慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	La «croyance» au bois de Boulogne : note sur la fin de "Du côté de chez Swann"
Sub Title	ブーローニュの森の信仰：『スワン家のほうへ』末尾に関する考察
Author	菅沼, 潤(Suganuma, Jun)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2019
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.24, (2019.) ,p.17- 32
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20191205-0017

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

La « croyance » au bois de Boulogne : note sur la fin de *Du côté de chez Swann*

Jun Suganuma

Du côté de chez Swann, le premier volume d'*À la recherche du temps perdu*, se termine par une scène impressionnante qui a comme cadre le bois de Boulogne : après le souvenir de l'époque où le héros adolescent admirait comme un spectateur l'apparition de Mme Swann qui venait s'y promener, on retrouve le narrateur lui-même visiter seul, longtemps après, ce même lieu qui ne garde guère l'aspect d'autrefois. Il s'agit d'un passé assez proche du présent de la narration : la scène se passe « cette année », « un des premiers matins de ce mois de novembre » (I, 414[1]).

L'intention de l'auteur qui a adopté, pour la fin du volume, ce ton pessimiste est dans une certaine mesure expliquée par lui-même : le 6 février 1913, trois mois après la publication de *Du côté de chez Swann*, en confiant la conception générale de son roman à Jacques Rivière, Proust écrit :

> Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprise, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume, dans cette parenthèse sur le Bois de Boulogne que j'ai dressée là comme un simple paravent

[1] Nous ne donnerons que le tome et la page pour citer Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 4 vols., éd. Jean-Yves Tadié, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987-1989.

> pour finir et clôturer un livre qui ne pouvait pas pour des raisons matérielles excéder cinq cents pages, est *le contraire* de ma conclusion. Elle est une étape d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions[2].

Tout en ayant une conclusion « contraire », Proust a délibérément placé ici un « scepticisme désenchanté » (*ibid.*), quitte à laisser croire que celui-ci est sa pensée à lui. Il pensait alors à publier son roman en trois volumes. Même si la structure de ce roman d'avant-guerre est différente de celle du roman tel qu'il est publié aujourd'hui, pour ce qui est de la conclusion du troisième et dernier volume, « Le Temps retrouvé », la première version en a été rédigé dans des cahiers de brouillons. Parlant de « la plus objective et croyante des conclusions », Proust songe sans aucun doute à cette philosophie de la mémoire et du temps qui venait d'être esquissée.

Mais de quelle « croyance » s'agit-il finalement ? Essayons de préciser ce que signifie cette notion chez Proust. On comprendra enfin que la réponse à la question qui se pose ici peut se trouver, plutôt que dans *Le Temps retrouvé*, dans le récit d'« Autour de Mme Swann », qui reconstitue les souvenirs de l'époque où le narrateur *croyait* encore.

La « croyance » comme créateur

Le narrateur exprime son désenchantement et décrit l'absence de la poésie du monde du bois, à travers les choses qui ont perdu l'unité qu'elles avaient autrefois, et qui se dispersent sans une existence nécessaire et cohérente :

---

[2] *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb, Plon, 1970-1993, t. XI, p 257. C'est Proust qui souligne.

> Et toutes ces parties nouvelles du spectacle, je n'avais plus de croyance à y introduire pour leur donner la consistance, l'unité, l'existence ; elles passaient éparses devant moi, au hasard, sans vérité, ne contenant en elles aucune beauté que mes yeux eussent pu essayer comme autrefois de composer. C'étaient des femmes quelconques, en l'élégance desquelles je n'avais aucune foi et dont les toilettes me semblaient sans importance. (I, 417)

C'est la « croyance » qui assurait jadis l'unité des choses, dit le narrateur, car elle est capable de créer une « composition », indispensable pour qu'il y ait une beauté des choses. Cette définition de la « croyance » s'écarte évidemment de celle du dictionnaire.

Que le bois de Boulogne lui-même soit un espace essentiellement « complexe », « réunissant des petits mondes divers et clos » (I, 410), le narrateur le souligne à plusieurs reprises dans ces pages. À la fois un assemblage composite et artificiel et un tout organisé, le narrateur compare cet espace à un jardin zoologique. Mais pour le héros adolescent, ce bois qui abrite Mme Swann et d'autres femmes élégantes est surtout un « Jardin des femmes », et l'allée des Acacias ressemble à l'allée de Myrtes de *L'Énéide* (*ibid.*) :

> Cette complexité du bois de Boulogne qui en fait un lieu factice et, dans le sens zoologique ou mythologique du mot, un Jardin, je l'ai retrouvée cette année […] (I, 414)

Toutefois, la croyance perdue, la complexité du bois seule est maintenant mise à nu. Le Bois était jadis un « jardin », seulement parce que la croyance « composait » ses parties diverses.

La composition par la croyance, que signifie-t-elle exactement ? On peut en avoir une idée assez claire, en lisant ce passage qui se trouve, juste avant la promenade d'automne désenchantée, dans ces pages qui raconte le souvenir de

l'adolescence, celui du pèlerinage dans l'allée des Acacias, et des femmes élégantes que le héros y rencontrait :

> Pensant que le Beau – dans l'ordre des élégances féminines – était régi par des lois occultes à la connaissance desquelles elles avaient été initiées, et qu'elles avaient le pouvoir de le réaliser, j'acceptais d'avance comme une révélation l'apparition de leur toilette, de leur attelage, de mille détails au sein desquels je mettais ma croyance comme une âme intérieure qui donnait la cohésion d'un chef-d'œuvre à cet ensemble éphémère et mouvant. (I, 410)

La croyance opère comme l'« âme intérieure » que l'artiste met dans son œuvre pour l'achever, et fait de « cet ensemble éphémère et mouvant » un « chef-d'œuvre ». Elle est un artiste, justement parce qu'elle donne une « cohésion » à de « mille détails » du spectacle. Dans la scène de la promenade d'automne au Bois, Proust utilise donc le verbe *composer* au sens double : non seulement la croyance peut assembler des parties, mais aussi elle fait une œuvre d'art.

Un paradoxe fait que celui qui croit en la beauté de certain objet devient le créateur de cette beauté de l'objet. Nous, les lecteurs, sommes obligés de sentir une connotation ironique qu'a toujours chez Proust ce mot *croyance*[3]. Le héros adolescent *croyait* que les femmes de l'allée des Acacias connaissaient les lois du Beau et qu'« elles avaient le pouvoir de le réaliser » ; pour lui, c'était elles qui créaient le Beau, alors qu'il comprend, maintenant qu'il est devenu narrateur, que le principe de la création résidait plutôt dans cet acte même de *croire*.

---

[3] Voir Anne Henry, « Croyance », in *Dictionnaire Marcel Proust*, sous la dir. d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Honoré Champion, 2004, p. 274-275.

Si les feuillages des arbres, « forcés depuis tant d'années par une sorte de greffe à vivre en commun avec la femme » qu'ils couvraient jadis au passage, jouaient, « inconscients et complices », un rôle important aux « lieux où des chefs-d'œuvre d'élégance féminine se réaliseraient » (I, 416), c'est que l'imagination du héros, dans sa « croyante jeunesse » – comme il lui arrivait à Combray de confondre les charmes de la nature environnante et celui d'une paysanne qu'il souhaitait y rencontrer –, ne séparait pas la femme de son cadre naturel. Le chef-d'œuvre de la croyance est étroitement lié à un contexte spatio-temporel particulier, à un désir particulier qu'on y portait. Ou bien, il faudrait dire que ce n'est que ce contexte même, qui est en réalité l'ensemble des rapports que l'imagination a tissés entre les choses qui se côtoyaient dans un lieu et un moment, qui est une œuvre. Comme le dit le narrateur de « Combray », ce que Gérard Genette appelle le « fétichisme du lieu » chez Proust – le fait d'aimer à la fois « la terre et les êtres » – naît précisément de « ces moments de rêverie au milieu de la nature où […] nous croyons d'une foi profonde, à l'originalité, à la vie individuelle du lieu où nous nous trouvons » (I, 154-155).

Les anneaux nécessaires du style

La notion de croyance chez Proust suggère la subjectivité des rêveries, et annonce le destin plutôt amer que les désirs idéalisés doivent subir tout au long de l'histoire d'apprentissage qu'est la *Recherche*. La littérature proustienne ne prétend pourtant pas à atteindre la réalité « objective », qu'on retrouverait seulement lorsqu'on a surmonté ses illusions. Ainsi que le montre Anne Simon, comme « il n'y a de véritable sensation que reliée à l'existence globale du sujet, (dont font partie ses illusions)[4] », le livre qui a pour vocation de réaliser la

[4] Anne Simon, *Proust et le réel retrouvé – Le sensible et son expression dans* À la

« vraie vie » doit reconstituer la totalité de cette existence. La croyance peut jouer un rôle positif, même si cela ne signifie nullement revenir à l'enfance qui confond la rêverie et la réalité.

Soulignant la « dialectique complexe » qui caractérise l'esthétique proustienne, le mouvement qui va « du monde fragmenté au monde total », Anne Simon signale que l'idéal de la poésie, qui se définit *a contrario* à la fin de *Du côté de chez Swann*, fait pendant à l'idéal du style, qui ne se révèle qu'à la fin du roman :

> Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (IV, 467-468)

Ce passage constitue une conclusion de l'épisode de *François le Champi*, lequel fait partie, dans la démonstration esthétique du *Temps retrouvé*, d'une unité plus grande qui est consacrée à la critique du réalisme. La littérature réaliste est, le narrateur l'affirme, « la plus éloignée de la réalité » (IV, 463), car la vraie réalité est constituée des rapports que l'on ne peut observer objectivement. Par exemple : « Tel nom lu dans un livre autrefois, contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions. » (*ibid.*) Ce sont des rapports de cette sorte, que la cinématographie ne

---

recherche du temps perdu, PUF, 1994, p. 136.

peut rendre, que l'écrivain doit enfermer « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (IV, 468).

Concernant cette partie du *Temps retrouvé*, généralement connue comme la théorie de la « métaphore », Gérard Genette constate que « le rapport métaphorique s'établit entre deux termes déjà liés par une relation de contiguïté spatio-temporelle[5] ». D'autre part, Genette fait remarquer que chez Proust, en tant qu'écrivain, « la métaphore trouve son appui et sa motivation dans une métonymie », c'est-à-dire qu'il accorde une grande importance à l'authenticité d'un rapprochement, qu'il tire souvent de « sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel[6] ». Genette fait donc découler de la même mentalité : respect du contexte d'expérience, à la fois la théorie proustienne du style idéal et l'utilisation des figures dans laquelle on peut voir la pratique de cet idéal.

Cette manière de comprendre la théorie et le style proustiens nous aidera aussi d'expliquer pourquoi la notion de croyance est liée à celle de composition dans le discours du narrateur. Mais on aimerait tout d'abord y ajouter quelques remarques. Il ne faut pas confondre la théorie proustienne avec le « fétichisme du lieu » du héros adolescent, qui lui fait croire qu'une paysanne rencontrée pendant la promenade serait un « produit nécessaire et naturel de ce sol » (I, 155). Genette reconnaît d'ailleurs que la pensée du narrateur s'établit contre cette croyance première[7]. Certes l'imagination proustienne demande pour chacun de ses fantasmes un site, cadre nécessaire qui lui ajouterait une réalité ou une objectivité, mais la théorie du narrateur ne s'y assimile pas. Les relations de contiguïté que respecte le narrateur du *Temps*

---

[5] Gérard Genette, « Métonymie chez Proust », in *Figures* III, coll. Poétique, Seuil, 1972, p. 60.

[6] *Ibid*., p. 45.

[7] *Ibid*., p. 46.

retrouvé s'établissent, non pas dans un site, mais dans un contexte subjectif recréé par la mémoire involontaire autour d'un moi passé. S'il en tire une certaine « authenticité », ce ne serait que pour la fidélité à l'« impression » du passé. Réfutant la réalité cinématographique des réalistes littéraires, redéfinissant la « réalité » dont l'essence est « en partie subjective et incommunicable » (IV, 464), le narrateur avance un nouveau réalisme, dans lequel on renoncerait à croire l'objectivité de sa vision du monde, dont la dimension subjective serait pourtant considérée plutôt comme positive, voire comme créative[8].

Quand le narrateur s'amuse à comparer le clocher, tantôt à un épi ou à une meule, tantôt à un brioche, à un coussin, en mettant en relief l'arbitraire de ces rapprochements, il ironise la description soi-disant réaliste en littérature en général. Mais l'ironie s'adresse aussi et surtout à un apprenti-écrivain précoce qu'il était alors, et qui croyait à la justesse de ses comparaisons. Le narrateur met en contexte ce qui a été une métaphore pour le héros, et en fait ainsi une métonymie. Dès qu'elle est liée à une situation et à un état d'âme, le point de vue étant relativisé, cette description pseudo-réaliste est considérée alors comme riche et nécessaire pour la diversité du récit.

La croyance-artiste n'échappe pas à l'erreur du réalisme, dans la mesure où elle croit à l'objectivité de cette réalité. En fait, nous sommes entourés de « ces croyances que nous ne percevons pas mais qui ne sont pas plus assimilables à un pur vide que n'est l'air qui nous entoure ». L'intérêt du narrateur est de rendre visible « ce milieu que nous ne voyons pas, mais par l'intermédiaire translucide et changeant duquel » il voyait habituellement les

---

[8] Dans un texte que Bernard de Fallois a recueilli dans son *Contre Sainte-Beuve*, Proust parlait déjà de « réalisme psychologique » (*Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, éd. Bernard de Fallois, Gallimard, 1954, p. 279).

choses :

> […] composant autour de nous une atmosphère variable, parfois excellente, souvent irrespirable, elles [les croyances] mériteraient d'être relevées et notées avec autant de soin que la température, la pression barométrique, la saison, car nos jours ont leur originalité physique et morale. (III, 655)

L'essentiel de la théorie littéraire proustienne se trouve ainsi, plutôt que dans la correspondance ou les essais, plutôt encore que dans l'esthétique du *Temps retrouvé*, dans ces petits commentaires du narrateur insérés au milieu du roman. Il faut donc dire que l'expression que Proust utilisait dans sa lettre à Rivière : « la plus objective et croyante des conclusions », est trompeuse. Le narrateur voit une mérite de la littérature en ce qu'elle exprime le subjectif en tant que subjectif. Son style reconstitue ce que la croyance a constitué comme réalité, mais en l'objectivant, et cela ne signifie pas revivre la même croyance. Ce n'est d'ailleurs pas forcément « à la fin du livre », dans sa conclusion théorique, que la pensée du narrateur se dévoile. Sa réponse peut être très bien trouvée *au milieu* du livre.

Un lieu de mémoire

La scène du Bois comprend deux volets : l'époque de la croyance et l'époque sans croyance. Celles-ci sont plus ou moins éloignées par rapport au présent de la narration. En confrontant ces trois temps (passé lointain, passé proche, et présent), on pourrait saisir plus concrètement l'évolution de la pensée du narrateur. Ce qui est difficile, c'est de savoir où placer la présence incertaine du narrateur. A-t-il déjà connu la révélation finale, ou même goûté le plaisir spécial de la petite madeleine ? On ne le sait pas exactement. Mais en tout cas, comme on en est à la fin de *Du côté de chez Swann*, il est capable de raconter au moins « Combray » et « Un amour de Swann ». Et si le récit de

« Combray », par exemple, contient la reconstitution de la croyance, le narrateur ne donne-t-il pas une réplique, par ce récit même, à la question à laquelle il était confronté à l'époque sans croyance ? Comme l'essentiel du style proustien est de relier, le passage du monde fragmenté au monde total s'effectue dans et par le récit, ou l'acte de raconter[9]. De ce point de vue, on pourrait proposer une nouvelle lecture du récit de l'époque de la croyance : l'histoire de la constitution (le plus souvent échouée), qui appartient, au niveau de l'expérience, au Temps perdu, peut être relue, au niveau du récit, comme une œuvre de reconstitution, que l'on peut attribuer alors au Temps retrouvé.

Or la scène du Bois était placée initialement à la fin d'« Autour de Mme Swann », aujourd'hui la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, mais qui devait alors constituer la troisième partie de *Du côté de chez Swann*. Pour la raison qu'on a vue dans la lettre adressée à Rivière, déjà citée, Proust a été obligé de renvoyer la plus grande partie d'« Autour de Mme Swann » au deuxième volume, et d'avancer la scène du Bois pour qu'elle clôt le premier volume. L'époque où vivait la croyance dont l'anéantissement attriste le promeneur, elle ne correspond donc pas seulement au premier volet de la scène ; elle couvre aussi toute l'histoire d'« Autour de Mme Swann », où le héros admire l'élégance d'Odette et aime Gilberte. On peut dire, en conséquence, que le récit d'« Autour de Mme Swann », en reconstituant la croyance perdue, rachète le désenchantement du promeneur.

En effet, on trouve une explication parfaite de l'idée de la croyance comme principe de composition, dans ce passage d'« Autour de Mme Swann », qui porte sur le salon d'Odette. Si la promenade de la fin de *Du côté de chez*

---

[9] Cf. « [..] c'est par et dans la prose que l'on accède ici à la poésie, on ne peut accéder à l'enchantement que dans et par le désenchantement. » (Bertrand Marchal, « Note sur le désenchantement du Bois à la fin de *Du côté de chez Swann* », *Bulletin d'informations proustiennes*, No. 45, 2016, p. 154.)

Swann a lieu dans la saison où « le bois de Boulogne trahit le plus d'essences diverses et juxtapose le plus de parties distinctes en un assemblage composite » (I, 415), le salon visité par le héros est aussi un « salon composite », qui rassemble des styles divers à cause du changement de goût d'Odette, et que le sens esthétique d'un Swann trouve évidemment « disparate ». Le point de vue de Swann n'est cependant évoqué ici qu'en contraste avec la sensibilité du narrateur, qui, au contraire, dans son souvenir, y retrouve une « cohésion » et une « unité » :

> [..] il a au contraire dans mon souvenir, ce salon composite, une cohésion, une unité, un charme individuel que n'ont jamais même les ensembles les plus intacts que le passé nous ait légués, ni les plus vivants où se marque l'empreinte d'une personne : car nous seuls pouvons, par la croyance qu'elles ont une existence à elles, donner à certaines choses que nous voyons une âme qu'elles gardent ensuite et qu'elles développent en nous. (I, 530)

Au premier abord, ici aussi, la croyance, qui croit que les choses vues dans ce salon « ont une existence à elles », joue un rôle important. Mais le narrateur dit que l'unité est formée dans la mémoire, que l'âme de ces choses développe « en nous ». Ce n'est pas seulement parce qu'elles gardent l'empreinte du regard que l'adolescent portait sur elles, mais peut-être aussi que « ces choses ont vécu depuis dans ma mémoire à côté des Swann et ont fini par prendre quelque chose d'eux » (I, 529). C'est toujours des relations de contigüité qui permet la reconstitution esthétique, mais elles s'établissent dans l'espace de la mémoire. Ainsi le salon de la mémoire, née de la collaboration de la croyance et du souvenir, devient une œuvre d'art, mais au sens différent de celui que le goût esthétique normal attribue à ce mot.

Ce n'est que quand elle a arrêté son effort – effort sans doute vain – de la constitution esthétique des objets du monde, que la croyance acquiert une

seconde fonction, qui est seule véritablement féconde. Elle, qui était un foyer invisible projetant une lumière homogène sur les objets, fait surgir toujours dans la mémoire une zone spéciale, encombrée de souvenirs dont elle permet de reconstituer la totalité en une œuvre, à un autre regard, celui du souvenir. Et « cet appartement qui était pour le temps quotidien de leur vie ce que le corps est pour l'âme » (I, 530) sert d'un temple qui abrite la croyance comme un ancien créateur raté. Comme les autres chambres et salons qui se trouvent dans la *Recherche*, l'appartement des Swann n'est pas qu'un appartement. C'est un lieu de mémoire qui enferme l'ensemble des images qui sont engendrées par les rêveries et les désirs de l'époque, avec les « heures, différentes de celles qui existent pour les autres hommes », et « la lumière de deux heures de l'après-midi, différente de ce qu'elle était partout ailleurs » (*ibid.*).

Les plaisirs de novembre

Un autre passage se réfère plus concrètement à un épisode d'« Autour de Mme Swann », dont le cadre est toujours le salon d'Odette :

> A cause de la solidarité qu'ont entre elles les différentes parties d'un souvenir et que notre mémoire maintient équilibrées dans un assemblage où il ne nous est pas permis de rien distraire, ni refuser, j'aurais voulu pouvoir aller finir la journée chez une de ces femmes ; devant une tasse de thé, dans un appartement aux murs peints de couleurs sombres, comme était encore celui de Mme Swann (l'année d'après celle où se termine la première partie de ce récit) et où luiraient les feux orangés, la rouge combustion, la flamme rose et blanche des chrysanthèmes dans le crépuscule de novembre pendant des instants pareils à ceux où (comme on le verra plus tard) je n'avais pas su découvrir les plaisirs que je désirais. Mais maintenant, même ne me conduisant à rien, ces instants me semblaient avoir eu eux-mêmes assez de charme. Je voulais les retrouver tels que je me les rappelais. (I, 418-419)

Ce salon d'arrière-saison d'autrefois existe toujours, grâce à « la solidarité qu'ont entre elles les différentes parties d'un souvenir et que notre mémoire maintient équilibrées », mais cela n'existe que dans la mémoire du promeneur. Tout ce qu'il souhaiterait maintenant, c'est de revisiter le salon de Mme Swann pour demander à celle-ci de « reconstituer pour [lui] les éléments de ce souvenir qu'[il sent] attaché à une année lointaine, à un millésime vers lequel il ne [lui est] pas permis de remonter, les éléments de ce désir devenu lui-même inaccessible comme le plaisir qu'il avait jadis vainement poursuivi. » (I, 419)

Par « la première partie de ce récit », Proust entend le premier volume : *Du côté de chez Swann*, car, à part la scène du Bois, qui est un ajout tardif, le récit du troisième partie de *Du côté de chez Swann* : « Noms de pays : le nom » s'interrompt en évoquant les Champs-Élysée en hiver, et dans « Autour de Mme Swann », qui en est la suite, on trouve une scène où le héros visite le salon d'Odette, orné de « chrysanthèmes énormes et d'une variété de couleurs », pour y passer les fins d'après-midi en prenant du thé, et y cherche en vain « les plaisirs si courts de novembre » :

> Odette avait maintenant, dans son salon, au commencement de l'hiver, des chrysanthèmes énormes et d'une variété de couleurs comme Swann jadis n'eût pu en voir chez elle. Mon admiration pour eux […] venait sans doute de ce que, rose pâle comme la soie Louis XV de ses fauteuils, blanc de neige comme sa robe de chambre en crêpe de Chine, ou d'un rouge métallique comme son samovar, ils superposaient à celle du salon une décoration supplémentaire, d'un coloris aussi riche, aussi raffiné, mais vivante et qui ne durerait que quelques jours. Mais j'étais touché par ce que ces chrysanthèmes avaient moins d'éphémère que de relativement durable par rapport à ces tons, aussi roses ou aussi cuivrés, que le soleil couché exalte si somptueusement dans la brume des fins d'après-midi de novembre et qu'après les avoir aperçus avant que j'entrasse chez Mme Swann, s'éteignant dans le ciel, je retrouvais prolongés, transposés dans la palette

> enflammée des fleurs. Comme des feux arrachés par un grand coloriste à l'instabilité de l'atmosphère et du soleil, afin qu'ils vinssent orner une demeure humaine, ils m'invitaient, ces chrysanthèmes, et malgré toute ma tristesse à goûter avidement pendant cette heure du thé les plaisirs si courts de novembre dont ils faisaient flamboyer près de moi la splendeur intime et mystérieuse. (I, 585-586)

En reconstituant les éléments du souvenir, le récit du narrateur donne forme à ce que le promeneur souhaitait revoir. Mais ce n'est pas tout. Ce qui importe ici n'est pas seulement l'harmonie des choses à l'intérieur du salon, mais surtout des correspondances entre le dehors et le dedans. De la nature changeante aux objets qui entourent la vie d'Odette, en passant par les chrysanthèmes, les trois couches sont traversées par plusieurs ressemblances. Des couleurs dispersées dans la nature sont incorporées dans les choses de plus en plus solides, et en même temps intégrées dans des relations de contiguïté des fleurs, ou des meubles et de la toilette.

Notons surtout l'expression : « la palette enflammée des fleurs ». Le rapport entre le couchant et les fleurs symbolise le rapport entre le paysage et le tableau qui « prolonge » et « transpose » ses couleurs, ou celui entre le monde et l'esprit qui le représente. On n'a pas seulement affaire à un assemblage des objet à qui la croyance a fait subir une transformation, et qui en garde la trace. C'est la figure de la croyance elle-même qui est représentée ici. Elle transforme et intériorise la réalité, cherchant à l'assimiler en une œuvre esthétique. Le salon n'est plus qu'un lieu de mémoire ; il est également un lieu de l'appréhension et de la représentation du monde, comme la chambre matinale de *La Prisonnière*[10].

---

[10] Comme fait remarquer Isabelle Serça, la chambre est souvent un « lieu privilégié de l'appréhension proustienne du monde » (« Chambre », in *Dictionnaire Marcel Proust*,

Certes, le narrateur fait l'éloge, partout dans « Autour de Mme Swann », de l'esthétique d'Odette, qui se soucie toujours du « mariage du dehors et du dedans, du jardin et du salon, de l'artifice et de la saison[11] ». À la fin d'« Autour de Mme Swann », au mois de mai de l'année suivante, toujours observant Odette qui se promène au bois de Boulogne, le héros ne doutera pas que « sa toilette [soit] unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique » (I, 626). Mais dans cette certitude, n'y a-t-il pas quelque chose qui ressemble à la croyance qu'il portait à la même époque, pour les femmes élégantes de l'allée des Acacias ? Sous couleur de présenter ses hommages à Odette, le narrateur exprime sans doute l'idéal du Beau qu'il avait en lui à cette époque-là, mais qui n'est plus tout à fait le sien maintenant.

D'ailleurs cette heure du thé, c'est celle où « [il] n'avai[t] pas su découvrir les plaisirs qu'[il] désirai[t] ». Si, « même ne [le] conduisant à rien, ces instants [lui] semblaient avoir eu eux-mêmes assez de charme », c'est certainement qu'il a cessé de désirer ce qu'il désirait, et seulement observe ce désir de loin. La beauté reconstituée par le récit, c'est celle qui a été rêvée mais qui n'a jamais été réalisée, celle qui ne prend forme et commence à briller que lors qu'elle est reconstituée. Revisiter le salon à la recherche de cette beauté, cela ne pourrait être qu'une contradiction. Suggérant une telle contradiction, le narrateur dit :

> Mais quand disparaît une croyance, il lui survit et de plus en plus vivace pour masquer le manque de la puissance que nous avons perdue de donner de la réalité à des choses nouvelles – un attachement fétichiste aux anciennes qu'elle avait animées, comme si c'était en elles et non en nous que le divin résidait et si notre

---

ed. citée, p. 202).

[11] G. Genette, art. cité., p. .

incrédulité actuelle avait une cause contingente, la mort des Dieux. (I, 417)

Perdre la croyance, c'est de manquer de puissance de donner de la réalité aux choses. Mais le « contraire » de *ne pas croire* – être impuissant – n'est pas de *croire* de nouveau. C'est de transformer la puissance en une autre force : celle de l'écriture et du récit.