sans mystère, sans vie intérieure, ne suscite aucun élan vers une félicité plus haute. Proust cette fois a réparti entre deux personnages les sentiments et les pensées dont il avait chargé jusqu'alors une impression trop riche au bénéfice d'un seul. Le Narrateur a sa part, il recueille ce que Swann n'a pas su garder. Aussi Proust l'a-t-il intéressé à la scène d'une manière beaucoup plus directe. Amoureux de Gilberte Swann, il a pour ses parents un véritable culte, il s'attache à tout ce qui les concerne avec une curiosité passionnée. C'est chez eux qu'il entend jouer la petite phrase de la sonate, c'est Odette qui l'exécute, Odette dont il admire le jeu au piano comme tout ce qui vient d'elle. Il est donc dans les meilleures dispositions pour écouter cette musique, pour la laisser pénétrer en lui. Les subtiles relations des trois personnages entre eux et relativement à la musique sont pleines de sens. Odette joue un air de Vinteuil,

qui autrefois n'a jamais voulu fréquenter Swann depuis son mariage, en raison d'une pudibonderie excessive qu'il affectait pour dissimuler à lui-même et aux autres ce qu'il savait de l'inconduite de sa fille, — de sa fille qui avait pourtant enrichi son génie musical de l'amour douloureux qu'elle lui inspirait. Et c'est ce génie musical qui, pour ce motif même, a ému si profondément Swann lorsqu'il était amoureux d'Odette. Celle-ci cependant était bien incapable d'apprécier la qualité de la petite phrase, à laquelle l'amour de Swann l'avait associée. et maintenant que l'amour est mort entre eux, voici, nous dit Proust, que ses belles mains l'exécutent « en allongeant leurs phalanges sur le piano avec cette même mélancolie qui était dans ses yeux et qui n'était pas dans son cœur », tandis que Swann en l'écoutant retrouve des impressions qui avaient accompagné son amour, mais qu'Odette n'avait pas ressenties. Tels sont, nous suggère Proust, les trompeurs jeux de reflets qui soutiennent quelque temps les illusions de l'amour, sans que les êtres puissent échapper à leur solitude. Illusions qui se prolongent en se déplaçant, puisque le Narrateur est alors très épris de Gilberte, qu'il finira pourtant par oublier.

Mais doit-on dire seulement illusions ? Le Narrateur est promis à un autre destin; Albertine lui inspirera plus tard une passion plus ardente, qui le déchirera par les souffrances de la jalousie, puis par la fuite et enfin par la mort de l'être aimé. Refaisant l'expérience de Swann, mais la menant cette fois jusqu'à son terme, il sera porté par son amour à l'intelligence des vérités que lui découvrira la musique. Ce sera encore la musique de Vinteuil, mais sous la forme plus ample et plus puissante du Septuor, comme il convient à une expérience plus décisive. Il comprendra, lui, le message de Vinteuil, qui, de l'amour et de la souffrance, a su tirer une joie, celle de l'artiste parvenant à une réalité plus haute et plus pure, parce que son chant intérieur a su s'élever, selon une expression de Proust, jusqu'à sa patrie perdue, et qu'il a trouvé dans cette exaltation et cette certitude la force et la sérénité nécessaires à la création de son œuvre. Dès lors, Albertine pourra se dissoudre et s'effacer dans la mémoire du Narrateur, — ou, comme il le dit, se disperser dans les éléments de la petite phrase, — cette Albertine, qu'il avait associée elle aussi à la musique de Vinteuil, dont elle lui jouait des morceaux au

piano, assise devant l'instrument telle une sainte Cécile ou un ange musicien, — par son passage dans sa vie, elle aura rempli sa mission vis-à-vis de lui, en le disposant à entendre tout ce que cette musique avait à lui dire. Le Narrateur, toutefois, connaîtra lui aussi la tentation du doute. Il faut ici éviter un malentendu sur un point qui intéresse à la fois l'histoire de la vocation, la structure du roman, et la valeur du message musical.

Lorsque le Narrateur écoute le Septuor de Vinteuil, il s'abandonne à une ivresse lucide à laquelle il lui semble impossible que ne corresponde pas une certaine réalité spirituelle. « Je savais », dit-il, « que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supra-terrestre, je ne l'oublierais jamais. » Cependant un doute lui vient, une autre explication se présente à son esprit : discutant plus tard avec Albertine de la musique de Vinteuil et de problèmes d'esthétique, il envisage ce qu'il appelle « l'hypothèse matérialiste, celle du néant ». Peut-être nous laissons-nous abuser par une profondeur apparente, simplement parce que nous n'avons pas encore su l'analyser, et le vague d'impressions poétiques perçues par le Narrateur n'autoriserait pas alors à les rapprocher d'impressions musicales pures, si elles n'ont, entre elles, d'autre rapport que d'être, les unes et les autres, qualitatives et non intellectuelles. A ce doute s'oppose chez le Narrateur le sentiment de certitude dans le bonheur qu'il doit à la musique, mais il reste hésitant. Et déjà antérieurement, avant l'audition du Septuor de Vinteuil, jouant pour son compte la sonate de ce compositeur, et « ramené, dit-il, par son flot sonore vers les jours de Combray où il avait lui-même désiré être un artiste », il s'était demandé, pensant au problème, capital pour lui, de sa vocation encore incertaine et toujours différée, si « la vie pouvait le consoler de l'art », ou « s'il y avait dans l'art une réalité plus profonde ». Passant ensuite par une analogie perçue de la Sonate de Vinteuil au *Tristan* de Wagner, et admirant chez lui « l'allégresse du fabricant », « l'habileté vulcanienne », il s'était dit qu'elle suffisait peut-être à expliquer chez les grands artistes « l'illusion d'une originalité foncière », « reflet apparent d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un labeur industriel ». « Si l'art n'est que cela », concluait-il, « il n'est pas plus réel que la vie », et il

ne devait pas regretter d'y avoir renoncé. Ainsi le doute chez le Narrateur précède et suit la joyeuse certitude que lui a donnée l'audition du Septuor.

Du fait que le doute, dans ces alternances de *la Prisonnière*, reste l'impression dernière, est-on autorisé à déduire que rien ne résiste en définitive dans le roman proustien à l'intelligence critique, et qu'elle n'épargne pas plus l'illusion de l'art que celle de l'amour ? La déduction serait trop hâtive, et Proust n'est pas M. Teste ; c'est à la société où nous vivons qu'il réserve la désignation de monde du néant. Il faut prendre garde que, d'après la donnée même du roman, si le Narrateur était resté sur l'impression de joie supra-terrestre du Septuor, c'est alors qu'il se serait retiré de ce monde pour composer son œuvre. Mais le dessein de Proust était de l'éprouver encore par d'autres expériences pour détruire en lui d'autres illusions : la fuite et la mort de l'être aimé, l'oubli, d'autres amours, le voyage à Venise, la guerre et les changements sociaux qu'elle entraîne, la maladie, le vieillissement, l'action du Temps sur les autres et sur lui. Il devait donc, s'abandonnant à nouveau au doute sur les réalités découvertes par l'art et sur sa vocation, poursuivre sa carrière mondaine jusqu'à cette matinée chez la princesse de Guermantes, où il arrive désabusé, ayant presque perdu confiance en lui-même, pour y trouver, par le soudain et décisif rappel de ses impressions poétiques le bonheur d'une révélation qui va faire de lui un artiste se consacrant tout entier à sa création littéraire, et dans laquelle il reconnaît la félicité et la certitude que lui avaient promises le Septuor de Vinteuil.

Qu'une telle esthétique implique nécessairement une métaphysique, c'est l'évidence : le roman proustien est une Queste de la vraie réalité au-delà des apparences sensibles. A une telle métaphysique, chacun est libre de donner ou de refuser son adhésion, d'autant qu'elle résulte pour Proust, non d'un dogme, mais d'une expérience personnelle, d'un contact avec cette vraie réalité, dont la valeur authentique lui est garantie par la joie et la certitude qu'il lui procure. Mais du moins sur le dessein de Proust dans son roman, on peut se prononcer en toute objectivité : tant que son Narrateur conserve un doute sur la valeur du message que lui apportait la musique de Vinteuil, et qui seul pouvait élucider pour lui le mystère

de ses impressions poétiques, il doute aussi de lui-même, il continue sa vie mondaine, il diffère d'écrire; lorsqu'au contraire au doute succède définitivement la certitude, aussitôt il décide de se retirer du monde et de se mettre à composer son œuvre. Le Narrateur n'entreprend pas d'écrire son roman parce qu'il a à nous communiquer des observations sociales, à peindre des caractères, à étudier des passions, encore qu'il soit généralement doué pour le faire; il écrit parce que, la musique, éclairant la poésie, lui a enfin donné l'assurance que l'œuvre d'art authentique, — il ne s'agit pas, en littérature, du genre Goncourt, — est la révélation d'une réalité supra-terrestre, sur laquelle le temps n'a pas de prise.

Ainsi le message de la musique est essentiel; et comme le Narrateur en découvre progressivement le sens, avec des alternances de doute et de foi qui marquent les phases principales de sa vie intérieure, la musique fournit en même temps le thème conducteur de l'histoire de sa vocation, qui est l'axe de tout le roman. Si les allusions sont plus rares dans le *Côté de Guermantes* et *Sodome et Gomorrhe*, c'est que, précisément, cette partie de l'œuvre correspond à la période la plus mondaine de la vie du Narrateur; mais à la fin de celle-ci, le thème de la musique de Vinteuil reparaît lié à la forme nouvelle et jalouse de l'amour pour Albertine, et il prend toute son ampleur dans le long et pathétique épisode de *la Prisonnière*, dans une suite de scènes dont le point culminant est l'audition du Septuor. Les échos s'en prolongent dans *la Fugitive*; et c'est enfin la reprise du thème pour le finale dans la seconde partie du *Temps Retrouvé*.

De cette musique, le Narrateur dit qu'elle l'aide à descendre en lui-même; ce n'est pas seulement la réalité de l'art qu'elle lui enseigne, c'est l'originalité distinctive de l'artiste, en même temps que le caractère imprévisible de ses créations successives. Aux diverses œuvres de Vinteuil, convergeant sans qu'on pût le deviner, vers le Septuor final, il compare ses premières amours, et même les débuts de son amour pour Albertine, préparant, sans qu'il en eût conscience, sa grande passion pour celle-ci. Ainsi la musique de Vinteuil a progressé en lui-même comme le temps, comme l'amour, comme son œuvre à lui. Que l'artiste de génie, comme il le remarque, crée sa propre postérité, il l'a expérimenté d'abord pour lui-même.

Il lui a fallu découvrir cette musique peu à peu, la pénétrer et s'en enrichir toujours davantage. Aussi Proust a-t-il pris soin de ménager les étapes de cette découverte. Et lorsque l'expérience commence pour lui, dans cette scène où Odette lui joue, où Swann lui commente à sa manière la petite phrase de la Sonate, le Narrateur n'accède pas d'emblée à l'intelligence des vérités que la musique de Vinteuil doit lui faire connaître; du reste la petite phrase, leit-motiv suffisant des amours de Swann, n'est pour le Narrateur qu'un thème initiatique, qui reparaitra plus tard, en s'enlaçant à d'autres thèmes, dans le vaste agencement symphonique du Septuor. Ce que Proust, de la compréhension de la musique, retire à Swann pour le réserver au Narrateur, ne lui sera donné qu'avec le temps. Swann lui-même avait entendu la petite phrase avant de connaître Odette, de l'entendre avec elle et d'y associer son amour; et si le Narrateur, quand il l'entend à son tour, est amoureux de Gilberte, c'est son amour plus profond et plus dramatique pour Albertine qui sera lié à la musique plus puissante du Septuor, somme et testament du génie musical de Vinteuil.

Cependant, dans cette scène d'initiation pour lui, son premier amour, dont il reporte une partie sur les parents de Gilberte, le rend plus réceptif aux impressions musicales lorsqu'il entend, joué par Odette devant Swann, l'air qu'ils ont tant aimé. S'il ne comprend pas encore cette musique, elle pénètre profondément en lui, elle y prépare les découvertes qui viendront. C'est ce que le Narrateur, avant les propos désabusés de Swann, nous explique pour son compte. « Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette Sonate, écrit-il, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie. » Il ajoute : « Mais, moins décevants que la vie, ces grands chefs d'œuvre ne commencent pas par nous donner ce qu'ils ont de meilleur ». Il est ainsi passé de ce qu'il y avait de plus facile dans la Sonate à ce qu'elle apportait de plus rare, pour de là s'élever à l'intelligence du Septuor. Cette conception même d'une découverte progressive de la musique justifie la perspective adoptée, qui recule jusqu'au *Temps Retrouvé* la révélation finale; elle fait de cette construction par la musique une construction qu'on peut dire

vivante, fluide comme la durée ou comme le mouvement d'un cours d'eau, la seule construction qui convienne vraiment à ce roman du temps capté dans sa mobilité, — mais pourtant éternisé par l'art, qu'est *La Recherche du Temps perdu*.

Il y a dans cette construction en mouvement des scènes plus riches de pensée pour l'esthétique musicale, — qu'il s'agisse de la Sonate ou du Septuor, — que la scène, analysée plus haut, des *Jeunes Filles en fleurs*, où la petite phrase rapproche le trio du Narrateur, d'Odette et de Swann; mais aucune peut-être n'est plus importante pour la construction même. Proust nous y montre parallèlement, avec une habileté dont j'ai tâché de dégager toutes les intentions subtiles, la fin d'une expérience qui s'achève sur un échec, et le début d'une autre expérience promise finalement à la réussite artistique, le transfert du message qu'il fallait comprendre étant assuré de l'une à l'autre par la même musique. Et tandis que le leit-motiv de Swann, fourni par elle, y fait entendre ses derniers accords, voici que s'élève pour le relayer, de cette musique encore, le thème du Narrateur, qui ne cessera jusqu'à la fin de gagner à la fois en ampleur et en élévation. Supprimez cette scène par la pensée, et la structure entière de l'œuvre en son état final est compromise, ainsi que sa signification. On voit mal du reste à quel autre moment du récit elle pourrait se placer. Plus tôt, le Narrateur n'est pas encore assez entré dans la familiarité des Swann, pour qu'Odette lui fasse cette faveur de jouer la phrase en sa présence. Plus tard, c'est lui-même qui se détache de Gilbert, et va vers d'autres lieux, à d'autres amours, tandis que Swann, s'il revient souvent encore dans la suite du récit, n'y joue plus qu'un rôle épisodique. La scène ne pouvait intervenir ailleurs, et Proust en a justement choisi la place, comme il en a calculé l'effet.

Il est donc important de déterminer, si c'est possible, à quelle phase de l'élaboration de la *Recherche* la scène en question a trouvé sa place dans le roman. Or, nous sommes en mesure de le faire. J'ai dit, dans la première partie de cette étude, que deux données nous permettaient un recoupement. L'une est ce fragment de cahier publié dans le *Figaro Littéraire*, dont la comparaison, d'une part avec un chapitre de *Jean Santeuil*, de l'autre avec cette scène des *Jeunes Filles en fleurs*,

nous a permis à la fois de retracer le cheminement de la conception chez Proust d'une structure musicale introduite dans un récit romanesque, et d'étudier plus précisément la transposition qui lui a permis de la réaliser. L'autre est une indication très importante que nous devons à Feuillerat, qui n'en a d'ailleurs pas compris la valeur.

Elle concerne un passage étendu, — d'une quinzaine de pages environ, — et nous apprend qu'il ne figurait pas dans les placards conservés du second volume de l'édition Grasset; il s'agit donc d'une addition qui ne se rencontre que dans l'état final du texte. Et ces quinze pages sont très exactement la scène qui nous intéresse des *Jeunes Filles en fleurs*. Dans le premier état du roman, qui devait former trois volumes chez Grasset, le second volume, d'après les placards, devait contenir le texte, beaucoup moins développé, des *Jeunes Filles en fleurs* (il y manquait précisément, dans le séjour à Balbec, l'épisode des jeunes filles) suivi de *Guermantes I*, également plus court, — mais on trouvait en tout cas, en tête du volume, l'épisode « Autour de Mme Swann », qui est resté le début des *Jeunes Filles*, bien qu'il forme en réalité la fin de l'histoire de Swann. Et c'est dans cet épisode, du moins sous sa forme développée et finale, que se rencontre la scène où Odette joue la petite phrase qui suscite les commentaires de Swann et les réflexions du Narrateur. Cette scène manquait assurément dans le premier état du texte. Feuillerat est formel sur ce point. Il l'indique avec précision dans son relevé des additions au texte des placards, où il note le début et la fin de chaque passage ajouté; et dans le cours de son ouvrage, lorsqu'il analyse, résume et commente, d'après ces mêmes placards, le texte de la *Recherche* en son premier état, il signale cette addition ultérieure. Ce qu'il en pense ne peut que confirmer ce qu'il m'a bien fallu dire de son étonnante incompréhension. Il dissocie cette addition en deux éléments. Proust, en premier lieu, aurait voulu modifier par une retouche le personnage d'Odette. Lorsqu'elle jouait la petite phrase à Swann du temps de leur amour, ses doigts étaient encore malhabiles; elle la joue bien maintenant. A une Odette assez inculte a succédé une Odette, à cet égard, comme à d'autres, plus raffinée. Feuillerat, à vrai dire, prétend surtout relever une inco-

hérence. Victime de son préjugé, il veut partout retrouver une opposition imaginaire. Comme il y aurait deux Proust, écrivant avec une autre tournure d'esprit à deux époques différentes, la même dualité se retrouverait dans son Narrateur et ses personnages principaux, et c'est ainsi qu'il y aurait deux Odette assez mal accordées. Je me contente de faire observer d'abord qu'il n'est pas dit dans le texte, par le Narrateur, que son jeu est impeccable, mais simplement qu'il l'admire; or, on sait qu'il est très infatué de la mère de Gilberte, et on voit bien par quelques détails que son admiration s'attache aux mains et aux yeux d'Odette au moins autant qu'à son exécution. Admettons cependant qu'elle doive bien jouer, pour le toucher comme l'exige le sens de la scène : depuis des années qu'elle est mariée à Swann, nous supposons que, pour lui plaire, elle a fait des gammes, s'il faut sur ce point contenter Feuillerat. Mais laissons cet élément secondaire, tout en remarquant que Feuillerat a tort de dissocier ce qui forme un tout dans cette scène. L'autre élément, pour lui, ce sont les impressions suggérées par la musique, mais il les définit à sa manière; il y voit, d'une part, chez Swann, « un afflux de souvenirs amoureux », ce qui est parfaitement inexact, puisque, précisément, il n'y a plus d'amour dans les impressions que la musique suggère à Swann; d'autre part, et surtout, chez le Narrateur, ce qu'il appelle « une dissertation sur la compréhension de la musique et du génie », formule qui revient, à la fin de l'ouvrage de Feuillerat, dans son relevé des additions. Parler ici de dissertation, c'est suggérer quelque théorie abstraite et sans rapport essentiel avec le roman, c'est présenter l'addition comme un élément hétérogène, introduit après coup dans l'œuvre et qui ne peut qu'en troubler la construction. C'est en un mot être à cent lieues de voir que la scène ajoutée a la signification la plus riche pour le thème central de la vocation et qu'elle sert en même temps à donner au récit la construction la plus savante; sans parler de sa qualité propre et du raffinement de ses intentions entrecroisées. Constatons sans commentaire que tout ce travail artistique si délicat n'a suggéré à Feuillerat que la comparaison d'un coin qu'on enfonce.

Il reste le fait que cette scène essentielle manque dans les

placards Grasset, qu'elle ne devait donc pas figurer dans le premier état du roman. Proust en avait pourtant des esquisses antérieures, sous des formes assez différentes sans doute, mais qui se prêtaient à une transposition; il n'avait pas encore pris le parti de les utiliser. C'est dire aussi que, s'il avait déjà eu recours à la musique pour composer « Un Amour de Swann », il n'avait pas encore envisagé une construction musicale s'étendant à l'ensemble du roman. Car une telle construction, étant donné le sujet de la *Recherche*, ne se conçoit pas sans la scène en question, qui à la fois en commande l'agencement et confère à l'œuvre la signification voulue par l'auteur. Le procédé de la construction par la musique, appliqué d'abord dans quelques passages du recueil *Les Plaisirs et les Jours*, s'était étendu à un chapitre de *Jean Santeuil*, puis à un épisode entier de la *Recherche* en son premier état, mais non encore à l'ensemble de celle-ci. C'est que ce premier état développait beaucoup moins toute la suite du roman après l'épisode de Swann; que la symétrie des deux « côtés » convenait et suffisait à en faire saisir le plan; surtout, que rien n'y indique ou n'y laisse prévoir le rôle que la musique devait jouer, dans l'état final du roman, pour éclairer le Narrateur sur lui-même et décider de sa vocation. On en comprend la raison : dans un roman plus resserré, en trois volumes, la liaison des thèmes de l'amour jaloux et de la musique de Vinteuil, exploitée au profit de Swann, ne pouvait l'être à nouveau, après un intervalle trop court, au profit du Narrateur, sans donner l'impression d'une répétition d'un procédé heureux. Il n'y avait donc pas lieu pour Proust de montrer le transfert, de Swann au Narrateur, du message de cette musique, et la scène qui nous occupe n'était pas motivée. C'est lorsqu'il a repris son premier état du roman pour le modifier et le développer, que Proust y a introduit cette scène, parce qu'en même temps il a trouvé cette structure si originale et si bien appropriée à la forme définitive de la *Recherche* qu'il l'a étendue cette fois à l'ensemble du roman, où la scène en question occupe la place qui est nécessairement la sienne. Les indices dont on dispose, — anciennes tables des matières, amplifications des manuscrits et des copies, certaines lettres de Proust, — montrent qu'en agrandissant son œuvre, il y a surtout développé, avec la peinture du milieu Verdurin, les histoires de Charlus

et d'Albertine, milieu et histoires directement liés à la musique de Vinteuil, si bien que l'exécution du Septuor de celui-ci intéresse diversement les principaux personnages et constitue par toutes ses incidences un moment critique dans le déroulement de l'action. Proust a voulu que ce moment fût aussi pour le Narrateur une expérience essentielle et comme une pré-révélation, dont l'effet décisif est seulement différé, par la reprise du récit, jusqu'à la fin du roman. Cette expérience, qui reprend celle de Swann, ne pouvait en effet simplement la doubler; elle la dépasse, et Proust devait nous montrer le Narrateur partant de l'initiation de la sonate pour s'élever à la compréhension du Septuor. C'est ainsi que la conception si heureuse du transfert du message musical s'est imposée à son esprit, et qu'il a vu comment, pour insérer à la place voulue la scène où il s'opère, il devait adapter ses ébauches antérieures. On peut donc présumer qu'elle a été composée à une époque assez proche de celle où Proust a décidé d'amplifier le contenu musical de son œuvre, en particulier dans *la Prisonnière*, par tous les développements qui se rattachent au Septuor. Et sans doute, Proust, après l'édition des *Jeunes Filles en fleurs* a encore repris le texte de *la Prisonnière* pour l'étoffer davantage; il y a travaillé jusqu'à sa mort. Il apparaît cependant que les changements de structure essentiels sont intervenus dans le roman au cours des années de guerre, et que les additions des dernières années n'ont pas sensiblement affecté ce plan nouveau. On peut constater que les réflexions du Narrateur dans la scène des *Jeunes Filles* sont très voisines de certaines de celles qu'il fait en écoutant le Septuor dans *la Prisonnière*, relativement à la découverte progressive d'une œuvre géniale. Enfin l'allusion, dans cette scène, aux derniers quatuors de Beethoven, fournit un indice. Proust les admirait beaucoup, surtout, semble-t-il, vers la fin de sa vie, comme on le voit par sa correspondance de la dernière année de la guerre et des années suivantes; et une analyse, à l'égard des sources possibles, des motifs et des mouvements du Septuor, me paraît révéler que les réminiscences utilisées, au moins autant que de Wagner, proviennent de Beethoven. Tant il est vrai que l'expérience du Narrateur s'est constamment enrichie de celle de Proust. Nous pouvons sur ce point profiter de l'enseignement qu'il nous donne. Faisons comme son Narrateur qui a

dû pénétrer progressivement dans l'œuvre géniale de Vinteuil, pour en comprendre enfin le message. Il me paraît que la meilleure méthode pour arriver à l'intelligence de l'œuvre proustienne, c'est de la laisser d'abord se construire en nous comme elle s'est faite, — comme une musique.

Pierre COSTIL.

# COMMENT ILS EN PARLENT

« Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des  
« arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de  
« toutes les lois psychiques, une monstruosité; au contraire,  
« tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement  
« critiques. »

Cette affirmation virulente par laquelle Baudelaire semble vouloir se justifier d'avoir écrit ses *Méditations critiques* sur le Tannhauser et Lohengrin, fut le thème d'une série d'émissions que Monique Ruyssen a présenté sur Paris-Inter. Comment poètes, romanciers, écrivains, peintres même ont-ils parlé de la musique ? C'est ce qui nous fut révélé pendant plusieurs semaines, allant de Stendhal à Marcel Proust, en passant par Delacroix, Balzac, Gide, Fargue, etc...

De Marcel Proust, voici les passages qui furent commentés par Monique Ruyssen et dits par Jean Vilar :

— On pénètre dans l'œuvre de Proust, dès les premières pages de son œuvre, par une chambre « encombrée d'instruments de musique ». Le musicien des poètes, Reynaldo Hahn, qui, le premier eut l'idée de composer des mélodies sur les vers de Verlaine, s'empara d'un poème peu connu de Marcel Proust consacré à Watteau.

Crépuscule, grimant les arbres et les faces  
Avec son manteau bleu, sous son masque incertain;  
Poussières de baisers autour des bouches lasses...  
Le vague devient tendre, et le tout près, lointain.  
La mascarade, autre lointain mélancolique,  
Fait le geste d'aimer plus faux, triste et charmant  
Caprice de poète, ou prudence d'amant,  
L'amour ayant besoin d'être orné savamment  
Voici barques, goûters, silences et musique.

Cette collaboration avec Reynaldo Hahn était-elle une simple coïncidence ? Non, puisque Hahn était, comme on sait, un des amis fidèles de Proust; il était « *ce roc de bonté sur lequel on peut bâtir et demeurer* ». Néanmoins le compositeur n'a pas eu sur le goût musical du romancier une influence déterminante. Coupé du monde par sa maladie, il est certain que Proust interrogeait ses amis sur la vie extérieure, et Hahn plus particulièrement sur la vie musicale; mais là n'est pas la raison de cette présence constante du leit-motiv musical dans la *Recherche du Temps perdu*. « Proust, dont tous les sens sont aiguisés possède un sens de l'ouïe si subtil que « ce monde inorganisé » des bruits, il l'organise » (1) :

« Dans un bois, l'amateur d'oiseaux distingue aussitôt ces gazouillis particuliers à chaque oiseau, que le vulgaire confond. L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore bien plus variées. Chacune possède plus de notes que le plus riche instrument. Et les combinaisons selon lesquelles elle les groupe sont aussi inépuisables que l'infini variété des personnalités. Quand je causais avec une de mes amies, je m'apercevais que le tableau original, unique, de son individualité, m'était ingénieusement dessiné, tyranniquement imposé aussi bien par les inflexions de sa voix que par celles de son visage et que c'étaient deux spectacles qui traduisaient, chacun dans son plan, la même réalité singulière... Quand Andrée pinçait sèchement une note grave elle ne pouvait faire que la corde périgourdine de son instrument vocal ne rendit un son chantant, fort en harmonie d'ailleurs avec la pureté méridionale de ses traits. » (2).

Et Proust de déclarer au musicien :

« *On peut sentir la musique sans connaître l'harmonie* ».

Reynaldo de répondre : « Non, il ne suffit pas de l'aimer pour en parler. On est frappé, en lisant ce qu'écrivent sur la musique des gens fort intelligents, de l'ignorance profonde où ils sont des rudiments de cet art et l'on serait tenté de publier un petit manuel qui renseignerait les gens qui tiennent absolument à parler musique. »

Ainsi s'ouvrait le débat; mais jamais Proust n'a cru que l'on dût prendre à la musique un plaisir de pure intelligence : « *Le musicien qui prétend ne goûter dans la musique qu'un plaisir technique, y éprouve aussi ces émotions significatives* »; et Proust va même jusqu'à assurer que la connaissance des lois musicales peut dérober au technicien la vraie beauté. Et

---

(1) André Cœuroy.

(2) J.F.

lui, qui ne connaît pas le langage des sons, trouve les mots qui traduiront fidèlement l'architecture harmonique et le contour mélodique de la Sonate de Vinteuil :

« L'année précédente, dans une soirée, Swann avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon, mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et que bémolise le clair de lune. Mais, à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme. »

Puis ce sont, tout au long de la *Recherche du Temps perdu*, les allusions à Wagner :

« ...Je me rendais compte de tout ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner, en revoyant ces thèmes insistants et fugaces qui visitent un acte, ne s'éloignent que pour revenir, et, parfois, lointains, assoupis, sont à d'autres moments, tout en restant vagues, si pressants et si proches, si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie. »

Donc la musique, chez Proust, suscite sans trêve le souvenir; elle surgit de l'inconscient. Mais comme il sait rire de ces gens atteints de mélomanie ! Sur Wagner encore la cocasse discussion de Bouvard et Pécuchet. A travers les personnages de ces pittoresques mélomanes : Mme de Verdurin et Mme de Cambrener, nous suivons des jugements musicaux pertinents, mais c'est évidemment dans la *Correspondance* qu'ils sont les plus personnels. Proust écrivait à Pierre Lavallée :

« Sais-tu que les jeunes musiciens sont à peu près unanimes à ne pas aimer la Bonne Chanson de Fauré ? Il paraît que c'est inutilement compliqué... très inférieur au reste... Moi, ça m'est égal, j'adore ce cahier. »

A ce jugement sérieux on pourrait opposer l'ironique « Eloge de la mauvaise musique ».

Rappelons que parmi les rares poèmes en vers, Proust trace des portraits lyriques de peintres et de musiciens, parmi lesquels l'admirable « Chopin ».

Qu'on nous permette d'emprunter notre conclusion à Stéphane Mallarmé : « La Musique et les Lettres sont la face alternative d'un phénomène, le seul, je l'appelle : l'idée ».

Monique RUYSSSEN.

# LA VIE DE LA SOCIÉTÉ

---

## RAPPORT DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

Peu à peu, à travers les années qui s'écoulent, le plan que nous avons conçu, en fondant notre Société, apparaît dans une réalisation de plus en plus achevée. Le lieu de Combray, révélé dans Illiers, est devenu le point de concentration des études proustiennes et, du même coup, le souvenir s'est matérialisé dans des sites pieusement conservés et dans des objets évocateurs des pages magiques de l'œuvre.

Ce sont les progrès réalisés que notre rapport moral doit faire ressortir chaque année.

Nous avons malheureusement à déplorer quelques disparitions : un des membres de notre Conseil d'administration : M. Robert Israel, Mme la Comtesse Jean de Polignac, dont le nom, seul prononcé, évoque le souvenir profond qu'elle laisse, enfin M. Jean Chatelain de Châteaudun qui a trouvé une mort prématurée en avion.

Notre Société poursuit sa route et le simple compte rendu des faits fera ressortir les résultats obtenus : le nombre de nos Sociétaires continue de s'accroître. Nous comptons 215 nouvelles inscriptions depuis notre dernière Assemblée générale.

Sans doute le Pré Catelan, qui est pour nous le parc de Swann, et qui fut le point de départ de nos efforts, puisqu'il provoqua l'attention des Pouvoirs publics par son classement comme site littéraire, est, pour nous, la source de bien des soucis; nous avons à le défendre non seulement contre les injures du temps et contre les vicissitudes inhérentes aux luttes végétales, mais encore contre les méfaits d'inconscients qui viennent y causer des dégâts qu'il faut réparer; nous avons été obligés de prendre des mesures à ce sujet.

La direction des sites au Ministère de l'Éducation nationale a bien voulu tenir compte des sacrifices que nous avons dû faire pour protéger ce Site.

Quant à notre Maison de Tante Léonie, qui est pour nous le joyau que nous voulons conserver avec le plus grand soin, nous avons, ainsi que vous avez bien voulu nous y autoriser,

passé un bail de vingt années, et notre grande bienfaitrice Mme Mante-Proust a bien voulu consentir le sacrifice qu'entraîne pour elle l'augmentation du loyer, qu'impose la longue durée du bail consenti par la propriétaire.

Nous espérons en effet qu'ayant cette assurance de durée, nous pourrons entreprendre certains travaux de conservation que la propriétaire ne peut plus assumer; mais il nous faudra, pour accomplir ces travaux, de nouveaux concours financiers. Nous savons combien nos Sociétaires se rendent compte de la lourde charge que nous impose une tentative aussi audacieuse que celle que nous avons faite et nous sommes persuadés qu'ils n'hésiteront pas, comme beaucoup l'ont déjà fait, à nous aider en participant à la souscription que nous avons ouverte. Les ressources ainsi recueillies jusqu'à ce jour nous ont permis seulement de faire les travaux les plus urgents d'appropriation et d'installation, mais il reste encore à prendre des mesures qui touchent à la conservation même de la maison.

Enfin, notre Bulletin, qui pourtant est attendu avec la plus grande impatience chaque année, et provoque, si j'en crois le courrier que je reçois, une véritable joie de la part de nos collègues, entraîne, malgré le désintéressement le plus complet de tous ceux qui y écrivent, une charge qui pèse lourdement, car le coût de l'impression de chaque Bulletin, si on y ajoute les frais d'envoi, n'est plus couvert par notre cotisation trop minime de membre titulaire; pourtant nous hésitons à l'augmenter, car nous avons constaté, cette année encore, une promotion sensible des membres titulaires vers la qualité de membre bienfaiteur qui correspond mieux aux charges que nous avons à supporter, et nous avons confiance dans la bienveillance de nos collègues qui comprendront la situation que je suis obligé de signaler.

Nous trouvons heureusement, auprès de M. le Directeur général Jaujard et de son collaborateur M. Jacques Duron, un très appréciable appui qui nous est indispensable.

Je ne voudrais pas négliger de rendre hommage à tous ceux qui contribuent à l'établissement de ce Bulletin. Nous devons une grande reconnaissance à M. André Ferré, notre Secrétaire général adjoint qui, par sa qualité de Rédacteur en chef, nous apporte un concours si assidu et si précieux, malgré les fonctions qui l'absorbent.

Je suis persuadé que tous nos collègues s'associent aux remerciements que je crois devoir lui adresser en leur nom. Tous les collaborateurs de ce Bulletin confèrent à cette publication, par leur érudition proustienne, une valeur qui, suivant les témoignages que je reçois chaque jour, est unanimement appréciée.

Les Bibliothèques universitaires de France et de l'étranger réclament la collection des Bulletins déjà parus et j'ai souvent

le regret de ne pouvoir les satisfaire, car notre tirage, très limité du début, n'a pas permis de constituer des collections en nombre suffisant pour répondre à ce besoin nouveau. Le Bulletin n° 1, que nous avons envisagé de réimprimer, n'a pas réuni un nombre suffisant de souscriptions pour permettre de couvrir les frais.

Il est bien certain que, si nous n'avions pas le puissant appui de la Direction générale des Lettres, nous ne pourrions pas faire, pour cette publication, les grands sacrifices qu'elle exige.

Je crois devoir insister sur ce point : c'est que, si notre Société poursuit sa route avec tant de succès, c'est grâce à l'appui qu'elle rencontre auprès des Pouvoirs publics : Ministère de l'Éducation nationale, Conseil municipal de Paris, Conseils généraux de la Seine et d'Eure-et-Loir. Nous savons que nous comptons auprès de ces Assemblées d'excellents défenseurs : notre collègue Mme Alexandre Debray, à Paris; M. G. Billebault, en Eure-et-Loir.

Sous la haute autorité de notre Président, M. le Professeur Mondor, qui nous donne tant de marques de sa bienveillance, et la Vice-Présidence de Mme la Duchesse de la Rochefoucauld et de M. Gérard Bauër, les membres de notre Conseil d'administration nous témoignent, par leur assiduité à nos séances, de l'intérêt qu'ils portent à notre œuvre; nous leur en sommes reconnaissants.

Mais, nous devons tout particulièrement remercier notre très dévoué Trésorier : M. Paul-Albert Boyer, car les progrès mêmes de notre Société, dont il se réjouit, l'obligent à lui consacrer une plus large part de son temps précieux et, il le fait avec une bonne grâce souriante, dont nous sommes touchés.

Si nous pouvons, cette année encore, tenir notre Assemblée dans cette belle Maison de l'Amérique latine, c'est grâce à l'amabilité constante de notre collègue M. le Comte de Billy, qui nous offre gracieusement cette hospitalité.

Après avoir présenté ce tableau des tâches que nous avons dû remplir et rendu hommage comme il convient à ceux qui nous ont aidés à les accomplir, il nous faut apporter l'écho des impressions que nous avons pu recueillir au cours du fonctionnement de l'œuvre.

La Maison que nous avons reconstituée, avec toutes les reliques qui subsistent, comme les témoins muets, et pourtant plus éloquents, par leur aspect même, que les commentaires les plus étudiés et les plus recherchés, offre à ceux qui la visitent et qui ont lu l'œuvre de Proust, une émotion qui, sans doute plus intime, ressemble un peu à celle que provoque la contemplation de monuments historiques, d'une très haute antiquité, par l'évocation émouvante d'un passé qui se sublime en se spiritualisant.

C'est en effet un monde disparu qui se dresse dans l'imagi-

nation surexcitée de chaque visiteur, par une sorte de réalité d'outre-tombe; qui le fait communier avec le Moi insaisissable du génie qui ne se révèle que dans son œuvre.

En voyant la succession des visiteurs qui passent — ils furent en 1957-1958 plus de 800, sans compter les groupes, qui ne sont pas dénombrés, venus des points les plus éloignés du monde — nous pouvons dire que nous avons pleinement réussi et si le maintien de cette demeure, en proie aux injures du temps, nous inspire de sérieuses inquiétudes devant l'insuffisance des ressources qui nous permettent d'entreprendre cette lutte inexorable, nous ne désespérons point, espérant toujours que nos appels seront entendus, surtout lorsqu'on aura pu se rendre compte de l'efficacité de notre œuvre.

Nous avons vu vibrer d'une même émotion M. le Professeur Inoué, de l'Université de Tokio, qui a consacré vingt années de sa vie à la traduction de l'œuvre de Proust, et Mme Maria Kempinska, de l'Institut « Frédéric Chopin », qui, venant de Varsovie, nous a fait doter de la traduction polonaise de l'œuvre de Proust, comme témoignage de son admiration.

Lorsqu'on observe avec attention chacun des visiteurs, on reconnaît très exacte cette remarque que Marcel Proust a faite, que chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même; et chacun lit un livre différent, en se servant du même texte; c'est ce qui fait la richesse et la rareté de l'œuvre de Proust.

Ainsi, l'on comprend que chaque lecteur qui visite, heureux de découvrir, au fond de l'ouvrage, sa propre image, s'insurge contre ceux qui, en partant du même texte, y apportent, par leurs écrits et leurs commentaires, des préoccupations personnelles et des idées préconçues, qui risquent de porter atteinte à la virginité de l'ouvrage qui est la garantie de son efficacité spirituelle.

Si je crois devoir signaler cette attitude, c'est qu'elle semble pouvoir guider notre conduite. C'est qu'en effet, à travers les notes bibliographiques, qui sont si appréciées de nos Collègues et aussi à la suite des discussions qui s'engagent, tous les ans, au cours des colloques du Pré Catelan, dans l'atmosphère reposée de ses frondaisons centenaires, l'œuvre de Proust étudiée ainsi de façon fort différente permet d'en mieux dégager l'esprit, qui peut se révéler au milieu des contradictions étudiées et analysées.

On a souvent exprimé le vœu de voir dresser une sorte d'inventaire de tout ce qui a été écrit sur l'œuvre de Marcel Proust, afin de permettre de dégager de cette synthèse une vue, qui, sans porter atteinte à l'œuvre même, serait de nature à l'éclairer des interprétations diverses, qui en feraient mieux ressortir l'originalité et la pureté, que chacun a pu découvrir par lui-

même. N'y a-t-il pas là de quoi alimenter les travaux de notre Centre de documentation proustienne auxquels tous nos collègues seraient invités à collaborer ?

Si je me permets d'apporter cette suggestion c'est que, à travers la correspondance de plus en plus abondante que je reçois, je sens que les collaborations sont prêtes à s'offrir.

Je dois dire que nos colloques ont largement contribué à créer ce mouvement, dont l'originalité est à noter. N'avons-nous pas déjà étudié Proust poète; Proust romancier; le comique dans l'œuvre de Marcel Proust; Proust et la Musique ? Et cette année nous avons pris pour thème de notre réunion du 31 août : Proust et la peinture.

Cette année aussi, sur la demande d'un certain nombre de nos Collègues, nous avons dû organiser une première réunion littéraire, qui a servi d'introduction à la réunion traditionnelle que nous tenons le dernier dimanche d'août.

La floraison des aubépines, exceptionnellement brillante cette année, a offert à ceux qui ont accompli ce pèlerinage un ravissement, qui ne faisait que consacrer les merveilleuses pages que Marcel Proust a écrites devant ce spectacle de la nature à Combray. Plus de cinquante de nos collègues avaient répondu à notre appel et la projection de quelques reproductions de tableaux que notre collègue Mme le Docteur Berrevaerts avait bien voulu nous offrir, a permis de les accompagner de commentaires, empruntés aux œuvres de Marcel Proust, qui ont servi d'introduction au colloque du mois d'août sur Proust et la peinture.

Le thème de « Proust et la Musique » sera d'ailleurs repris, après la lecture que nos collègues pourront faire de la communication de M. le Professeur Pierre Costil, qui, en raison de son étendue et de son importance, a dû être publiée dans le Bulletin avant d'être discutée.

De nombreux sujets de discussion ne cessent de nous être soumis, notamment : Proust et le cinéma; l'œuvre de Proust et les écrivains étrangers.

En un mot nous avons la conviction que, dans ce domaine, nous avons tracé une voie qui ne fera que s'élargir, ouvrant le champ à des discussions prolongées et, de plus en plus approfondies et fructueuses.

Cette collaboration à notre Centre de documentation paraît de plus en plus effective; elle se manifeste également dans la recherche de souvenirs destinés à notre Maison; c'est ainsi, que nous avons reçu d'un de nos aimables collègues quelques verres de lanterne magique de Geneviève de Brabant.

Le travail de notre Secrétariat a été facilité par le don que nous a fait Mme Mante-Proust d'une machine à écrire.

Ces quelques considérations vous donnent en tout cas la vraie physionomie morale de notre Société, qui établit une communion de plus en plus étroite entre tous les lecteurs de Proust, entre tous ceux qui étudient son œuvre, ou aspirent à la lire.

De plus en plus on arrive à cette conviction que, si le nombre des visiteurs qui s'acheminent vers Combray s'accroît de jour en jour, c'est que chacun, en retrouvant dans cette source sa propre image, découvre, dans le rayonnement de l'œuvre, son utilité profonde.

C'est cette utilité spirituelle en effet qui fait qu'un ouvrage s'impose aux générations. L'Association que nous avons fondée aura, pour une part sans doute, contribué à révéler cette vérité.

P.-L. LARCHER.

# Réunions des 10 Mai et 31 Août 1958

---

## PROUST ET LA PEINTURE

Nos réunions littéraires prennent une telle importance que nous avons été dans l'obligation d'organiser en 1958 deux rencontres, la première devant servir d'introduction à la seconde.

Le samedi 10 mai, une soixantaine de nos collègues s'étaient réunis à Illiers, en cette saison particulièrement évocatrice des pages de Marcel Proust, pour parcourir le fameux rai-dillon des aubépines; ils purent ainsi, sous le soleil de mai, contempler cette apothéose naturelle des aubépines blanches et roses. Ensuite, dans une salle de cinéma de la ville, ils virent la projection des principaux tableaux auxquels Proust a fait allusion dans son œuvre.

Notre collègue Mme le Docteur Berrewaerts, de Bruxelles, nous avait constitué une collection de reproductions en couleurs de tous ces tableaux avec les références aux pages de l'œuvre de Proust, si bien que M. P.-L. Larcher put, avec un épidiastroscope, que voulut bien lui prêter M. Delteil, Directeur de l'École Normale de Chartres, projeter ces vues.

Par quelques mots d'introduction, il souligna la place importante que tient la projection de lanterne magique dans l'œuvre de Marcel Proust, qui fut dans sa chambre de Combray « l'intrusion du mystère et de la beauté » et qui constitua pour lui la révélation de l'Art.

M. P.-L. Larcher déclara qu'il avait l'espoir de pouvoir, dans la prochaine réunion de printemps, mettre sous les yeux de l'assistance la projection même des verres de Geneviève de Brabant.

Certains commentaires ont particulièrement retenu l'attention des auditeurs. C'est ainsi qu'on a pu, au passage du commentaire de la « Mère » de Pieter de Hooch au Musée de Munich, saisir cette allusion à la petite phrase de Vinteuil qui « commençait par la tenue des trémolos du violon que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup, ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une

couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde » (Pl. T. I, p. 218 SW). Le commentaire du portrait de Chardin par lui-même, emprunté au *Contre Sainte-Beuve* retint également l'attention.

Malheureusement le temps qui avait favorisé notre réunion de printemps nous empêcha de tenir notre réunion littéraire annuelle dans le cadre du Pré Catelan, et c'est à la suite du déjeuner amical, qui était présidé par Mme la Duchesse Edmée de La Rochefoucauld et auquel assistaient plus de quatre-vingts de nos collègues, que s'engagea le colloque sur « Marcel Proust et la peinture ». Si le cadre n'avait pas le charme habituel, il conféra à notre Assemblée une tenue plus recueillie et plus attentive, qui donna aux communications faites un caractère plus approfondi.

M. R. Charmet présenta un exposé très documenté sur la question. Débutant par ce qu'il appelle la Sociologie de l'Art, il montra quel fut le rapport de la peinture avec le public pendant cette période, qui va surtout de 1890 à 1910, et nota l'exclamation de M. de Norpois, devant l'admiration proclamée par Marcel, en présence d'une peinture représentant une botte de radis, qu'il admirait par dessus tout : « Un chef d'œuvre, s'écria-t-il, ce n'a même pas la prétention d'être un tableau. Si vous appelez chef d'œuvre cette vive pochade, que direz-vous de la « Vierge » d'Hébert ou de Dagnan-Bouveret ? ».

Après avoir ainsi illustré le goût de l'époque, il ne manqua pas de situer Charlus parmi les amateurs de l'Art, et fit remarquer qu'il avait fait transporter une partie des boiseries de l'hôtel de Guermantes, au lieu de les échanger, comme son neveu Robert de Saint-Loup, contre un mobilier modern-style, ainsi que des Lebourg et des Guillaumin.

Il chercha ensuite à découvrir quel nom se cache sous celui d'Elstir et nota, au passage, les admirations de Proust pour des peintres comme Manet, Monet, Degas et Renoir. Il inclina à penser qu'Elstir pourrait bien se rapprocher de Renoir. Quant à Cézanne, qui a été très loin dans la décomposition analytique, il avança qu'en suivant cette ligne jusqu'au bout, on arriverait à la peinture abstraite : c'est un monde qui remplace les autres, lorsque la dissociation des éléments constitutifs d'un tableau se produit au profit de la seule analyse.

Il parla de Le Sidaner, qui était le peintre élu par un ami des Cambremer, lequel, dit Marcel Proust, était du reste très agréable, mais pourtant, Mme de Cambremer égalait Monet à Le Sidaner.

Enfin dans sa conclusion il s'efforça de faire ressortir ce que Proust a vu dans l'Art de la Peinture et en particulier quel message il apporte : il nous fait comprendre l'essence de la

réalité et nous conduit à une connaissance des choses meilleure qu'elle même.

M. le Docteur Destreicher, de Pougues-les-Eaux, en analysant longuement la Préface écrite par Marcel Proust pour l'ouvrage de Jacques-Emile Blanche « Propos de Peintre, de David à Degas » fit plus spécialement ressortir les passages où Marcel Proust proteste contre la part infime qui reste, dans les théories de Maurice Denis, à la sensibilité, à l'émotion qui est tout de même le plus précieux de l'intelligence, à cette faculté de nous toucher qu'eurent Delacroix, Millet, Corot... La charge à fond contre le Réalisme et la copie de la nature aboutiraient à des formules où la raison seule interviendrait, au détriment du sentiment humain; et il donna lecture de ce passage exaltant Millet : « Tant que nos semblables auront la terre exigeante, sous le ciel menaçant, tant que l'aube, midi, le crépuscule du soir auront un sens pathétique, comment pourrait-on contester l'œuvre de Millet, touchant comme sa vie, synthèse plus que de ses modèles, si près eux aussi de la nature elle-même ? »

A cette occasion M. Destreicher parle du célèbre portrait de Marcel Proust par Jacques-Emile Blanche, qui fut d'abord un portrait de pied. M. H. Blazy se plaît à rapporter ce mot de Marcel Proust à sa gouvernante : « Il m'a coupé les pieds et cela se voit bien, Céleste. »

M. Drucker présenta ensuite la communication suivante : « Si le temps est la trame dont Proust a tissé son immense tapisserie, l'autre fil, élément à peine moins essentiel de son univers, est l'espace.

Que *La Recherche du Temps perdu* se situe aussi dans l'espace, l'auteur nous en avertit dès la couverture du livre où se lit *Du côté de chez Swann*, à quoi le *Côté de Guermantes* servira de symétrique. Comme Proust hésita entre quantité de titres avant de s'arrêter à ceux-ci, ils n'en sont que plus significatifs. Il s'agit bien d'un côté, au sens topographique du mot, le lieu vers quoi la famille, à Combray, dirige ses promenades. Ainsi sommes-nous prévenus que cette recherche du passé ne sera pas seulement la quête de souvenirs, mais un itinéraire à travers des terres où la mémoire exhume des vestiges enfouis. C'est sur une carte et non dans un almanach que Proust retrouve le passé. On saisit cela par un rapprochement avec Saint-Simon, chez qui les portraits sont pour la plupart distribués comme des notices nécrologiques, à mesure que la chronologie amène la date de la mort des modèles. Nul personnage au contraire chez Proust qui ne soit situé dans un lieu, comme inséparable de son être et non point placé dans un cadre, selon l'expression habituelle.

Parmi tous les pays que le corps du narrateur, lent à s'en-

dormir, tire de l'oubli, avant que son esprit leur rende un nom, un visage, il en choisit un, celui des vacances, Combray, bien retranché du reste de l'univers (1).

L'isolement où l'on y vit, que symbolise la réclusion plus absolue encore de la chambre de la Tante Léonie, en fait un abri contre le monde extérieur. Le temps est aboli, là où l'immobilité est la loi. Une irrégularité d'horaire, le déjeuner du samedi, se tourne en habitude, mais un soir, le cercle où vivait l'enfant est rompu, un intrus y pénètre, M. Swann vient dîner. L'apaisement d'un soir, la venue inespérée de sa mère à son chevet, Marcel pressent que la vie l'interdit. Il croira, il voudra retrouver dans d'autres chambres, à Balbec, à Doncières, à Paris, cette image du bonheur, une présence exclusive : sa grand-mère, Saint-Loup, Albertine, au moment de s'endormir, de s'éveiller. Il ne le pourra pas. Cela ne se peut pas. Le mal dont nous souffrons est proprement le mal du retour interdit : la nostalgie.

Si les êtres s'identifient à leur milieu, le cours irréversible de leur vie s'infléchit de la même manière : « Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les avons situés pour plus de facilité... les maisons, les routes, les avenues sont fugitives, hélas ! comme les années (2). »

Si le narrateur, aux dernières pages du livre, frappé du contraste entre la décrépitude des êtres et la pérennité du souvenir, décide d'animer l'œuvre à accomplir de la notion du temps, il ne s'agit pas d'une révélation subite comme si l'on venait de nous donner la clef d'une énigme, le secret d'un grimoire. Tout est figuré à l'avance dans le long récit qui s'achève, où les épisodes sont les étapes d'une expérience, celle d'un témoin, non celle d'un explorateur. Le monde se révèle comme un paysage s'éclaire entre l'aube et le crépuscule et selon la position du soleil prend un nouveau caractère. On ne découvre pas le monde, mais c'est le monde qui se découvre, peu à peu tombent ou s'écartent les voiles qui dissimulent les apparences. Il est donc bien naturel que la première sensation de cette découverte se fasse dans l'espace. Il s'agit de la page où, encore enfant, Marcel voit les clochers de Martinville et celui de Vieuxvicq se rapprocher puis s'éloigner tandis qu'il roule dans la voiture du Docteur Percepied. Le bonheur qu'il éprouve à ce spectacle est si grand qu'il se met aussitôt à le décrire, et dès qu'il a fini, il commence à chanter (3).

---

(1) S. 48. Autant que possible on a limité les citations à leur référence dans l'édition de la Pléiade.

(2) S. 427.

(3) S. 180-182.

C'est le premier signe de cette évasion vers l'art à quoi il est appelé. Qu'il ne s'est point trompé, l'existence le lui montrera. Mais cette notion instinctive diffère trop du « goût » littéraire de son entourage pour qu'il puisse admettre l'authenticité de cette vocation. Il lui faudra d'autres expériences du même ordre pour dissiper ses doutes. Pourtant, dès lors, sans compter précisément sur le retour de cette manière d'appel, il saura quel écho suscitent en lui certains spectacles. Cela se produit à la vue de trois arbres pendant une promenade dans la voiture de Mme de Villeparisis, à Hudimesnil <sup>(1)</sup>.

Mais, s'il pressent que c'est bien le même plaisir, il ne peut le ressaisir et il ne va point jusqu'à enregistrer par écrit ce qu'il a vu.

On peut avoir peine à comprendre que cette vue des choses qui paraît par moments, dans le livre, être modifiée par la sensibilité, exige au contraire, à d'autres, une sorte de passivité du spectateur et comme un anéantissement du souvenir. En réalité, le bonheur qui naît d'une vision réelle exige cette démarche intérieure. Chacun en serait capable s'il voulait tirer les conclusions évidentes des moments où il lui est arrivé de saisir l'apparence exacte de l'univers. Ainsi, le Curé de Combray, quand il monte au clocher de Saint-Hilaire, discerne le cours de la Vivonne et le canal de Jouy-le-Vicomte comme si les terres étaient fragmentées par l'eau. Il en est surpris mais, il ne va pas plus loin <sup>(2)</sup>. Pourtant, cette impression est exactement la même que celle du narrateur, beaucoup plus tard, à Venise <sup>(3)</sup>, tandis qu'il croit s'enfoncer entre les maisons dans sa gondole. Mais lui, a déjà été initié par les exemples donnés dans les paysages d'Elstir, où l'on voit les flots s'insinuer dans la terre et s'accomplir ce que Proust a nommé des métaphores. C'est par une voie de ce genre que l'on parvient à se former un optique réelle.

On peut donc dire que c'est une erreur de séparer dans l'œuvre de Proust les passages où il décrit des tableaux et où il interprète la vision que les peintres ont de l'univers de ceux où lui-même devient, en quelque sorte, un peintre.

Là encore, *La Recherche du Temps perdu* est le récit d'une initiation et c'est peu à peu que finissent par coïncider ces deux optiques dont se révélera lentement la similitude.

Parfois, la position différente de deux êtres ou bien la rapidité du mouvement aident à entrevoir ce qu'on pourrait appeler les véritables illusions d'optique. Ainsi en est-il du visage de Rachel dont le charme pour Saint-Loup paraît incompréhensible à Marcel qui lui l'a connue dans des circonstances

---

<sup>(1)</sup> I. J.F., 717.

<sup>(2)</sup> S. 105.

<sup>(3)</sup> F. 627.

différentes. Là, l'erreur ou si l'on veut, la divergence naît du souvenir. Mais au contraire quand Rachel se trouve sur la scène à une distance convenable, « des joues effacées, résorbées, se levait comme un croissant de lune, un nez fin, si pur, qu'on aurait voulu être l'objet de l'attention de Rachel, la revoir indéfiniment, la posséder près de soi, si jamais on ne l'avait vue autrement et de près » (1).

Il en est de même, mais dans un ordre inverse, quand pour la première fois le narrateur veut embrasser Albertine et que sa figure se métamorphose comme si on la regardait avec une loupe et prend une apparence presque fantastique que l'on ne peut que comparer à celle qu'offrent les photographies prises selon une perspective fuyante ou aérienne (2).

Cette manière de duperie du regard entraîne à la fois des erreurs sur les objets réels quand le mouvement les déforme ou au contraire nous permet de les reconnaître d'après l'analogie même de ce mouvement avant que l'esprit n'ait pu les nommer. Ainsi, quand Saint-Loup est interpellé par un personnage louche à qui il inflige une correction, ses poings ont l'air de petits corps ovoïdes pareils à une « instable constellation. Lancés comme par une fronde ils semblent au nombre de sept. » Ils sont multipliés par leur vitesse. Pourtant c'est à cette rapidité dans les mouvements et « à l'espèce d'ubiquité qui lui est si spéciale qu'à la fin du livre Marcel reconnaîtra Saint-Loup au moment où il sort de l'hôtel de Jupien, sans même avoir distingué ses traits ». Mais Proust est allé plus loin encore dans ce sens et s'est amusé, une fois, à présenter dans un raccourci saisissant la disproportion entre deux mouvements analogues selon la distance relative des deux « mobiles » : « ...ces jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur vie légère... ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer si lent à glisser sur le trait horizontal et bleu qui va d'une tige à l'autre, qu'un papillon paresseux, attardé au fond de la corolle que la coque du navire a depuis longtemps dépassée, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la poupe de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue. »

\*  
\*\*

On n'a ici que quelques jalons pour indiquer dans quel sens pourrait s'orienter l'étude du sentiment de l'espace dans *La Recherche du Temps perdu*. Il a fallu omettre des portions

(1) G. 174.

(2) G. 364-365.

entières de ce vaste sujet. Pour en donner une idée, on signalera, en manière de conclusion, que la question des noms de lieux, dans l'œuvre de Proust, se rattache à celle du sentiment de l'espace.

En effet, Proust passe de l'évocation tout affective, des noms de pays à la curiosité étymologique; et, poussé par le même désir de saisir le réel, il veut retrouver les mots désignant les choses sous le vocable déformé. Il y a là quelque chose de l'esprit scientifique, et si Proust a poussé ses investigations dans un domaine qu'il a à la fois découvert et pour quoi il a inventé des procédés d'analyse, il se rattache à l'immense entreprise des savants, ses contemporains, pour renouveler la connaissance de l'espace et du temps. »

Cette thèse est susceptible de donner lieu à de plus importants développements, aussi se propose-t-on de la reprendre dans la prochaine réunion.

M. Billières appuie la thèse de M. Drucker en apportant la confirmation de l'importance que Marcel Proust attachait à la perspective et il cite ce passage de *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs* : « Par exemple, telle de ces photographies magnifiques illustrera une loi de la perspective, nous montrera telle cathédrale, que nous avons l'habitude de voir au milieu de la ville, prise au contraire d'un point choisi, d'où elle aura l'air trente fois plus haute que les maisons, et faisant éperon, au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante. Or, l'effort d'Elstir de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient, mais selon ces illusions d'optique, dont notre vision première est faite, l'avait précisément amené à mettre en lumière certaines de ces lois de la perspective, plus frappante alors, car l'art était le premier à les révéler. »

A M. Henri Bonnet, qui s'étonnait que l'on ait négligé de parler de Chardin à qui Marcel Proust a consacré d'émouvantes pages dans son *Contre Sainte-Beuve*, M. P.-L. Larcher fit remarquer qu'au cours de la séance d'introduction, qui eut lieu le 10 mai à Illiers, le portrait de Chardin par lui-même fut projeté avec le commentaire de Proust tiré du *Contre Sainte-Beuve*.

M. Pierre Jaquillard donna ensuite lecture de la communication suivante :

On découvre peu à peu, dans la *Recherche du Temps perdu*, d'assez nombreux éléments (le geste d'un personnage, une citation, etc.) que l'auteur n'a pas trouvés tels quels dans la réalité ambiante, mais qui s'étaient présentés à lui déjà transposés par la littérature, la peinture ou l'histoire de l'art. Proust, qui connaissait les pages roses du Petit Larousse, ne fait-il pas allusion à un vers d'Horace, parce que Diderot

aimait à le rappeler, et l'on trouve soudain dans le *Côte de Guermantes* le *nunc erudimini* (II, 559; G II, 220), non, pensons-nous parce que Proust l'aurait lu dans les Psaumes mêmes, mais plus probablement parce que ces mots l'ont frappé au seuil de l'oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre, où le passage biblique, isolé du contexte par Bossuet, est chargé de prestiges littéraires et historiques <sup>(1)</sup>. Ailleurs, Proust parle d'un buste de Rizzio (ou Riccio), dont il avait vu la photographie dans le livre <sup>(2)</sup> consacré à Venise dans la collection des Villes d'Art, à laquelle il fait allusion quelque part.

Après Mme Monnin-Hornung <sup>(3)</sup> et Charly Guyot <sup>(4)</sup>, qui ont ouvert la voie, Jean Autret <sup>(5)</sup> a montré la place des ouvrages illustrés dans la genèse de la *Recherche*, où certaines descriptions ne remontent pas à des œuvres vues par l'auteur, mais à d'autres, choisies, commentées et reproduites dans les travaux d'Emile Mâle et de Viollet-le-Duc, ou encore dans la grande édition anglaise de Ruskin, que Proust a tant utilisée pour le *Port de Carquet-huit* d'Elstir, et qu'il réclamait de Cabourg dans une des *Lettres à Reynaldo Hahn* d'août 1907 (Gallimard, 1956, p. 143). Et si les commentateurs ont montré également que la petite phrase de la sonate de Vinteuil est faite de thèmes pris à Debussy, Fauré et Franck, on sait peut-être moins que Proust a « utilisé » la peinture, non seulement pour les œuvres d'art qui figurent dans son roman, mais aussi pour la description de personnages, de scènes ou de paysages appartenant à l'action ou au cadre même de la narration.

Assurément, la ressemblance entre un tableau et le texte de Proust n'implique nullement que le second s'inspire du premier : il y a eu le plus souvent analogie de sensibilité. On croit voir les Verdurin à Chatou dans tel groupe peint par Renoir sous une tonnelle, on reconnaît le Grand Hôtel de Balbec dans les « Roches Noires » de Monet et, chez le même, le « beau train généreux de Normandie » dans l'une des gares Saint-Lazare. Les *Falaises* de Monet nous parlent de Balbec, et les demoiselles peintes par Renoir au bord de la mer semblent représenter les jeunes filles en fleurs jouant au furet.

---

<sup>(1)</sup> A moins que Proust ait trouvé la citation aussi dans les *pages roses*, où il a pris — parfois en les paraphrasant — au moins une vingtaine de *locutions latines et étrangères*.

<sup>(2)</sup> Pierre Gusman, *Venise*, Paris, Laurens, 1913. Le buste est mentionné page 70 comme celui d'Andrea Loredano. Le dictionnaire Thieme-Becker y fait allusion comme à un portrait de gentilhomme.

<sup>(3)</sup> Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture*, Genève, Droz, 1951.

<sup>(4)</sup> Charly Guyot, *Marcel Proust et les Arts plastiques*, 1951.

<sup>(5)</sup> Jean Autret, *L'influence de Ruskin sur la vie, les idées et l'œuvre de Proust*, Genève, Droz, 1955.

Enfin, tout paysage impressionniste, vibrant de lumière, nous montre la nature comme Proust lui-même l'a fait, avec la sensibilité que lui donnait la présence en lui du « petit personnage salueur du soleil ».

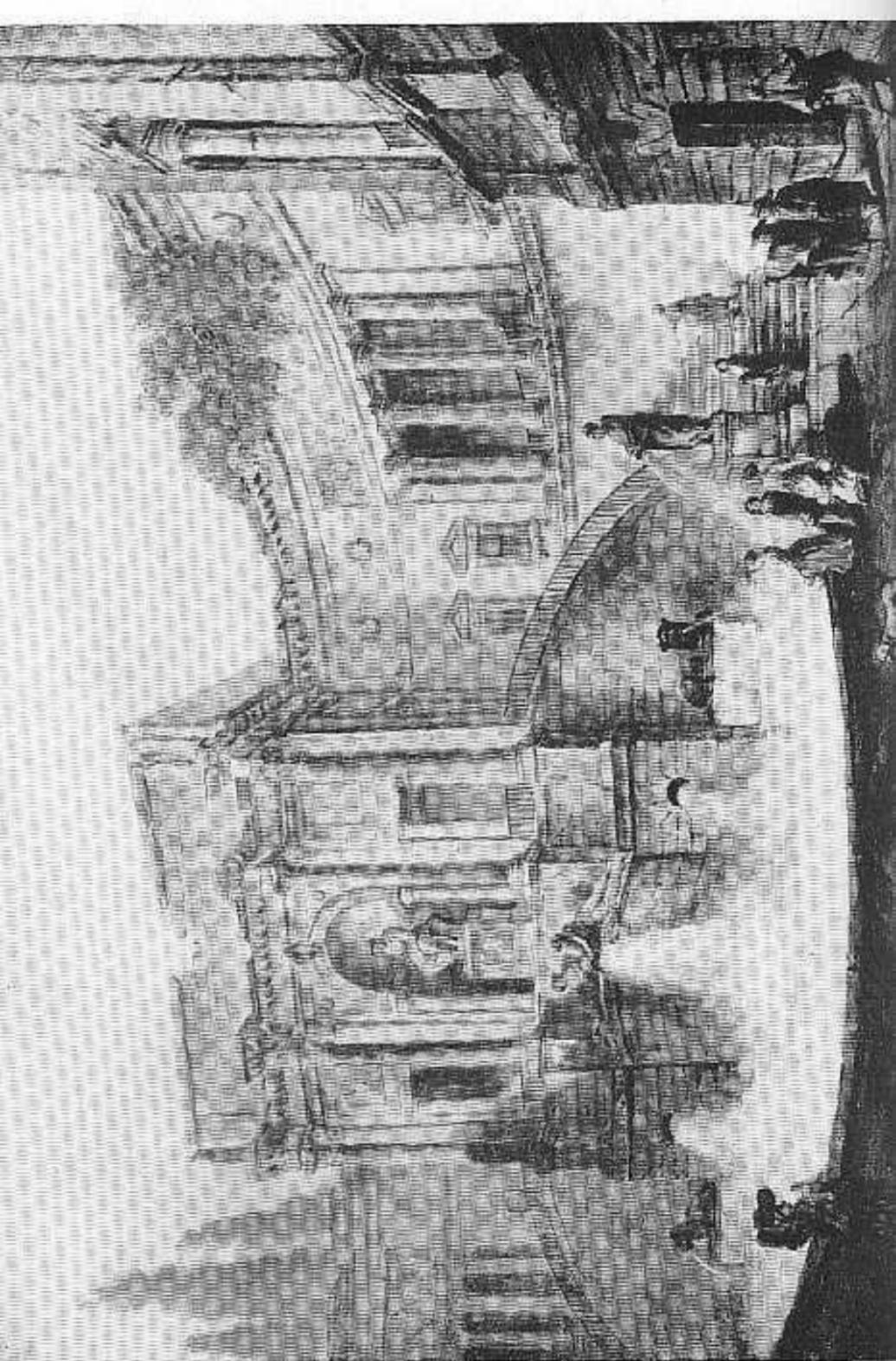
Ces rencontres entre peinture et littérature sont de tous les temps : à propos du portrait d'une Sforza, Robert de La Sizeranne suppose, dans un de ses ouvrages <sup>(1)</sup>, qu'en définissant la perfection féminine idéale dans son *Traité de l'amour*, Pierre Bembo semble avoir écrit devant ce portrait, sans le quitter un instant des yeux, tant les ressemblances sont frappantes entre le texte et le tableau. La Sizeranne n'affirme naturellement ni emprunt ni influence, il note des analogies. Mais ce qui est hypothétique chez les hommes de la Renaissance (car nous ignorons presque totalement le rôle que jouait l'art dans leur vie intérieure : s'ils en faisaient faire beaucoup, ils en parlaient peu et Montaigne encore n'en dit rien sans ses *Essais*, ni même dans son voyage en Italie) devient évident chez un moderne, comme Proust, dont l'œuvre entière atteste une intimité profonde avec le règne de la beauté incarnée et qui analyse longuement l'apport de l'art dans la perception du monde extérieur.

Proust ne nous dit-il pas lui-même que les peintres nous apprennent à voir ? Plus explicite ailleurs, il reconnaît qu'une fois son regard habitué à une métaphore, à un effet découvert par un artiste, il le retrouvait, il le voyait alors seulement à son tour dans la nature : « Depuis que j'en avais vu dans les aquarelles d'Elstir, je cherchais à retrouver dans la réalité, j'aimais comme quelque chose de poétique, le geste interrompu des couteaux encore de travers, la rondeur bombée d'une serviette » (I, 869; JF, III, 144). Et plus tard : « Mes yeux, instruits par Elstir à retenir précisément les éléments que j'écartais volontairement jadis, contemplaient longuement ce que la première année ils ne savaient pas voir » (II, 783; SG, II, 1, 215) : il fait alors une description de la mer, rurale, paisible et peuplée, alors qu'auparavant il cherchait l'Océan primordial et les tempêtes.

Les paysages de Proust comporteront donc des éléments qui lui ont été révélés par l'art, mais que le plus souvent le romancier a fait siens en les incorporant intimement à sa vision. Cependant, si chaque tableau impressionniste peut illustrer une page de la *Recherche*, parce que l'un et l'autre procèdent d'une sensibilité congénitale, si les marines d'Elstir ont donné des couleurs nouvelles à des impressions profondément vécues du narrateur, il arrive que l'apport de l'art soit visible, comme

---

(1) Il s'agit de Bianca Sforza de San Severino, dont le portrait, par Ambrogio de Predis, se trouve à l'Ambrosienne. Cf. *Béatrice d'Este et sa sœur*, Hachette, p. 121.



un « emprunt », attesté qu'il est par la précision des détails ou parce que l'image tirée de l'art ne « plaque » pas absolument sur la réalité. Nous pensons pouvoir indiquer plusieurs passages qui laissent à penser que le trésor d'images de Proust, restreint par sa claustration, se renouvelait en partie grâce aux livres et aux œuvres d'art.

Un des exemples les plus frappants nous est donné par la fontaine qui orne, à Paris, le jardin du prince de Guermantes (*Pléiade*, II, 656; *SG*, II, 1, 38) : le célèbre jet d'eau d'Hubert Robert. Après une description de la gerbe elle-même (qui doit concentrer des impressions provenant de plusieurs endroits ou tableaux, notamment la « pyramide » de Versailles), Proust raconte un incident qui se passe près du bassin : « On avait fait croire à Mme d'Arpajon que le duc de Guermantes... était avec Mme de Surgis dans les galeries de marbre rose où on accédait par la double colonnade, creusée à l'intérieur, qui s'élevait de la margelle du bassin. Au moment où Mme d'Arpajon allait s'engager dans l'une des colonnades, (l'édition NRF avait « colonnes »; la *Pléiade* a *colonnades*, ce que le contexte — et le modèle de Proust pour cette description — justifient entièrement), un fort coup de brise tordit le jet d'eau et inonda... complètement la belle dame ».

Or, Hubert Robert a peint une aquarelle <sup>(1)</sup> qui se trouve au Louvre (et une toile, actuellement dans une collection suisse), représentant la *Fontaine monumentale de la Villa Giulia* <sup>(2)</sup>. On y voit, au pied d'une construction en abside, un bassin circulaire, de part et d'autre duquel monte un double escalier concentrique; l'escalier lui-même s'appuie à un mur dans lequel, à une certaine hauteur sont pratiquées des loggias à colonnes. Proust, qui aimait tant Hubert Robert et l'a beaucoup cité, a peut-être connu l'aquarelle du Louvre. Nous le croirions volontiers, car il est peu probable que le paysagiste, qui à Versailles créa le Bain d'Apollon, soit l'auteur d'un monument symétrique et architectural, comme celui que décrit Proust.

Un indice, dans le texte — trop faible, à vrai dire pour nous avoir mis sur la voie, mais qui peut confirmer la chose trouvée — semble nous donner raison : à la fin de la description du jet d'eau Proust parle de « la rectitude et la tension de cette tige, portant au-dessus de soi un nuage oblong fait de mille gouttelettes, mais en apparence *peint en brun doré et immuable* ». N'est-il pas étrange que cette eau jaillissante

---

(1) Cette aquarelle est reproduite dans *Hubert Robert et son temps*, de C. Gabillot, collection « Les Artistes célèbres », Paris, Librairie de l'art, s.d., p. 161.

(2) Nous reproduisons ce tableau avec l'autorisation du collectionneur auquel il appartient, M. Wyatt, de Genève, à qui nous exprimons notre reconnaissance.

soit d'un brun doré, précisément comme sur une toile ancienne, et comme peinte, dit Proust, ce qui n'est peut-être pas une image ? Proust joue donc ici avec ce mot, comme avec le nom d'Hubert Robert, qui est l'auteur d'un tableau, représentant une fontaine monumentale, mais nullement de la fontaine même qu'admirent les invités du prince de Guermantes. Relevons enfin que si la composition romaine du paysagiste a pu donner à Proust la colonnade où se fait arroser Mme d'Arpajon, il a dû prendre à d'autres tableaux le jet lui-même et le nuage immobile.

Voici un passage de la *Recherche*, qui semble remonter au souvenir d'une toile de Renoir (III, 1024; TR, II, 227). Lors de la dernière matinée, chez le prince de Guermantes, le narrateur voit, « dans un petit salon Empire, une chaise-longue, placée de façon rectiligne (?), mais à l'intérieur incurvée comme un berceau et où une jeune femme était étendue. La mollesse de sa pose... contrastait avec l'éclat merveilleux de sa robe Empire en une soierie nacarat devant laquelle les plus rouges fuschias eussent pâli et sur le tissu nacré de laquelle des insignes et des fleurs semblaient avoir été enfoncés longtemps, car leur trace y restait en creux. »

En parcourant l'ouvrage consacré à Renoir par M. Drucker <sup>(1)</sup>, nous avons été frappé par la ressemblance de cette petite scène avec le portrait de Mme de Galéa, peint à Cannes en 1912 : il est vrai que tous les détails de la description de Proust ne se retrouvent pas chez le peintre. En particulier l'incurvation du meuble en berceau, qui aurait été ajoutée par Proust (d'ailleurs en respectant la vraisemblance, car ces meubles présentent souvent cette caractéristique), pour préparer et annoncer le passage ultérieur : « C'est le temps qu'elle berçait dans cette nacelle ». En revanche la femme de Renoir a bien une robe éclatante, elle est étendue sur une chaise-longue Empire, dont le style est très précisément signalé par les ornements de bronze peints par Renoir. Mais on dirait presque que Proust a voulu nous égarer, nous empêcher de retrouver son modèle, par le rapprochement qu'il fait ensuite avec le célèbre portrait de Mme Récamier.

Autre exemple relatif à un personnage. On se rappelle comment, avant la promenade, Mme Swann se mettait au piano : « Ses belles mains, sortant des manches roses ou blanches, souvent de couleurs très vives, de sa robe de chambre de crêpe de chine, allongeaient leurs phalanges sur le piano avec cette même mélancolie qui était dans ses yeux et n'était pas dans son cœur. » (I, 529; JF I, 141). N'est-ce pas là assez exacte-

---

(1) Michel Drucker, *Renoir*, éditions Pierre Tisné, Paris, 1955, planche 129. c. aussi Duret, *Die Impressionisten*, Cassirer, Berlin, pl. 138.

ment la description de la « Femme au piano » de Renoir, qui se trouve maintenant à l'Art Institute de Chicago ?

Et maintenant un paysage : à Combray, le narrateur, errant dans la campagne, raconte qu'il poursuivait « jusque sur le talus qui, derrière la haie, montait en pente raide vers les champs, quelque coquelicot perdu, quelques bleuets restés paresseusement en arrière, qui le décoraient ça et là de leurs fleurs comme la bordure d'une tapisserie où apparaît clairsemé le motif agreste qui triomphera sur le panneau. » (I, 138; S. I, 200).

N'est-ce pas le *Chemin montant dans les herbes*, peint vers 1874 par Renoir (à la suite des *Coquelicots* de Monet, Louvre, 1873) ? A droite du tableau se voit une palissade avec un buisson, près de laquelle passe le chemin qui monte vers le haut d'un talus. Proust a ici aussi une image esthétique, celle de la tapisserie, dans laquelle nous pourrions voir comme une allusion au fait que les coquelicots, rares dans ce tableau, dominent dans d'autres toiles de cette époque. Il semble que, comme pour la femme étendue chez le prince de Guermantes, Proust veuille nous mettre sur une piste fautive et nous empêcher de remonter à la source où il a peut-être puisé son exemple. On nous objectera qu'à Illiers, il y a le talus et le chemin creux des aubépines; mais ce dernier n'offre nullement le paysage montant que décrit Proust et qui est exactement conforme au modèle impressionniste. Proust, ici, a « soudé » au jardin de son enfance, dont sort le narrateur pour gagner le talus, non pas le paysage plat ou descendant qui y faisait suite dans la réalité, mais celui qu'ouvraient devant sa nostalgie les toiles admirées de Renoir et de Monet.

C'est le même procédé — emprunt à un artiste tout en mentionnant un autre — que nous trouverons dans une étrange « marine » de Balbec, (I, 803; JF, III, 55), que le narrateur contemple à travers sa fenêtre fermée, par mauvais temps : « Dans le verre glauque qu'elle hoursoufflait de ses vagues rondes, la mer, sertie entre les montants de fer de ma croisée comme dans les plombs d'un vitrail, effiloçait... des triangles empennés d'une immobile écume linéamentée avec la délicatesse d'une plume ou d'un duvet dessinés par Pisanello, et fixés par cet émail blanc, inaltérable et crémeux qui figure une couche de neige dans les verreries de Gallé. »

Nous pensons que cette description se rapporte moins à Pisanello et à Gallé qu'à un dessin en noir et blanc, de la mer, que Proust a pu voir dans un ouvrage de reproductions. Ainsi s'expliquerait le caractère étrangement statique de cette eau, sans que nous voulions prétendre que, chez Proust, l'impression de nature ne soit pas première; c'est une mer de mauvais temps, prise au travers du vitrage et, pour la décrire, Proust trouve dans sa mémoire Gallé et Pisanello. Mais ces noms ne

sont-ils pas là peut-être pour nous égarer, comme l'allusion à Léonard de Vinci dans la description du geste d'Albertine, que Proust doit en réalité aux fameuses *Baigneuses* de Renoir, de même que David était cité à propos d'une femme également décrite d'après Renoir ?

Ici encore, nous pourrions mentionner en passant l'amusant « précédent », mais en peinture, d'une invraisemblance due à l'imitation trop exacte d'un modèle : nous le trouvons dans l'ouvrage de La Sizeranne que nous avons déjà cité. L'historien nous dit que, dans le portrait de Bianca Sforza, les perles de la princesse sont transparentes, probablement parce que le peintre aura « fait poser des imitations de verre et que l'excès de conscience aura produit l'erreur ». Dans certains passages de Proust, également, la vraisemblance n'est pas toujours respectée, mais le raffinement de l'esthète y gagne par les reminiscences conjuguées et multiples, qui sont empruntées aux formes d'art les plus différentes.

Lorsque, dans la *Recherche du Temps perdu*, la grand'mère du narrateur voulait faire un cadeau, elle y mettait plusieurs « épaisseurs d'art » : le monument, dont elle désirait donner une image à son petit-fils, devait non seulement avoir une valeur esthétique en lui-même, mais être peint par un grand artiste et, si possible, être encore transposé par la gravure. N'est-ce pas de façon analogue que procède Proust lui-même, qui peut placer dans une minuscule marine des souvenirs se rapportant au dessin italien du xv<sup>e</sup>, au vitrail, ainsi qu'à l'art verrier de 1900 ? Cette manière de cloisonner, ou de laquer une description de plusieurs couches d'allusions témoigne du goût un peu surchargé, qui est caractéristique de l'époque; il fait penser à la villa et aux étonnants jardins, créés au Cap Ferrat par Maurice Ephrussi vers le début du siècle et qui sont devenus le Musée de l'Île-de-France : de même que Proust « insère » les nymphéas de Monet dans sa description de la Vivonne, les chambres ont été construites là pour s'adapter exactement à des boiseries provenant d'un château ou d'un hôtel particulier; ailleurs, un diptyque primitif italien forme une porte à deux battants, qui de plus est enrichie d'un encadrement de marbre sculpté de la Renaissance, alors que sur les terrasses on a évité le prosaïque d'une lampe de jardin en mettant à la place un authentique clocheton gothique...

Ainsi, la grand'mère du narrateur évitait de donner de « vulgaires » photographies; ainsi Proust lui-même ennoblira les éléments biographiques qu'il utilise, et les premières versions de son roman témoignent déjà de cette tendance, puisque, dans *Jean Santeuil*, le futur jardin de Combray, avec ses escaliers et ses statues, a tout le prestige de Versailles ! Mais cette description, qui disparaîtra dans la *Recherche* comme invraisemblable, fait exception, car le plus souvent les « ro-

mans de jeunesse » nous donnent en son état presque premier (ou fort peu transposée encore) la matière où Proust puisera pour écrire son œuvre définitive. Non seulement la *Recherche du Temps perdu* éliminera mille détails prosaïques (le noyau de pêche que Jean mâchonne sans cesse ou « l'éclaboussure qu'il a envoyée au papier dans sa toilette du matin »), mais elle embellira, par des rapprochements avec l'art ou par la poésie des images, des événements qui, dans la vie même de l'auteur et dans ses premiers essais, étaient empreints de moins de beauté. Nous voyons ainsi le simple « pain grillé » qui, trempé dans le thé, faisait rêver le héros de *Contre Sainte-Beuve*, devenir « un de ces gâteaux courts et dodus, appelés Petites Madeleines, qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques ». Comme Ephrussi dans sa propriété fait jouer un rôle utilitaire à des pièces de musée, Proust « esthétise » toutes choses dans son œuvre, et l'intérêt peut-être unique de cette poétisation est la place qu'y tient, à côté de l'art de Proust lui-même, ce qu'il emprunte aux autres créateurs.

ANNEXE AU COMPTE RENDU  
DE LA SEANCE DU 31 AOUT  
A PROPOS DE PROUST ET DE LA PEINTURE ITALIENNE

(*Note envoyée par M. Louis Védrynes*)

On souhaiterait que le goût esthétique de chacun fût le reflet exact de sa sensibilité comme de sa culture personnelle.

Il n'en est rien, malheureusement.

Le goût, en effet, est fortement influencé par la mode, qui correspond elle-même (il n'est point ici question de snobisme) à un certain degré de connaissance.

Or la connaissance des arts a si considérablement évolué en un demi-siècle qu'il nous est à peu près impossible d'imaginer combien se trouvait limitée la vision que pouvait avoir de la peinture mondiale, par exemple, un amateur d'art des années 1900.

En un temps où les musées ne voyageaient pas, où les déplacements à l'étranger restaient le privilège d'oisifs fortunés, où les « livres d'art », tels qu'ils débordent aujourd'hui des vitrines, n'étaient point édités, la connaissance que l'honnête homme gardait, sa vie durant, de la peinture, se limitait, s'il était parisien, aux collections du Louvre, et, par ouï-dire seulement, à de rares chefs d'œuvre universellement consacrés.

Cela suffit à expliquer que, sous la plume des auteurs du temps, les noms de Léonard ou de Titien, dont les œuvres font la gloire du Louvre, reviennent si souvent, alors que des

peintres au moins aussi grands, tels que Masaccio ou Piero della Francesca, mais inconnus de nos musées, soient si rarement cités.

En outre l'éclectisme, qui est une des rares vertus de notre époque, nous fait aujourd'hui nous étonner que les œuvres baroques, par exemple, aient été si peu appréciées en un temps (il s'agit toujours de 1900) pourtant plus en harmonie que le nôtre avec les fastes de Venise ou de Würzburg : et il peut paraître étrange, en vérité, que les ciels tendres de Tiepolo, ses divinités potelées trouvent, en notre siècle atomique, toute l'admiration qui leur était refusée à l'époque d'Odette Swann et d'Oriane de Guermantes. Mais il est bien rare que l'on remarque les chefs d'œuvre, s'ils ne sont pas dûment signalés, et l'on conçoit fort bien que les merveilleux plafonds tiepolesques, à peine mentionnés par Baedeker (si instructif à consulter dans ses éditions de 1880) soient passés inaperçus des plus consciencieux visiteurs d'églises ou de palais.

Les jugements qui nous étonnent aujourd'hui, émanant d'auteurs alors réputés pour la sûreté de leur goût, doivent donc toujours être replacés dans un contexte d'ailleurs difficile à imaginer, tant, comme nous le disions, la connaissance des arts s'est répandue en peu d'années, à la fois dans l'espace (par l'abolition des distances) et dans le temps (par la redécouverte systématique d'écoles longtemps considérées comme négligeables).

On pourrait d'ailleurs se demander (et d'aucuns n'y ont pas manqué) si la culture que pouvaient acquérir jadis de rares amateurs, au prix de voyages inconfortables et d'études difficiles, ne valait pas infiniment mieux, même si elle devait rester incomplète, que celle qui est servie aujourd'hui, toute digérée, à grand renfort d'albums, de films, et de « visites guidées », à un public de bonne volonté. Mais c'est là évidemment un autre problème.

Il est permis toutefois de rêver, et de s'interroger sur ce qu'aurait pu être le goût d'un esthète des années 1880-1900 s'il avait eu cette connaissance des églises et des musées d'Europe que peut acquérir aujourd'hui, soit en voyageant, soit même en feuilletant des catalogues illustrés, n'importe quel étudiant à la bourse moyennement garnie. Mais il faut se résigner à ce que la passion du beau et sa connaissance (chez les peuples comme chez les individus) ne suivent que bien rarement une marche parallèle.

\*

\*\*

Marcel Proust, dont la culture esthétique était si profonde, avait approché peu de chefs d'œuvre : en dehors des toiles du Louvre et de quelques collections parisiennes, sa connais-

sance directe de la peinture était limitée : elle ne s'étendait (pour ne parler ici que de l'Italie) qu'aux œuvres vues à Venise et (selon sa propre expression) « entrevues » à Padoue. Certes nous avons peine à croire qu'un écrivain fortuné et passionnément épris d'art ait pu ne connaître que par de médiocres photographies le plafond de la Sixtine ou les chefs d'œuvre des Offices, familiers aujourd'hui à des dizaines de milliers de Français. Mais précisément le fait d'avoir matérialisé, à l'exclusion de tout autre, son vieux rêve vénitien, a sans nul doute exercé sur Marcel Proust et son esthétique une influence dont nous ne pouvons qu'entrevoir intuitivement l'importance. En effet la sensibilité artistique de Proust était telle qu'entre les œuvres qu'il a pu voir lui-même et celles dont il n'a eu qu'une connaissance indirecte, il y a toute la différence qui sépare la vie d'une simple description livresque. Et si Proust avait pu voir les Botticelli des Offices, par exemple, comme il a vu les Carpaccio de l'Académie et de San Giorgio Degli Schiavoni, nous imaginons sans peine que cette rencontre avec un peintre si proche de sa sensibilité (et dont il avait souvent rêvé, d'ailleurs, devant l'image de la pâle Zéphora) aurait eu au moins la même importance que sa découverte de Vermeer.

A la limitation dans l'espace correspondait, nous l'avons vu, une limitation dans le temps. Il semble bien, en effet, qu'au cours de son séjour vénitien, Proust, sous l'influence du goût tyrannique de Ruskin, alors son idole, et aussi des préjugés de son temps, n'ait prêté qu'une attention assez distraite aux peintres postérieurs au Cinquecento, et notamment à Tiepolo, dont les féeries devaient pourtant émerveiller Henri de Régnier à une époque à peine plus tardive.

Quant au Tintoret, qui règne sur Venise avec toute la puissance d'un Jupiter tonnant, tout porte à croire que Proust ait esquivé, sans doute en connaissance de cause, une confrontation avec son univers de ténèbres et de feu.

Il serait proprement inexplicable, en effet, que Proust ait pu négliger, par défaut d'information, une œuvre qui avait suscité l'admiration de Ruskin et inspiré à celui-ci les pages les plus lucides des « Stones of Venice » ; or les allusions au Tintoret, dans le *Temps perdu* comme dans la correspondance, sont si rares et si peu significatives que nous sommes obligés d'admettre que Proust a réussi à voir une Venise libérée de l'obsédante présence de Tintoret, ce que nous avons quelque peine à concevoir.

Le « pré-raphaélisme » alors en vogue ne suffisant point à expliquer cette sorte de bannissement de Tintoret hors de l'univers proustien, il faut bien avouer que les raisons profondes de cette antinomie nous demeurent inconnues.

En définitive deux artistes seulement ont exercé une influence (mais décisive) sur l'esthétique proustienne lors du voyage en Italie : Carpaccio à Venise, et Giotto à Padoue.

Il serait passionnant de savoir dans quelle mesure cette prédilection correspondait à une affinité profonde entre l'œuvre des deux peintres (d'ailleurs si dissemblables) et la sensibilité du futur auteur du *Temps perdu*, ou dans quelle mesure, au contraire, elle ne faisait que refléter le goût du temps et l'esthétique de Ruskin (qui avait tant contribué, ne l'oublions pas, à remettre à la mode Giotto comme Carpaccio).

Il faudrait, pour cela, aller un peu plus avant qu'on ne l'a fait jusqu'à présent dans l'étude de ce que les écrivains doivent à leur temps ou à leur milieu, et de ce qu'ils ne doivent qu'à leur propre génie. Bien des questions resteront ainsi posées tant que les spécialistes de la psychologie sociale et ceux de l'histoire littéraire persisteront à s'ignorer.

# Notre Centre

## de documentation Proustienne

---

Notre Centre de documentation, qui s'enrichit de plus en plus grâce à la bienveillance et à la générosité de quelques-uns de nos collègues, a reçu au cours de l'année de nombreuses visites et a pu répondre à un certain nombre de demandes de renseignements; malheureusement il ne nous est pas possible d'assurer le prêt des volumes que nous possédons, et les ouvrages doivent être consultés sur place.

Nous devons exprimer tout particulièrement notre reconnaissance à tous ceux de nos collègues qui ont contribué à l'enrichissement de notre Centre.

M. Pictet a profité de son passage à Illiers pour nous remettre un certain nombre de volumes dont beaucoup sont épuisés et rares :

Ruskin : *Sésame et les Lys*. Traduction de Marcel Proust.

Ruskin : *La Bible d'Amiens*. Traduction de Marcel Proust.

Robert Dreyfus : *Souvenirs sur Marcel Proust*.

Henri Massis : *Le drame de Marcel Proust*.

Marcel Proust : *Lettre à André Gide*.

Mme El. de Gramont : *Marcel Proust*.

Georges Rivane : *Effet de l'asthme sur l'œuvre de Marcel Proust*.

Ernest-Robert Curtius : *Marcel Proust*.

Ramon Fernandez : *Marcel Proust*.

Mme Aschkenazy-Lelu nous a fait don d'un très précieux volume qu'elle a enlevé pour nous à sa collection personnelle : *Lettres de Marcel Proust à Mme Scheikévitch*, édité en 1928 par la Librairie des Champs-Élysées à Paris.

Mme le Docteur Berrewaerts, de Bruxelles, qui nous a fait don d'une aquarelle représentant une vue d'Illiers, a envoyé à notre Centre les ouvrages suivants :

Dominique Aury : *Lectures pour tous* (Gallimard).

Fernand Gregh : *Mon amitié avec Marcel Proust*.

Nous avons reçu de M. J. Autret un tirage à part de son article *La Dette de Marcel Proust envers Emile Mâle*. In *memoriam*, Hommage d'Amérique (Gazette des Beaux Arts, janvier 1958).

De M. William Stewart Bell : *The Prototype for Proust's Jean Santeuil* (Modern Languages, notes LXXIII, 1 January 1958).

De M. Von Erich Köhler : *Zehn Jahre auf der Suche nach Marcel Proust. Ein Forschungsbericht* (Romanisches Seminar Kommissionsverlag : Cram, de Gruyter und Co Hamburg).

De M. Anthony R. Pugh : *A Forgotten article by Proust; Un dimanche au Conservatoire*.

Le Ministère de la Culture et des Beaux Arts de Pologne à Varsovie a continué la série des dix volumes d'un choix d'œuvres de Marcel Proust qu'il nous avait adressés sur l'intervention de Mme Maria Kempinska de l'Institut Frédéric Chopin à Varsovie. Nous avons reçu dans le courant de cette année les ouvrages suivants que nous avons classer avec beaucoup de satisfaction dans la bibliothèque de notre Centre.

Marcel Proust : *W. Strone Swann*. Przelozyl Iwstpein opatryl Tadeusz Zelenski (Boy) (Panstwowy Instytut Wydawniczy) Okladke projectowal Marck Rudnicki.

- I - *Wposzukiwaniu straconego czasu*
- II - *W. Cientu Zarwitasacych*. 1957.
- III - *Strona Guermantes*. 1957.
- IV - *Sodoma I Gomora*. 1958.

Notre collègue M. A. Segard, de Vendin-le-Vieil (Pas-de-Calais), a doté notre Centre d'une étude curieuse parue dans le n° 3 de décembre 1946, de la *Revue du cinéma*, sous la signature de Jacques Bourgeois, et qui a pour titre : « Le cinéma à la recherche du temps perdu »; il est illustré par Jean Gervais.

Nous avons reçu de M. Laurent Lesage : *Marcel Proust and His Literary Friends* (Illinois Studies in Languages and Literature, vol. 45. The University of Illinois Press, Urbana 1958).

- Chap. I : *Read Friends and Masters*.
- Chap. II : *Classmates and Companions*.
- Chap. III : *Other Literary*.
- Chap. IV : *The Younger generation*.

De M. Georges Cattai : *Marcel Proust*. Documents iconographiques avec préface et notes de G. Cattai.

De Mme Pamela Hansford Johnson : *Six Proust reproductions*. London Macmilan and Co., Ltd, 1958.

I - *The Duchess at Sunset*.

II - *Madame de Charlus*.

III - *Swann in Love*.

IV - *Albertine regained*.

V - *Saint-Loup*.

VI - *A Window at Monjouvain*.

De M. Renato Mucci : *Un Brano di Proust* (Alfabeto, Anno XIII, N° 17-20, Maggio Ciugno 1957). *Le due corriere di Proust* (Alfabeto, Anno XIII, N° 9-12, Settembre Ottobre 1957). *Dandysmo e charlismo* (Idea, Anno IX, N° 36, Roma 8, Settembre 1957).

De M. Pictet : David Cort, *Proust et l'existentialisme* (Occident, N° 18, octobre 1958).

De M. Georges Cattai : *Marcel Proust*, par Georges Cattai, précédé de *Vie et Survie de Marcel Proust*, par P. de Boisdeffre (Classiques du XX<sup>e</sup> siècle, éditions Universitaires).

M. le Dr Destreicher, de Pougues-les-Eaux, et Mme Nicolet dit Félix nous ont fait parvenir des copies, d'après l'édition de la Bibilothèque nationale, de la Préface de Marcel Proust à l'ouvrage de Jacques-Emile Blanche *Propos de Peintre, de David à Degas* (18 pages dactylographiées) et de la réponse de Jacques-Emile Blanche à la Préface de Marcel Proust (29 pages dactylographiées).

Mlle Daviot a versé à notre Centre le Catalogue publié par la Librairie Charavay des autographes littéraires et historiques qui ont été vendus et qui contenaient notamment les lettres de Marcel Proust à Reynaldo Hahn. Mlle Daviot a relevé avec beaucoup de soin les enchères.

Enfin M. Rodice a eu la délicate attention de nous faire le don des quelques verres de lanterne magique de Geneviève de Brabant qu'il possédait et qui nous permettront d'en faire la projection à notre réunion du 9 mai prochain.

# La Maison de “ Tante Léonie ”

(Maison de souvenirs proustiens)

A ILLIERS

Beaucoup de nos collègues ont compris que notre reconstitution de la Maison de Tante Léonie est une œuvre continue; nous les en remercions. Il faut en effet penser aux gros travaux, qui concernent la conservation même de la maison; aussi sommes-nous dans la nécessité, chaque année, de faire appel aux bienfaiteurs, admirateurs fervents de l'œuvre de Marcel Proust.

Nous croyons devoir rappeler que, depuis notre reconnaissance comme établissement d'utilité publique, nous pouvons recevoir des dons et des legs.

## 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.

Mme de Ficquelmont (Paris) 2° versement. — Mme Yvonne Cuyer (Levallois) 3 800 F (4° versement). — M. Fradis (Paris) 1 000 F. — M. Trapeck (Gagny) 300 F. — Anonyme 1 000 F. — M. Jacques Lebeau (Alger) 1 800 F. — M. Georges Van Parys (Paris) 10 000 F. — Mme Paola Olivetti (Fiesole, Italie) 20 dollars. — M. Jacques Soulé (Luxembourg) 2 000 F. — Mme de Ficquelmont (Paris) 300 F (3° versement). — M. Fargeaud (Paris) 1 000 F. — M. Daniel Champy (Paris) 1 000 F. — Mme Yvonne Cuyer (Levallois) 3 800 F (5° versement). — M. Weingarten (Neuilly). — M. Maurice Roberge (Courseulles, Seine-Maritime) 300 F. — M. le Docteur Lazerme (Paris) 250 F. — M. R. Gaza (Mexico) 1 000 F.

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

# CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

---

## MARCEL PROUST DE 1907 A 1914

Nous annonçons à nos lecteurs la publication prochaine d'un ouvrage de M. Henri Bonnet intitulé *Proust de 1907 à 1914*. Il s'agit d'un essai de biographie critique, comme il n'en a pas encore été tenté sur Proust et qui est basé uniquement sur des documents authentiques. M. Henri Bonnet a choisi la période la plus passionnante de la vie de Marcel Proust, celle où il se met à composer son ouvrage capital. Il décrit donc parallèlement les deux vies de Marcel Proust : sa vie de tous les jours et celle du créateur, telles qu'elles apparaissent à travers les documents que M. Henri Bonnet a recueillis. Cet ouvrage comporte une importante bibliographie qui complète celle que M. Henri Bonnet avait donnée il y a dix ans dans un ouvrage antérieur.

Il est édité par la Librairie Nizet, place de la Sorbonne.

Voici le début de l'ouvrage, que M. Henri Bonnet a bien voulu nous donner :

### APRES LA MORT DE SA MERE, PROUST REORGANISE SA VIE AU 102 BOULEVARD HAUSSMANN

On s'est souvent demandé comment et à quel moment Proust avait conçu *A la Recherche du Temps perdu* et s'était mis à composer l'ouvrage qui devait être « l'œuvre de sa vie ». On est en mesure aujourd'hui, après la publication de la majeure partie de sa correspondance, notamment de celle des années situées entre 1906 et 1914, de faire à cette double question une réponse précise, qui nous donnera, au surplus, l'occasion de réfuter maintes erreurs et de révéler plus d'un point resté inconnu au sein de ces années exaltantes et fiévreuses, anxieuses même parfois, que vécut le grand écrivain.

Marcel Proust, dont le père était mort en 1903, perdit sa mère le 26 septembre 1905, coup très rude dans la vie d'un homme qui n'a jamais quitté le foyer familial et qui du jour au lendemain se trouve seul, et surtout privé de celle qui fut toute tendresse pour lui, indulgente à ses défauts, et qui, si elle n'eut sans doute pas, malgré sa culture et son intelligence, la prescience de la mesure réelle du génie de son fils, vécut du moins avec lui sur un plan supérieur de connivence intellectuelle, échangeant et partageant idées et opinions sur les gens et les choses.

Marcel Proust, lui, avait conscience, non pas de son génie — le génie est un mot de valeur relative qui ne signifie rien de précis — mais des possibilités contenues en lui et de son intense désir de s'affirmer, de laisser, avant de mourir, un témoignage de son passage. Il se sentait né pour une carrière d'artiste et de philosophe. Rien de ce qu'il avait fait ne lui donnait satisfaction, ni ses *Plaisirs et*

les *Jours*, œuvre de jeunesse à la fois pénétrante et mièvre, ni ce Jean Santeuil qu'il écrivit ensuite et qu'il abandonna sans esprit de retour vers 1900 pour se consacrer à Ruskin. Et ses travaux ruskiens ne sont pour lui que l'occasion de vivre et de s'exalter à travers un grand artiste qu'il admire, mais, à part une brillante mais courte préface à sa traduction de *Sésame et les Lys*, ils ne sauraient lui permettre de se réaliser. Seul dans la vie, libéré par la mort des siens de tout souci de ménager certaines conventions sociales, il va, petit à petit, renaître à la vie intellectuelle et au bout de quelques années, en dépit de ses infirmités, connaître une activité créatrice d'une intensité extraordinaire.

L'année 1906 fut une année de deuil. A part sa traduction de *Sésame et les Lys* préparée antérieurement et une note critique sur une traduction de Ruskin faite par Mathilde Crémieux, rien ne paraît de lui au cours de cette année. Il écrit à Marie Nordlinger le 8 décembre : « Travaillez-vous ? Moi, plus. J'ai clos à jamais l'ère des traductions, que maman favorisait. Quant aux traductions de moi-même, je n'en ai plus le courage » (*Lettres à une amie*, XXXVIII).

Il faut se reporter à l'année 1907 pour retrouver quelques preuves d'activité littéraire dans sa vie. Calmette depuis 1900 lui avait ouvert les colonnes du *Figaro*. C'est un geste auquel l'homme de lettres qu'il était au plus profond de lui avait été sensible plus qu'on ne l'imagine peut-être communément. Or, en 1907, il reprend sa collaboration à ce journal. Il y donne successivement : *Sentiments filiaux d'un parricide* le 1<sup>er</sup> février; *Journées de Lecture* (1) le 20 mars; une étude sur les *Eblouissements de Madame de Noailles*, le 15 juin; *Une grand-mère*, le 23 juillet; *Impressions de route en automobile*, le 19 novembre; *Gustave de Borda*, le 26 décembre.

Tous ces articles ont un intérêt incontestable à l'exception du dernier, courte notice nécrologique signée D. (2), et consacrée à ce Gustave de Borda, surnommé « Borda coup d'épée », qui l'assista dans son duel avec Jean Lorrain en février 1897.

Cette année 1907 est donc celle d'un nouveau point de départ pour lui et même d'une réorganisation complète de sa vie. Depuis le 27 décembre 1906 (c'est lui qui donne cette précision dans la lettre XXXVIII à Mme Straus), il est installé 102 boulevard Haussmann, dans le fameux appartement qu'il tapissera de liège pour échapper aux bruits de l'extérieur et où il composera *A la Recherche du Temps perdu*. Il a quitté l'appartement de la rue de Courcelles « par nécessité » (Straus, XXXVI), c'est-à-dire parce qu'il n'avait pas les moyens de le conserver, bien que ce soit « la seule chose au monde à quoi (il) tienne », y ayant vécu avec sa mère « pendant ces dernières années » (Dreyfus, XXVI). C'est en octobre 1906 (Mme de Caillavet, II) qu'il a loué au 102 boulevard Haussmann. Plus exactement il a sous-loué à une locataire qui le payait sans l'habiter, ce qui fait qu'il l'a eu « pour peu de chose, relativement » (Straus, XXXV). C'est un appartement « fort laid ». A Mme de Caillavet comme à Mme Straus (3), dans les lettres précitées, il en signale les inconvénients : poussière, arbres, bruit, tout ce qu'il hait. Mais, dit-il, « c'est le seul que j'aie pu trouver que maman connaissait et ayant

(1) Qu'il ne faut pas confondre comme l'a fait L. P.-Quint (dans la bibliographie, d'ailleurs très précieuse, qu'il a publiée dans son ouvrage aujourd'hui introuvable, *Comment travaillait Proust*), avec la *Préface sur la lecture*, de *Sésame et les Lys*, reproduite sous le titre (ce qui explique la confusion) identique de « Journées de lecture » dans *Pastiches et Mélanges* en 1919. Ces « Journées de Lecture » du 20 mars 1907 traitent un sujet très différent. Elles se retrouvent dans les *Chroniques* de 1927.

(2) C'est-à-dire « Dominique », pseudonyme qu'il employait, antérieurement, dans le *Figaro*. Notons que Robert Dreyfus signa, de la même initiale D., les *Notes d'un Parisien* dans le *Figaro*.

(3) Et aussi à Mme Catusse (lettres XV et XXII).

eu le déchirement de quitter la rue de Courcelles qui était trop cher, je n'ai pas le courage d'aller dans un appartement où j'aurais senti que ses yeux n'y avaient jamais rien vu, qu'elle n'avait pu le connaître, avoir d'opinion sur lui » (Mme de Caillavet, II). C'est qu'en effet, cette maison appartient à sa famille, son oncle y est mort (1), il en est même « un peu propriétaire » (*Ibid*), c'est-à-dire qu'il en partage la propriété avec son frère et sa tante. Lorsque les travaux qu'il y a faits sont terminés, il diffère de s'y installer, car ses co-propriétaires ont voulu louer l'étage au-dessus du sien (2). Il décrit à Mme Straus (XXXVII) toutes les difficultés qui en résultent pour lui du fait que le locataire est un médecin et que ce dernier fait faire à son tour des travaux. Il attend donc, à l'Hôtel des Réservoirs à Versailles où il est descendu fin 1906, que ces travaux évidemment bruyants soient achevés pour s'installer. Il s'installera toutefois, avant leur achèvement. Plusieurs fois dans les lettres qu'il écrira à cette époque, il sera question de ces travaux qui troublent sa vie et l'obligent à modifier ses horaires (Straus XXXVIII), c'est-à-dire à dormir la nuit et à rester éveillé le jour !... (3).

Proust a pris à son service un ancien domestique de son père, Nicolas Cottin, et aussi en 1907 la femme de celui-ci, Céline, une Bourguignonne au nez retroussé, aux cheveux blonds, jeune et étourdie. Paul Guth a recueilli les confidences de cette dernière (*Le Figaro Littéraire* du 25-9-54). Leur naïveté nous semble être une garantie de leur authenticité. On peut d'ailleurs les confronter aux détails contenus dans la correspondance de Proust et aux souvenirs de la dernière servante de Proust, Céleste, d'une intelligence d'ailleurs infiniment plus élevée. Proust passe presque toute son existence couché frileusement dans son lit, vêtu de deux tricots de laine molletonnés, d'un caleçon et de chaussettes, aux pieds une bouillotte de grès qu'il fait renouveler trois fois par jour. Sa pelisse jetée sur le lit s'ajoute encore à ses couvertures. Il est attentif au moindre courant d'air dont il se défend par un drap plié en quatre et fixé sur la porte. Dans une assiette il fait brûler un petit tas de poudre Legras contre l'asthme. Les volets sont clos et un bougeoir reste allumé sur une table près de la porte ou sur sa table. Il dort le jour et à neuf heures du soir il prend un repas : café au lait très chaud avec des croissants, œufs Béchamel ou bien haricots verts ou pommes frites, compote. Il est d'une extrême gentillesse avec ses domestiques, ne leur parlant qu'en termes extrêmement polis. Ce sont les principaux compagnons de sa vie — avec Reynaldo qui arrive en ouragan, joue un peu sur le grand piano à queue et part peu après. Il a l'art de se faire servir et aimer. Nicolas bougonne dans la cuisine mais il n'en veille pas moins toute la nuit jusqu'à 4 heures du matin. Ce bon maître est généreux. Il est gai aussi, plaisante volontiers, discute avec Nicolas, et donne quelquefois ses ordres au moyen de billets en vers que Céline, tout étourdie qu'elle puisse être, conserve sans se douter d'ailleurs que son maître sera célèbre un jour. C'est dans cette atmosphère qu'il rédige sa correspondance, qu'il compose ses articles et qu'il médite son œuvre. Une fois par mois il se lève, prend un bain, se fait frictionner, s'habille et sort, les sens aiguisés par la claustration.

(1) Georges-Denis Weil, le frère de sa mère, conseiller à la Cour d'Appel de Paris, décédé le 23 août 1906 (Kolb, 170).

(2) Ou au-dessous, car il s'agit de l'entresol (Catusse, lettre XIX). Dans une lettre à Dreyfus du début de février 1907 il parle de travaux « affreux » qui ont eu lieu « au-dessous » de lui (*Souvenirs*, p. 204 et Corr. IV lettre 28). Voir aussi l'interview de Paul Guth « *Le Figaro Littéraire* » du 23-9-54. Le docteur se nommait Gagey. A l'étage supérieur il y avait un dentiste.

(3) Par malchance lorsque le docteur eut terminé ses travaux, une dame en commença d'autres dans la maison voisine ! Par l'intermédiaire de Straus Proust offrit d'indemniser cette dame pour que ces travaux fussent exécutés à des heures où il ne dormait pas (XXXVIII).

Fernand GREGH : *Mon amitié avec Marcel Proust* (Souvenirs et lettres inédites). Grasset, 1958; 160 p.

Marcel Proust, qui a tant médité de l'amitié, l'a malgré cela pratiquée avec une sorte de génie, avec les ressources les plus rares, les plus délicates de l'intelligence et du cœur, avec aussi les plus vulnérables exigences de la susceptibilité. Il semble que Fernand Gregh, dont le nom revient à plusieurs reprises dans les brouillons du *Temps retrouvé*, ait occupé une place de choix dans la galerie de ses plus véritables, de ses plus chers amis. Amitié nouée dès l'adolescence, avec la fondation du *Banquet* en 1892, et qui s'est poursuivie presque sans nuage, sinon sans éclipses dans l'échange épistolaire, jusqu'à la mort de Proust. Reynaldo Hahn et Fernand Gregh furent les premiers à accourir rue Hamelin à la fatale nouvelle; ils furent sans doute ceux en qui la disparition de l'écrivain, leur ami, remua au plus profond les vagues du souvenir.

Nous connaissons quelque chose de ce long commerce de Fernand Gregh avec Marcel Proust par son livre *l'Age d'or*. En voilà l'évocation complétée et précisée, et de plus, enrichie d'un certain nombre de lettres et de billets inédits. L'une au moins de ces missives offre le plus grand intérêt pour éclairer la conception et la composition de ce qui devait devenir *A la Recherche du Temps perdu*. Il se trouve que le destinataire l'a gardée, sans la décacheter, dans la poche d'un veston, pendant près de trente ans. Voilà bien une négligence de poète. Il en eut certainement d'autres, et cette correspondance est loin d'être complète, puisqu'il nous parle encore d'une lettre dont il indique de mémoire le contenu, mais qu'il avoue ne pas avoir retrouvée.

Ce petit livre est écrit sans pose aucune, d'un ton familier, aussi éloigné du dythyrambe que de la désinvolture. L'auteur, qui a connu Proust si tôt et de si près, confesse sans ambages n'avoir pas d'emblée soupçonné son génie, bien qu'il fût frappé de sa supériorité; il fit même, à l'instar de tant d'autres, bien des réserves à la première lecture de *Swann*. Peut-être lui touchait-il justement de trop près, manquait-il de la distance qui nous sépare, nous lecteurs en apparence non privilégiés, d'un écrivain déjà classique, et nous permet de le situer dans une plus juste perspective.

Les destinées des deux amis apparaissent bien différentes. S'ils ont débuté ensemble dans la carrière des lettres, ce fut avec un succès très inégal. Fernand Gregh, après un départ exceptionnellement brillant, atteignit très jeune la situation en vue de secrétaire de la *Revue de Paris*. Il connaissait une notoriété, d'ailleurs légitime, dans le temps où les premiers écrits de Proust passaient inaperçus, en dépit ou à cause même des plus brillants parrainages, et où le tirage des *Plaisirs* et les *Jours* restait totalement invendu. S'il est quelqu'un à qui ces faveurs et ces défaveurs du sort ne font pas illusion, c'est bien Fernand Gregh. Quant à Proust, à qui la mesquinerie envieuse du gendeletré était étrangère, il se réjouissait sincèrement des succès de son ami, lui prodiguant, avec de pertinentes critiques, les louanges emphatiques dont il était coutumier, mais qui nous semblent peut-être moins excessives parce qu'elles sont au fond plus méritées.

Les voici maintenant, l'un dans l'empyrée des grands écrivains, avec le cortège d'une déjà longue postérité; l'autre, le survivant, au soir d'une longue vie toute vouée à la poésie, et sans doute s'interrogeant sur ses chances de survie littéraire. Ce mince volume, on peut l'assurer, y pèsera d'un poids qui n'est pas négligeable. Il attesterà en tout cas que son auteur était hautement digne de l'amitié qu'il eut le mérite d'inspirer à Marcel Proust.

A. F.

PROUST : *Documents iconographiques*. Préface et notes de Georges Cattai. Collection « Visages d'Hommes célèbres » dirigée par Pierre Cailler, éditeur. Genève, 1956.

Si M. Georges Cattai a rassemblé ces documents iconographiques sur les diverses phases de la vie de Proust et de ses relations mondaines, c'est qu'il a voulu faire ressortir combien il excelle dans la transposition sensuelle et spirituelle du réel, conférant aux êtres et aux choses de son temps une durée plus longue que plusieurs siècles, et d'une valeur de contemplation. Voilà avec quel esprit il faut feuilleter les pages émouvantes de ce précieux album. On lit donc avec beaucoup d'intérêt les commentaires dont M. Cattai accompagne ces images.

M. Cattai veut que ce soit sur les rives du Léman, non loin de Genève, que Marcel Proust, pour la première fois, soit parvenu à définir la qualité même de la joie qui naissait, en lui, d'une sensation située hors de la prise des sens et cette joie lui serait venue du souvenir qu'il avait de la mer à Begmeil, quand il aperçut le lac de Genève. Ne pourrait-on pas dire aussi que la mer, quand il la vit, lui avait rappelé la vaste étendue des plaines de la Beauce où l'on ne voit que le ciel ?

P.-L. L.

---

*Marcel Proust*, par Georges Cattai. Avant-propos de P. de Boisdeffre. Classiques du xx<sup>e</sup> siècle. Editions Universitaires, 72, boulevard Saint-Germain. (Imprimé à Combray (Illiers) sur les presses de l'Imprimerie Launay, 126 pages).

M. Cattai est, avant tout, un poète, et comme Marcel Proust a dit qu'en réalité chaque lecteur est, quand il le lit, le propre lecteur de soi-même, M. Cattai, en même temps qu'il étudie Proust s'observe lui-même, il se sert de l'instrument d'optique que Proust lui offre. Ne reconnaît-il pas lui-même, qu'en le lisant nous apprenons à nous mieux connaître ? Ce petit volume concerne seulement l'œuvre de Proust. M. de Boisdeffre le fait remarquer dans la préface très documentée qu'il présente : « Ceux qui voudront en savoir davantage, écrit-il, devront se reporter, entre autres, aux biographies d'André Maurois et de Cattai dans *l'Amitié de Proust*. La bibliographie que nous donne M. Cattai à la fin de son ouvrage est loin d'être complète, car ne s'y trouve pas mentionné, par exemple, l'ouvrage très important de notre collègue H. Bonnet sur « Le Progrès spirituel dans l'œuvre de Marcel Proust ».

Il semble s'être glissé quelques inexactitudes dans certains renseignements biographiques. Est-on si assuré que Marcel Proust n'ait reçu aucune formation religieuse ? Il paraît inexact, en tout cas, de dire que M. Adrien Proust ait été séminariste, car c'est au Collège de Chartres qu'il a fait ses études et la meilleure preuve en est que son nom figure sur les palmarès.

P.-L. L.

---

Claude VALLEE : *La Féerie de Proust*. Fasquelle, 1959, 438 p.

A ceux qui pourraient penser que, depuis presque un demi-siècle que prolifèrent les gloses autour de *la Recherche du Temps perdu*, tout doit être dit sur Proust, la lecture du livre de Claude Vallée tendrait à faire croire qu'au contraire rien n'a encore été dit, tant il nous découvre d'avenues nouvelles.

Ouvrons au hasard un chapitre, ce qui, pour ce livre tout comme pour celui qu'il commente, est une méthode très recommandable.

Voici « les Noms propres ». On y trouve une analyse à la fois phonétique et morale de noms de personnes, de personnages plutôt, analyse qui rappelle celle qu'inspirèrent au narrateur les noms des stations du train d'une heure 22. La vulgarité de Verdurin et de Putbus y est démontrée et démontée : « Ce putbus, vraiment, est une salissure sur le papier. C'est ce qu'il y a d'infâme en Proust qui est allé chercher ce nom. » A l'opposé, « Guermantes et Méséglise... c'est le Proust le plus pur ». Mais l'investigation va plus loin. Par exemple, l'auteur se demande, et nous nous demandons avec lui, pourquoi la duchesse de Guermantes, appelée Oriane dans toute la *Recherche*, est nommée Marie-Sosthène à la fin du *Temps retrouvé*. Il observe que c'est sur ce nom de Marie-Sosthène que sont prélevées les quelques lettres qui composent Oriane, et constate que le personnage se trouve renouvelé par cette très simple opération : « Marie-Sosthène semble être une autre duchesse de Guermantes. Ce nom, si soudain, crée dans la perspective de Mme de Guermantes un nouveau plan. Ainsi s'approfondit le personnage. Et l'on pourrait bien dire que cette multiplication, qui n'est qu'une division, l'allège : elle le rend flottant et l'idéalise ». Mais Claude Vallée explore « des relations plus cherchées et plus mystérieuses », comme celles qui unissent le prénom de Morel : Charlie, à celui de Rachel dont il est l'anagramme à l'i près (tout en présentant une sorte de féminisation de Charlus). On sait que Saint-Loup trouva dans Charlie ce qu'il cherchait dans Rachel. C'est que « Charlie et Rachel diffèrent moins qu'ils ne se ressemblent, dans leurs noms comme dans leurs personnes. Et c'est par leurs noms que cette identité de nature est introduite dans notre esprit ».

Voilà un exemple entre mille des découvertes auxquelles engage une lecture attentive et subtile de Proust. Nos Sociétaires en ont d'ailleurs eu un avant-goût, puisque le Bulletin a publié deux chapitres de cet important essai, que son auteur pensait alors intituler *le Djinn* : « Le Jardin de Proust » (1955) et « la Beauté laide » (1957). L'esprit contrasté et contradictoire de ce dernier titre se retrouve dans ceux d'autres chapitres : « l'Amour haineux », « l'Indécence poétique », « la Vulgarité affectée ». Le dualisme foncier de Proust, de ses personnages, de ses situations, qui violent le principe de contradiction, est systématiquement mis en lumière par le commentateur, qui voit d'ailleurs dans cette violation une caractéristique du baroque. Il la détecte jusque dans un aussi mince détail que la description du papier à lettres de Gilberte, où « se contournait cette devise *Per viam rectam* ».

Mais l'apport le plus nouveau de ce livre à la compréhension de Proust est sans doute fourni par les rapprochements avec *les Mille et une Nuits*, dont le créateur de Swann fut dès l'enfance grand lecteur. Ce n'est pas seulement dans un chapitre comme « l'Obscénité orientale », c'est à chaque instant que l'assimilation nous est découverte et soulignée. Assimilation plus qu'imitation et même qu'influence. Il est certain que Proust a trouvé dans les conteurs orientaux un climat esthétique et moral auquel l'accordait une sorte d'harmonie préétablie. Il fallait toute la sagacité d'un lecteur lui-même non seulement informé, mais tout pénétré de la littérature de l'Orient, et d'autre part nourri de l'œuvre proustienne, pour opérer cette jonction et en dégager les leçons.

Ainsi le livre de Claude Vallée contient-il, en même temps qu'une invitation implicite à relire Proust, une clé (un sésame, faudrait-il dire) qui permet de mieux le relire.

A. F.

Henri BERGSON : *Ecrits et Paroles*. Textes rassemblés par R. M. Mossé-Bastide. Presses Universitaires de France, 1957; 236 p.

Dans la séance du 28 mai 1904 de l'Académie des Sciences morales et politiques, Henri Bergson présente « au nom de M. Marcel Proust, la traduction, accompagnée de notes et d'une préface, qu'il vient de faire de la *Bible d'Amiens* de Ruskin ». Ce rapport d'une page entière (p. 224), où le grand philosophe analyse objectivement mais non sans éloge l'œuvre de celui qui devait devenir un grand romancier, et à qui le liaient des rapports de parenté, fait partie des textes épars réunis dans le volume et classés chronologiquement.

A. F.

---

Roger MARTIN DU GARD : *Souvenirs autobiographiques et littéraires*; tome I des Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1955; CLXVII-1 403 p.

Quand il réfléchit à l'art et à la technique du roman, l'auteur des *Thibault* se réfère naturellement à quelques grands exemples, parmi lesquels celui de Marcel Proust. Page LXXXIV, il rapporte un conseil donné par Gallimard sous forme d'une citation d'un propos de Proust : celui-ci lui avait confié qu'il avait fini par répudier son ancien « souci d'écrire bien » pour viser seulement à atteindre « la vérité, l'exacte vérité, le fond des êtres ». Deux pages plus loin, Martin du Gard songe à l'aubaine qu'eût été pour un Meredith, un Aldous Huxley, un Proust, d'avoir sous les yeux un personnage aussi étrange que Paul Desjardins. Page CXV, constatant sa gaucherie dans l'analyse des caractères, il remarque qu'il est de l'école de Tolstoï, non de l'école de Proust.

A. F.

---

Philippe JULLIAN : *Dictionnaire du Snobisme*. Plon, 1958; 190 p.

Dans la page du faux-titre, l'auteur, se présentant modestement comme l'éditeur du dictionnaire, fait état du concours de 35 collaborateurs et collaboratrices. C'est toutefois bien lui qui a donné à ce divertissant ouvrage son unité, d'abord en rédigeant son introduction : « Du Snobisme », puis en le parsemant d'illustrations, enfin en composant bon nombre des plus importants articles, signés à l'occasion d'un pseudonyme humoristique, comme Ducottet de Chésouanne.

Proust apparaît presque à chaque page de ce dictionnaire. N'est-ce pas lui qui a « consacré le snobisme comme une passion majeure » ? « Passion qui aurait peut-être décliné comme changeait la société après la guerre de 14, mais que son génie grava dans les esprits avec l'autorité d'un père de l'église définissant une vertu théologale... Le faubourg Saint-Germain, s'il n'était désormais trop sûr de lui pour s'embarrasser de reconnaissance, devrait se cotiser pour élever à ce Proust, qu'il a ignoré, un monument en face de Sainte-Clotilde avec l'inscription : *au restaurateur du prestige aristocratique, le gratin reconnaissant*. » Citons encore : « C'est le rire qui a libéré Proust du snobisme embarrassant qui s'étale sans humour tout au long de *Jean Santeuil*, fou-rire aussi important dans son œuvre que la fameuse madeleine, déchirant les voiles de convenance, de timidité qui aveuglaient le génie... Proust a fixé le mot snob dans la langue comme il a fixé dans l'imagination de ses lecteurs un monde qui ne correspond plus du tout à la réalité. » En somme, si le Snobisme avait ses Pères comme l'Église eut les siens, Proust serait le premier d'entre eux.

Une citation de *Les Plaisirs et les Jours* (qui n'est qu'un pastiche de La Bruyère) fournit toute la matière de l'article « Féminin », un extrait d'une lettre à Bibesco toute celle de l'article « Maladif ». L'article « Proustien », dû pour la plus grande partie à Pierre Jaquillard, qui reste anonyme, esquisse un classement des personnages du *Temps perdu* quant au snobisme. L'article « Swann » est constitué par une longue citation du pastiche proustien de Jean-Louis Curtis, *A la Recherche du Temps posthume*.

A. F.

---

Dominique AURY : *Lecture pour tous*. Gallimard. 1958. 235 pages.

Dans cet ouvrage, Mme Dominique Aury recherche ces points fixes que nous tous, voyageurs perdus que nous sommes, nous recherchons : ces points fixes qui sont au bout de tous les périples, qui ne sont les mêmes pour personne et cependant communs à tous. Ainsi se trouve défini par elle-même cet ouvrage qui contient quelques pages sur Marcel Proust avec comme sous-titre « Une autre ressemblance ». Elle nous découvre cette vérité, qu'aucun critique n'avait encore fait ressortir avec autant de force, cette vérité que tout être possède et qui lui est inconnu, comme on parle de ce qui est sacré. C'est pourquoi, dit-elle, on peut aborder *A la Recherche du Temps perdu* n'importe où, la quitter, la reprendre, l'ouvrir au hasard : on retrouve toujours cette lumière dont on ne peut se passer. N'est-ce pas la position la plus élevée qu'un critique puisse prendre à l'égard de Proust et qui, mieux qu'aucun autre, arrive à laisser deviner sa vérité ? Ainsi peut-elle terminer son essai en disant : « A croire qu'il y a trente-deux ans, rue Hamelin, mourait un prophète, et on ne le savait pas. »

Dans d'autres pages consacrées à Benjamin Constant, elle a découvert chez cet auteur, bien avant Proust, « les intermittences du cœur » ; aussi, dit-elle, la ressemblance est si parfaite qu'on pourrait faire d'Adolphe une sorte d'introduction de *A la Recherche du Temps perdu* ».

P.-L. L.

---

L'essai consacré à Proust se place au huitième rang, c'est-à-dire exactement au centre, ou au cœur, de ce recueil consacré à seize écrivains, classiques à divers égards. Il porte en sous-titre : *Une autre ressemblance*. Cette autre ressemblance, c'est celle de l'écrivain, non à sa personne terrestre, à sa vie quotidienne, à son snobisme, aux incidents de sa biographie, aux préoccupations somme toute peu géniales qui apparaissent dans tant de ses lettres, mais une ressemblance bien plus fidèle que cette ressemblance superficielle et mensongère : celle au « double » de cet homme qui a consacré, et même sacrifié sa vie à l'accomplissement de son œuvre.

Mme Dominique Aury souligne la puissante unité d'*A la Recherche du Temps perdu*, unité que les changements, les reprises, les adjonctions qui prolifèrent autour du texte initial ne peuvent ni altérer, ni masquer, mais qu'au contraire, paradoxalement, ils accusent et renforcent. Elle voit dans le travail de confection de cette œuvre sans cesse remaniée une recherche passionnée du bonheur, un bonheur intellectuel causé par l'approche d'une vérité pressentie mais secrète, et dont le secret illumine tout le livre. La mission qu'il s'est donnée de répandre cette mystérieuse lumière a fait de Proust un véritable prophète.

A. F.

Virginia WOOLF : *Journal d'un écrivain*. Traduit de l'anglais par Germaine Beaumont. Edition du Rocher, Monaco, 1958; 588 p.

Dans une traduction remarquable d'aisance et de naturel sont présentés les extraits de ce volumineux journal ayant trait à l'activité de femme de lettres de Virginia Woolf. On y trouve donc mention de ses lectures. Proust y occupe une place non négligeable, presque aussi importante que Shakespeare, Homère, Dante et Goethe. Elle en commence la lecture en 1922, à l'âge de 40 ans (p. 98). Elle est frappée par l'alliage chez lui de la sensibilité la plus aiguë avec l'opiniâtreté la plus soutenue (p. 130). En 1925, elle parle, sans doute à propos d'une nouvelle lecture, de le « finir » en même temps que Stendhal (p. 144). En 1928 : « J'ai pris Proust après dîner et puis je l'ai remis en place. Ce fut un moment terrible et cela m'a donné des idées de suicide. Il semble qu'il n'y ait plus rien à entreprendre. Tout me paraît insipide et vain. » En 1932, insatisfaite de la lecture de D. H. Lawrence : « Ce que je voudrais, c'est accéder à un autre univers, et c'est cela que Proust me donne » .

A. F.

---

Jean DUTOURD : *Le fond et la forme*. Gallimard, 1958; 282 p.

Dans cet « essai alphabétique sur la morale et sur le style », (c'est le sous-titre donné par l'auteur à son livre) Marcel Proust est mentionné aux articles suivants : *Faublas*, à propos d'une « promenade au bois de Boulogne », qui aurait aussi bien pu être écrite par le narrateur du *Temps perdu*; *Gageure*, parce qu'écrire *A la Recherche du Temps perdu* n'en fut pas une pour son auteur; *Mensonge*, parce que l'art d'un Proust ou d'un Wagner est toujours moins original que la vérité; *Mérimée*, jugé sec et froid par ceux qui ne le sentent pas, comme Swann le serait par M. Verdurin ou Brichot; *Picasso*, lequel s'en est tenu au pastiche, tandis que Balzac et Proust, qui y étaient maîtres, sont allés bien au-delà; *Saint-Simon*, qui analyse les hommes vivants de la même façon que Proust développe ses personnages, rend le Régent aussi vivant dans la mémoire que M. de Charlus, et apparaît comme l'égal, dans le monde romanesque, de Balzac et de Proust.

A. F.

---

Simone de BEAUVOIR : *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Gallimard, 1958; 364 p.

Une enfant exceptionnellement douée s'affranchit d'une éducation bourgeoise obtuse, hypocrite, pharisienne sous des dehors de piété conventionnelle. La lecture de Proust, mentionnée à cinq reprises, n'a pas joué un rôle de tout premier plan dans cette émancipation, bien qu'il soit au nombre des écrivains à l'index dans la famille de Beauvoir. Pradelle, ami normalien, ne le jugeait d'ailleurs pas « essentiel ». Sa camarade d'enfance Elisabeth (Zaza) le comprenait beaucoup mieux; elle lui disait « qu'à le lire il lui venait une grande envie d'écrire » .

A. F.

---

Jean LAMBERT : *Gide familier*. Julliard, 1958; 206 p.

Trois allusions à Proust dans ce livre de souvenirs sur Gide écrits par son gendre : l'une sur la méconnaissance délibérée du *Côté de chez Swann* par Gide (p. 32); l'autre sur la façon dont l'auteur, alors cagneux à Henri IV, a mis cette année à profit pour parcourir dans leur entier « les avenues Proust et Balzac » (p. 35); la dernière où Mme Jouhandeau est évoquée dans l'avenir, « ayant rejoint le temps présent, comme Chateaubriand et Proust » (p. 147).

A. F.

André BOURIN : *Le livre et le temps*. Préface à l'agenda Larousse. 1959.

« ...et les aubépines de Combray ne cessent de fleurir du côté de chez Marcel Proust. »

Claude ROY : *Descriptions critiques - La main heureuse*. Gallimard, 1958; 268 p.

Proust ne figure pas au nombre des écrivains étudiés dans ce recueil, et dont les noms fournissent leurs titres à ses chapitres. Mais dans l'essai sur la lecture qui forme l'introduction à cette suite (*le Courant de la Plume*), l'auteur du *Temps perdu*, « l'admirable Marcel Proust », comme le dit Claude Roy, est souvent mis en cause. Une définition de ce que l'auteur appelle la culture-complicité, c'est-à-dire cette sorte de franc-maçonnerie des esprits cultivés capables de saisir les plus subtiles allusions littéraires, lui est empruntée (p. 24). Sa condamnation ironique de ce qu'on a appelé bien après lui « l'engagement », est rappelée p. 36. On note que son roman, dont la lecture a le pouvoir d'arracher chacun de nous à ce qu'il est, est l'un des rares qui fassent allusion à d'autres romans (p. 37). Proust est mis, avec Barrès, Jaurès et Péguy, au rang des véritables grands critiques de l'époque 1900; sa grande œuvre critique ressemble à un nid, en ce que son auteur songe moins à juger qu'à utiliser (p. 39). « Proust critique » (c'est un des sous-titres de l'essai) converse sur un pied d'égalité avec les grands écrivains, et cherche en eux la beauté qui doit lui servir à « atteindre la vérité » (p. 41).

A. F.

---

David CORT : *Proust et l'Existentialisme*. Revue *Occident*, n° 18, octobre 1958 (édition française), p. 58 à 60.

M. David Cort, ex-directeur au Service étranger de *Life*, qui se range parmi les admirateurs de Marcel Proust, développe une thèse assez curieuse qui se rattache au problème du « Comique dans l'œuvre de Marcel Proust », que nous avons traité dans un de nos colloques. Il avance que Proust considérait la vie comme une succession ininterrompue de farces et qu'il se trouve ainsi, en somme, un existentialiste et il donne, au cours de son article, de multiples exemples de son assertion. Pourtant les personnages de Proust se prennent désespérément au sérieux; les caractères modernes ont la conscience et la pitié d'eux-mêmes; Proust n'a jamais révélé, par la moindre allusion, son intention de plaisanter. Le thème que « la vie est une farce », n'a jamais été avoué par lui, il s'est contenté de l'exposer et de le démontrer. Dans ces conditions l'attitude de Proust, faite d'impassibilité et de détachement, est un point de vue respectable et distingué. Aussi M. David Cort conclut-il que si les modernes pouvaient surmonter leur apitoiement sur eux-mêmes une littérature d'impassibilité est concevable.

Voilà donc comment Marcel Proust se trouve être un initiateur qui indiquerait une voie où la littérature actuelle pourrait se retrouver, à un niveau supérieur, et, cela, en passant par les mêmes constatations que les Existentialistes.

P.-L. L.

---

Mme Jacqueline VAN PRAAG CHANTRAINE : *Marcel Proust et Gabriel Miro*. Revue *Synthèses*, n° 144, mai 1958, p. 285. Woluwe St Lambert, Bruxelles.

Mme Jacqueline Van Praag Chantraine a voulu établir qu'une pa-

renté spirituelle fortuite existe entre Marcel Proust et l'écrivain espagnol Gabriel Miro (1879-1930).

C'est en effet en dégageant toute la signification profonde de la perpétuelle mouvance et du perpétuel devenir que Proust et Miro ont enrichi la littérature; pourtant tout ce qui sera réalisation grandiose chez Proust ne restera qu'à l'état de tentative heureuse chez Miro. Proust apporte beaucoup plus de précision dans son évocation du passé que Miro, chez qui le passé revit brumeux et voilé. Proust et Miro partiront tous deux à la recherche des émotions vierges de l'enfance. L'Oleza, surnom littéraire d'Orihuéla joue le même rôle que Combray pour Illiers. Il y a une similitude assez curieuse dans le reflet chez l'un comme chez l'autre des sensations nées de jouissances gustatives. Les deux artistes ressentent l'inconstance du monde matériel toujours en évolution : l'impressionnisme imprègne le style de l'un et de l'autre. Miro humanise le paysage en se confondant avec lui; il exprime l'essence des êtres, en les décrivant par des traits propres au monde de la nature. Mme Van Praag donne de nombreux exemples de ces images en les comparant à celles que l'on rencontre chez Proust.

Ce qui apparaît tragique chez l'un comme chez l'autre, c'est cette sensation physique du néant des choses et de leur résurrection par l'Art, en qui ils voyaient un moyen de vaincre l'anéantissement. Mme Van Praag voit, dans ce qu'elle appelle l'athéisme intellectuel de Proust un désespoir, qu'elle croit retrouver chez Miro, dans son pseudo-franciscanisme. Cette comparaison suivie avec une attention minutieuse et heureusement accompagnée de citations qui illustrent et éclairent d'une façon éclatante le parallèle que l'auteur a voulu établir, apporte à la littérature une leçon qui mérite d'être retenue : c'est la constatation d'une de ces rencontres entre des chercheurs éloignés et de tempéraments disparates qui appartiennent à la même époque.

L'étude entreprise par Mme Van Praag se base sur trois récits autobiographiques de Miro : *Le livre de Siguenza* (1910-1917), *A travers la brume du passé endormi* (1919), *Les années et les lieues* (1928).

Mme Van Praag nous donnera bientôt une occasion de mieux connaître cet écrivain, Gabriel Miro, auquel elle doit consacrer une monographie : « Gabriel Miro ou le Visage du Levant, terre d'Espagne », actuellement sous presse à la Librairie Nizet.

P.-L. L.

---

*Zehn Jahre auf der Suche nach Marcel Proust. Ein Forschungsbericht*, par Erich KOHLER (Romanische Seminär, Kommissionsverlag : Cram, de Gruyter und Co, Hamburg, 1957).

*Marcel Proust*, par Erich KOHLER (Vandenhoeck et Ruprecht, Göttingen, 1958).

L'auteur de ces deux ouvrages est un professeur de philosophie romane à l'Université de Heidelberg.

Le premier est une brochure de 32 pages extraite du *Romanistisches Jahrbuch*. C'est une étude sur les recherches proustiennes de 1948 à 1957 dans les pays de langues romane, allemande et anglaise.

Le second, qui utilise largement l'excellente documentation de l'étude précédente, est un ouvrage d'ensemble de 76 pages sur la vie et l'œuvre de Proust. C'est ce que l'on peut appeler un travail de vulgarisation sérieux. L'auteur s'adresse au grand public cultivé, mais il est remarquablement documenté et donne toutes ses nombreuses références. A vrai dire, il n'existe pas de travail similaire en français et il y a peu de spécialistes en France possédant une connais-

sance de la littérature consacrée à Proust depuis vingt ans aussi complète que celle que M. E. Köhler. L'ouvrage est divisé en deux parties. I. - A la recherche de l'Œuvre d'Art (ce sont toutes les recherches et la vie de Proust, des œuvres de lycéen jusqu'à sa mort en passant par *Les Plaisirs et les Jours*, Jean Santeuil, les traductions ruskiniennes et le *Sainte-Beuve*). II. - A la Recherche du Temps perdu (étude du chef d'œuvre de Proust sous tous les aspects : Combray, la Société, l'Individu « atomisé », le Temps et le Souvenir, l'Esthétique, les Personnages — le Héros et le Conteur —, le Style et la Composition).

Henri BONNET.

---

Henry A. GRUBBS : *Sartre's Recapturing of Lost Time; Modern Language Notes*, vol. LXXIII, November 1958, p. 515-522.

L'auteur s'attache, dans cet article, à montrer, avec des citations parallèles à l'appui de sa thèse, que Sartre, en dépit de sa position anti-proustienne violemment affirmée dans la présentation de la revue *Les Temps modernes*, s'est plus ou moins consciemment inspiré du grand roman de Proust en composant *La Nausée*. Les rapprochements de M. H. Grubbs portent sur deux points : d'abord le rôle joué dans les deux œuvres par un air musical (la petite phrase de Swann, le vieux disque de chant nègre), ensuite la conclusion des deux romans, où Roquentin, comme le narrateur anonyme, retrouvent le sens de l'existence dans la résolution de créer une œuvre, d'écrire un livre. L'auteur va, en conclusion jusqu'à suggérer que Sartre a bien pu s'amuser à donner, dans *La Nausée*, une sorte de parodie réaliste ironique et un peu sordide d'*A la Recherche du Temps perdu*.

A. F.

---

Georges PIROUE : *Proust et la Musique. Gazette littéraire* (Gazette de Lausanne), 7 et 8 février.

Dans l'article qu'il a publié M. Georges Piroué met en lumière un aspect de Proust que l'on n'avait pas fait apparaître. Proust médite bien davantage sur l'Art que sur celui des arts dont il fait profession. Le théâtre, la peinture, la musique ont une égale valeur pour lui, il les considère comme des activités aussi intégrées à son être que la littérature. La musique devient, dans son œuvre, un élément constitutif du problème qu'il a résolu d'élucider. Comme nous avons eu occasion de le dire, Proust est aussi musicien qu'écrivain. L'appétit de synthèse, la défiance à l'égard du monde extérieur, le prédisposent au culte de la musique. M. Piroué termine en présentant Proust comme le fondateur d'une métaphysique de l'Art, l'artisan d'une revanche de Dionysos sur Apollon et il pose cette question : Marcel Proust jusqu'ici n'aurait-il pas été assez mal exploré par la faute s'une critique ou trop métaphysique ou trop psychologique ? Cette question méritait d'être signalée à tous ceux qui commentent l'œuvre de Proust et l'article de M. Piroué ouvre une voie nouvelle.

P.-L. L.

## Liste des nouveaux Membres par ordre d'inscription

---

### Membres fondateurs :

1958 : Mlle Paola Olivetti (Fiesole, Italie); M. le Marquis de Rozières (Château de Sours, E.-et-L.); M. J. Oudiette (Neuilly-sur-Seine); Mme T. May (Paris); M. le Dr G. Huc (Versailles); M. Jacques Deslandes (Paris); Mme Gladys Cook (Lewisburg, U.S.A.); M. Gloria de Seré (Montévidéo, Uruguay); M. Raoul Duval (Château de Vaudreuil, Eure); M. le Dr Dubois-Poulsen (Paris); M. Jaudel (Paris); M. Mansfield (Houston, Texas, U.S.A.); M. Roger Grenier (Paris); Mme Marcelle Chapet (Illiers, E.-et-L.); Mme J. Chapet (Paris); M. Jacques Millot (Arras); Mme Chevron (Paris); M. Jacques Lebeau (Saint-Eugène, Alger); M. P. Pichot (Paris); M. R. Drilhon (Paris); M. Georges Neveux (Paris).

1959 : M. E. Moréno (Bogota, Colombie); M. R. Devillé (Baugé, M.-et-L.); M. Carayol (Paris); M. Caruette (Neuilly-sur-Seine); Mme Jaillet (Paris).

### Membres bienfaiteurs :

1958 : M. le Professeur P. Barbier (Paris); M. Jean Philippe Barbier (Paris); Mme Claude Bovard (Condezaigues, Lot-et-Garonne); M. A. Boussaingault (Paris); M. Daniel Simond (Lausanne, Suisse); M. Bouchayer (Paris); M. Blotin (Illiers, E.-et-L.); M. Priou (Paris); M. le Dr Clatz (Dieppe); M. J.-G. Betz (Paris); M. A. Stern (Paris); Mme Georgette Touche (Paris); M. Henri Bordeaux, de l'Académie française (Paris); Mme Denner (Paris); M. R. Quilliot (Juvisy-sur-Orge); M. M. Perrin (Lausanne); Mlle Chloe Steel (Georgie, U.S.A.); M. Guillon Vernes (Nantes); Mme Chancel (Paris); Mlle Sy (Paris); M. Pierre Moussa (Paris); M. Jean Marc (Rouen); M. Guy Buyse (Bruxelles); M. René Dutoit (Lausanne); M. Charles de Cossé Brissac (Château de Blanville, Saint-Lupercé, E.-et-L.); M. Roger Stasse (Paris); M. et Mme Poix (Paris); M. le Dr Moncourier (Paris); M. Tumelaire (Montigny-le-Tilleul, Belgique);

M. Daniel Isaac (Saint-Cloud, S.-et-O.); M<sup>e</sup> Jean Ponnelle (Paris); Mme J. Delteil (Paris); M. Jean Etorre (Chatou, S.-et-O.); Mme Colladant (Grasse, A.-M.); M. Bertrand Kempf (Paris); M. le Dr Giabiconi (Paris); Mme Janine Michelson (New-York, U.S.A.); M. Pierre Bost (Paris); Mme Fabre-Luce (Garidech, Haute-Garonne); Mme Suzanne Courant (Paris); M. Jean Bignon (Paris); M. le Dr Lazerme de Regnes (Paris); M. Ange Cerruti (Paris); M. Elliot Stein (Paris).

1959 : M. R. Berthomieu (Paris); Mme Ducimetière (Genève); M. Cham (Paris); M. A. Pompidou (Paris); M. Becker (Suresnes); M. Gautier (Bois-Colombes); M. Hutchings (Paris); M. Tricaud (Saint-Cloud); M. Bensimon-Hebey (Paris).

### Membres titulaires :

1958 : M. Duperray (Paris); M. Aubeneau (Chartres); M. Paul Dauphin (Paris); M. Giraudin (Montmorillon, Vienne); Mlle Jeanne Turbert (Paris); M. Fradiss (Paris); M<sup>e</sup> Cathala (Paris); M. R. Martin (Besançon, Doubs); M. Trahard (Dijon); M. Dehaussy (Dijon); Mlle Madeleine Debon (Paris); M. A. M. Tondeur (Bruxelles); M. Félix Bloch (Lausanne); M. le Dr Gillioz (Valais, Suisse); Mme Germaine Guenier (Paris); Mlle G. Bouet (Paris); M. G. Poix (Dijon); M. Gilbert Broyelle (Paris); Mlle Cholat-Namy (Paris); Mlle C. Priou (Paris); M. Galabert (Paris); M. Schopflin (Paris); Mme Jeanne Luc (Paris); R. Rodice (Paris); Mme Foulhouze (Paris); Mme Robache (Voves, E.-et-L.); M. Meillet (Paris); M. le Dr Van Bogaert (Bruxelles); M. Tirveillot (Paris); M. J. Herbette (Verneuil-sur-Avre); Mme Lawton Stiers (Paris); M. F. Martin (Paris); Mme Demonsablon (Boulogne-sur-Seine); M. Raillard; M. Humair (Paris); Miss Lowe (Sheffield, Angleterre); Mr Larkin (Birmingham, Angleterre); Mme la Comtesse de Forges (Paris); M. Coing (Paris); M. le Dr Ecolivet (Paris); Mme Marguerite Bardel (Paris); Mme Erikson (La Varenne-Saint-Hilaire); Mlle A. M. Berrewaerts (Bruxelles); Mme Etienne (Paris); Mme Colette Audry (Paris); M. Weinsebenk (Rio de Janeiro, Brésil); Mme Marquer (Paris); M. le Professeur J. Vacher (Saint-Ouen, Seine); Mme Sayag (Saint-Mandé, Seine); Mme J. Chèvre (Paris); M. Emilio Terry (Paris); M. de Bresson (Paris); M. Gilbert Gil (Paris); M. J. L. Seylaz (Lausanne, Suisse); M. Nichols (Winchester, U.S.A.); Mme de Moraes (Manoir d'Ecurrolles, Illiers); M. R. M. Keller (Lausanne, Suisse); M. le Dr Dethies (Liège, Belgique); M. Cl. Chapront (Paris); Mme Decorte (Paris); M. William Bell (New-York, U.S.A.); M. le Dr Louis Rousseau (Paris); Mme Bastu (Paris); M. Dimol-Demberg (Saint-Rémy-

sur-Avre, E.-et-L.); M. Pouplard (Chartres); M. Carr (Oxford, Angleterre); Mme Sara Carr (Oxford); Mlle Courtois (Evreux, Eure); Mlle Chabrol (Paris); Mme Monique Blondel (Méréville); Mme le Dr Onfray (Saint-Georges-Motel, Eure); Mme le Dr Lequin (Nevers); Mme Vermorel (Paris); M. Marc Robert (Paris); Mme Rolland (Brétigny-sur-Orge); M. Claude Cambray (Malakoff, Seine); M. Saint Guirons (Meudon, S.-et-O.); M. Derche (Paris); M. Stouls de la Mathe (Paris); Mme Holdampf (Boulogne-sur-Seine); Mme Shapley (Manchester, Angleterre); M. Renvoizé (Villiers-sur-Loir); M. Ott d'Estevou (Levallois-Perret); M. Federzoni (Reggio Emilia, Italie); M<sup>e</sup> Ponelle (Paris); M. Jacques Soulé (Luxembourg); Mme Sez nec (Paris); Mme Golian (Lyon); M. Kenzo Nezu (Tokio, Japon); M. Snepvangers (Croton an Hudson, U.S.A.); M. Feuillie (Paris); M. Borsboom (La Haye); M. Brandt Corstius (La Haye); M. de Kievit (La Haye); M. R. Kienast (Sceaux); Mme de Mengies (Paris); M. J. Dion (Boulogne-sur-Seine); M. Jalenques (Paris); M. Okabe (Tokio, Japon); M. A. Dez (Rosny-sous-Bois); M. le Dr Jeanbourquin (Paris); M. P. Ortegale (Rio de Janeiro, Brésil); M. Ortiz-Ortiz (Paris); M. J. Saint-Bonnet (Mexico, Mexique); Mme Normand (Paris); Mlle Petitdidier (Vincennes); M. Daniel Champy (Paris); M. le Dr Jean Rivière (Paris); M. Didier Marty (Colombes, Seine); Mme Germaine Damie (Paris); M. Ashbery (Paris); M. Jelens (Le Perreux, Seine); Mme Mebs (Bretoncelles, Orne); Mme Sablière (Paris); M. Ian Dallas (Londres); 1959. : M<sup>e</sup> Martin-Claude (Paris); Mme Maurice Ferré (Illiers); M. Michelez (Paris); Mme Dreyfus-Bruhl (Paris); Mme Libert (Bois-Colombes, Seine); M. André Le Cozannet (Paris); M. Carneiro (Rio de Janeiro, Brésil); Mme Meymat (Maisons-Laffitte, S.-et-O.); Mme Venard (Paris); M. R. Charles (Paris); M. Degas (Paris); M. de Jacquelot (Dijon); Mme Castro de Zubiri (Madrid); M. et Mme Davy (Paris); Mme Hebey (Paris).

*Les dates des réunions de l'année ont été ainsi fixées :*

*L'Assemblée générale se réunira sous la présidence de M. le Professeur H. Mondor, de l'Académie française, le JEUDI 25 JUIN 1959, à 17 heures, Maison de l'Amérique Latine à Paris, 96, avenue d'Iéna.*

*Le SAMEDI 9 MAI, à 15 heures, Réunion à la Maison de Tante Léonie, 4, rue du Docteur-Proust, à Illiers : Visite des aubépines en fleurs et séance d'introduction à la Réunion littéraire.*

*Le DIMANCHE 30 AOÛT aura lieu au Pré Catelan d'Illiers une Réunion littéraire. L'entretien portera sur : Marcel Proust et la Peinture (suite).*

*Un déjeuner précédera cette réunion à 12 h. 50 au Restaurant du Vieux Château; les inscriptions pour le déjeuner (950 F) devront parvenir avant le 15 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 1959

Membre fondateur : 1 200 F

Membre bienfaiteur : 700 F

Membre titulaire : 500 F

Il sera demandé **100 F** pour frais d'envoi.

*doit être adressée à notre Trésorier :*

**M. Paul-Albert BOYER, 42, Cours Albert-I<sup>er</sup> - Paris-8<sup>e</sup>**

**SOCIÉTÉ 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**



*Il a été tiré de ce Bulletin N° 9  
15 exemplaires sur velin pur fil  
Lafuma, numérotés de 1 à 15*

---

---

**IMPRIMERIE LAUNAY — ILLIERS (E.-&-L.)**

**2° tr. 1959 — Dépôt légal n° 355**

---

---