慶應義塾大学学術情報リポジトリ

Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	La perspective proustienne
Sub Title	
Author	牛場, 暁夫(Ushiba, Akio)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1983
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.45, (1983. 12) ,p.201(142)- 226(117)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00450001-0226

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 perspective proustienne

Akio USHIBA

Chez Proust, les descriptions de la nature tiennent des rôles parfois beaucoup plus importants que l'intrigue ou les analyses psychologiques. On pourrait entre autres relever bien des passages où Proust dévoile ce qui se cache derrière les descriptions de la nature. Il écrit par exemple dans la *Recherche*: «La nature elle-même [...] ne m'avait-elle pas mis sur la voie de l'art, n'était-elle pas un commencement d'art» (*T.R.*, III, p. 889). Chez Proust, les descriptions, non contentes d'être d'ordre matériel ou pictural, sont souvent morales et psychiques, comme le montre Jean-Yves Tadié (1). Cette description de la nature à la fois réelle et psychique est, indique Proust, partagée par exemple par Stendhal: «vous verriez dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle» (*P.*, III, p. 377) (2), ou bien par Goethe: «Le site a une extrême importance dans Goethe» et les choses vues sont «dans un rapport extrêmement sérieux avec sa vie intellectuelle» (*Essais et articles*, in C.S.B., p. 647).

En recherchant comme dans les «phrases-types» (P. III, p. 376) de Vinteuil les caractéristiques qui sous-tendent les formes spatiales proustiennes, il s'avérera que Proust crée une nouvelle perspective, réceptacle dynamique d'idées et de sentiments complexes. A bien regarder les apparences à première vue objectives, certains lieux se montrent symboliques et, à la différence des descriptions des paysages romantiques qui visent à faire découvrir directement tel ou tel sentiment, ils ne cessent de produire des effets multiples de tension et d'attente. Le sens de ces lieux n'est jamais immédiat.

Lors des scènes des œuvres d'art, Proust recourt souvent aux métaphores spatiales et les espaces ainsi créés obligent les lecteurs,

(117) -226 -

dans ce cas aussi, à de perpétuels exercices psychiques.

En fait, Proust tente de transcender le temps et d'échapper à sa domination. Il y a un parallélisme: «le temps y a pris la forme de l'espace» (3), mais l'espace a l'avantage de relier des choses différentes, alors que le temps ne relie uniquement que des choses analogues. Des critiques perspicaces comme Georges Poulet, Ramon Fernandez (4), E.-R. Curtius (5) ont déjà remarqué ce fait. Et cette spatialisation générale des oeuvres littéraires n'est pas seulement visible chez Proust, mais aussi chez T. S. Eliot, chez Ezra Pound, chez James Joyce comme le constate Joseph Franck; la littérature contemporaine «évolue dans le sens de la forme spatiale (6)». Et d'autre part, l'on ne peut oublier le fait que cette perspective proustienne est conçue à une époque où la perspective proprement dite, créée et fixée depuis la Renaissance, était en train d'être mise en cause.

Le port de Carquethuit

Parmi les tableaux d'Elstir qui sont décrits dans la *Recherche*, il y a une marine «le port Carquethuit», son chef-d'œuvre, que le narrateur regarde longuement et qui semble révéler le secret artistique de ce peintre. Dans la longue description de ce tableau, la perspective traditionnellement reconnue est mise en doute plusieurs fois, elle n'est pas un décalque fidèle de la topographie réelle; Proust nous propose une nouvelle perspective plus dynamique qui est offerte au narrateur comme quelque chose à déchiffrer. En fait, L. Bolle indique qu'Elstir est «l'un des seuls à lui faire comprendre l'essence des mirages et des illusions (7)».

[...] au delà de la mer, derrière une rangée de bois, une autre mer commençait, rosée par le coucher du soleil, et qui était le ciel. La lumière, inventant comme de nouveaux solides, poussait la coque du bateau qu'elle frappait, en retrait de celle qui était dans l'ombre, et disposait comme les degrés d'un escalier de cristal sur la surface matériellement plane, mais brisée par l'éclairage, de la mer au matin. (J. F., I, p. 839)

Ce qui est caractéristique, c'est le fait que dans ce tableau il v a plusieurs «rangées» différentes qui, en négligeant et en supprimant la perspective, se rapprochent et se côtoient tout en gardant leur spécificité. En fait, il y a d'abord plusieurs plans perpendiculaires au regard: mer, bois, ciel confondu avec la mer, bateau dans la lumière et bateau dans l'ombre. Ces cinq plans s'écrasent de telle façon que le premier plan et l'arrière plan convergent sur une «surface matériellement plane» en annulant en quelque sorte les intervalles qui se trouvent entre les «rangées». Une illusoire profondeur en perspective est écrasée en quelque sorte sur un même plan, bien que le contraste entre les plans—lumière au fond et ombre en avant, «ici noir dans un effet d'orage» (J.F., I, p. 837)—soit toujours mis en relief. La suppression des distances engendre un état dynamique d'une perpétuelle mise en rapports des apparences jusqu'alors éloignées l'une de l'autre. C'est un univers irréductible à tel objet, unique et défini.

[...] la mer était si calme que les reflets avaient presque plus de solidité et de réalité que les coques vaporisées par un effet de soleil et que la perspective faisait s'enjamber les unes les autres. Ou plutôt on n'aurait pas dit d'autres parties de la mer. Car entre ces parties, il y avait autant de différence qu'entre l'une d'elles et l'église sortant des eaux, et les bateaux derrière la ville. (J.F., I, p. 837)

Ici aussi, l'étendue vaste et profonde est concentrée et condensée sur une surface plane; mais la différence entre les différentes parties qui sont paral·lèles reste cependant nette sous l'action, ici aussi, de la luminosité. Autrement dit, chaque objet n'est pas fermé au reste. Ce qui se situe au premier plan ne tient pas lui-même le premier rôle, il se surimpose et se glisse sur les autres éléments hétéroclites. Abandonnant l'espace à trois dimensions, Elstir vise à faire revenir différentes apparences sur une surface plane. Les distances s'abolissent et la continuité topographique s'efface dans cette toile où il n'y a pas de «lacets intermédiaires» (J. F., I, p. 840); le premier plan entre d'un coup en relation avec ce qui se situe au lointain, qui fait contraste avec celui-là. Les plans voisinent sans perdre de leur

(119) -224 -

individualité.

[...] de l'autre côté de la pointe avancée où était construite la ville, les toits étaient dépassés [...] par des mâts, lesquels avaient l'air de faire des vaisseaux auxquels ils appartenaient, quelque chose de citadin, de construit sur terre, impression qu'augmentaient d'autres bateaux, demeurés le long de la jetée, mais en rangs si pressés que les hommes y causaient d'un bâtiment à l'autre sans qu'on pût distinguer leur séparation et l'interstice de l'eau, [...] (J.F., I, p. 836)

Ce qui est éloigné l'un de l'autre se conjugue sans transition aucune pour entrer dans un mirage fraternel. Le premier plan et le lontain entrent en animation. Proust les embrasse à la fois. Chez les autres auteurs, les objets sont d'habitude ordonnés selon les règles de la perspective traditionnelle. Mais dans «le port de Carquethuit», Elstir assigne, derrière leur apparence, un autre plan parallèle qui, bien que ramassé, devient contigu au premier plan. C'est donc un univers de l'invocation, de la correspondance et d'appels naturels, réciproques, et non pas de l'évocation. Rien n'est limité à sa seule forme : tout communique, tout se répond. Ce qui est éloigné l'un de l'autre entre d'un coup dans un voisinage contigu de sorte que l'on peut «causer» de l'un à l'autre. L'univers d'Elstir est fort animé et il n'y manque pas d'êtres vivants: les matelots qui rentrent au port et sortent pour la pêche «trottaient rudement sur l'eau comme sur un animal fougueux et rapide dont les soubresauts, sans leur adresse, les eussent jetés à terre» (*J.F.*, I, p. 837).

Bien que séparées en réalité, «les rangées» instaurent entre elles une relation active, génératrice d'échanges et d'appels. L'univers est complexe et ne se réduit pas facilement à un message abstrait.

Dans cet univers «amphibie» des «éclipses de la perspective» (J.F., I, p. 840) et dans ce «tableau irréel et mystique» (J.F., I, p. 836), il arrive que la cathédrale fasse «éperon au bord du fleuve d'où elle est en réalité distante» (ibid.), que le long du fleuve soit «écrasé et décousu» (J.F., I, p. 839), et qu'un navire semble «voguer au milieu de la ville» (J.F., I, p. 837).

L'art d'Elstir qui tente de dépouiller la réalité de «son intelligence»

(J.F., I, p. 840), volontarisme intellectuel (8), bouleverse le jeune narrateur qui s'approprie cette manière de regarder les choses pour l'appliquer désormais dans d'autres occasions: «Mais mon imagination, semblable à Elstir en train de rendre un effet de perspective sans tenir compte des notions de physique qu'il pouvait par ailleurs posséder, me peignait non ce que je savais, mais ce qu'elle voyait» (G., II, p. 568). Comme réplique à la description suivante qu'a faite Brichot sur une rivière: «Vue d'une falaise [...], elle voisine les flèches de l'église, située en réalité à une grande distance, et a l'air de les refléter», Proust fait dire au héros: «Je crois bien, [...], c'est un effet qu'Elstir aime beaucoup» (S. G., II, p. 938). Les distances semblent, sinon abolies, du moins réduites; tout est disposé pour que le lointain s'insère dans le rythme général.

Elstir, loin de se contenter d'une simple description immobile de la nature, fait dérouler «cette multiforme et puissante unité» (*J.F.*, I, p. 836), «de véritables mirages» (*J.F.*, I, p. 839). Ce n'est donc pas du réalisme, ni de la représentation de la véracité. A travers l'apparente reproduction du réel extérieur, il nous fait assister en même temps à un autre monde en laissant tomber les hiatus et les intervalles qui séparent les deux plans. Le premier plan et l'arrière plan que celui-là suscite entre en commerce. Un seul point de vue plongeant n'est pas suffisant dans cet univers de jeu presque miraculeux des distances, il faudrait au contraire plusieurs focalisations. Nous ne pouvons pas ramener ce monde à tel ou tel sens avec hâte (9), nous devons le saisir au sein même du multiple. Les descriptions proustiennes ne sont donc pas comme des miniatures vues au microscope.

Au niveau de la construction de la phrase, nous décelons, par exemple dans la première citation, un développement typiquement proustien par dédoublement. Il s'agit d'un type de phrase qui se déroule et se scinde au moyen de paires, d'oppositions symétriques. Comme l'indique J. Milly (10), L. Spitzer considère ce dispositif syntaxique comme obéissant à un principe d'ordre et de volonté (11). Si nous schématisons la dernière phrase du premier exemple de ce

(121) -222 -

chapitre, cela donne:

```
La lumière, inventant [...] et { poussait la coque du bateau disposait comme les degrés [...] sur la surface mais { matériellement plane, brisée par l'élairage [...]
```

Cette construction, binaire, que l'on peut trouver fréquemment dans la *Recherche* consolide, à un autre niveau, ce que nous avons constaté au sujet de la perspective spatiale.

En fait selon Proust, «la littérature qui se contente de *décrire les choses*, d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité [...]» (*T. R.*, III, p. 885) et il n'aime pas le mot «observer» (12).

Au contraire, «la vue de Delft» de Ver Meer dont Proust qualifie de «la plus belle du monde» (13) incarne pour lui l'idéal; le passage de la contemplation de cette toile par Bergotte dans la *Recherche* nous l'explique: «il (Bergotte) remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune», et Bergotte se dit: «[...] il aurait fallu passer *plusieurs couches de couleur*, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.» (P., III, p. 187)

Dans cette toile de l' «assemblage de plans qui se recoupent» (14), le petit pan de mur jaune, éclairé latéralement, est entrevu à travers le premier plan, à l'ombre, qui s'entr'ouvre partiellement. Et celuici, qui se compose principalement des deux portes de la ville et du pont, n'est pas, ici non plus, étanche ni rigide, et fait sauter notre regard vers le pan arrière jaune rempli du soleil matinal—il y a donc plusieurs plans parallèles très serrés malgré leur distance et un contraste entre l'ombre à l'avant et la lumière au fond, comme on le verra plus tard.

Ce que recherche Proust, ce n'est pas non plus de la pure imagination ni du rêve. Dans la lettre du ll juin 1904 adressée à Madame de Noailles, M. Proust écrit : «Depuis la *Bible*, la *singularité*

des images est une chose qui m'exaspère parce que ce n'est pas le vrai génie et que cela ne sort pas directement de la langue et ne s'y fond pas» (15). «le génie artistique, écrit Proust dans la Recherche, agit à la façon de ces températures élevées qui ont le pouvoir de dissocier les combinaisons d'atomes et de grouper ceux-ci suivant un ordre absolument contraire, répondant à un autre type» (J.F., I, p. 146).

Les trois clochers de Martinville

Le héros ressent une première joie de la création littéraire à la vue des trois clochers de Martinville de Combray et, ému, note cette impression sur un morceau de papier. Or la disposition de la perspective que décrivent ces trois clochers a beaucoup de points communs avec celle de «le port de Carquethuit». Cela d'autant plus qu'il s'agit d'abord, ici aussi, d'un «objet particulièrement dépourvu de valeur intellectuelle» (Sw., I, p. 179). Dans la voiture du docteur Percepied, le héros regarde les trois clochers de Martinville:

Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux.

En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, *l'ensoleillement de leur surface*, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient *contenir et dérober à la fois*.

Les clochers paraissaient si éloignés et nous avions l'air de si peu nous rapprocher d'eux, que je fus étonné quand, quelques instants après, nous nous arrêtâmes devant l'église de Martin-villes. (Sw., I, p. 180)

(123) -220 -

Au début, le clocher de Vieuxvique semble très éloigné des clochers de Martinville: entre ces deux lieux il y a une colline, une vallée et même sans doute un plateau. Mais tout d'un coup, ce qui était censé très loin «à l'horizon» (Sw. I, p. 180) devient en un bond «tout voisin» des clochers de Martinville; les distances s'abattent et s'annulent. La notation de voisinage était employée par Proust pour montrer le monde d'Elstir. Syntaxiquement aussi, les termes de la séparation et du rapprochement sont aussi alignés côte à côte pour souligner l'annulation de la continuité. Le déplacement très rapide qui saute d'une rangée à l'autre se répète, encore une fois, entre les clochers de Martinville et le héros dans le dernier paragraphe.

Dans le texte qu'a tenté de rédiger le héros dans l'exaltation due à cette impression, nous pouvons relever la même mise en scène dynamique de la perspective:

[...] Bientôt nous en vîmes trois: venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints.[...] Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restérent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. Nous avions été si longs à nous rapprocher d'eux, que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné elle nous déposa à leurs pieds; et ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. (Sw., I, p. 181)

Ici aussi la profondeur en perspective ne reste pas immobile et le lointain se glisse d'un coup «en face» du premier plan: l'éloignement et le rapprochement se répètent, comme dans l'exemple précédent, deux fois de suite. Et le rapprochement des deux plans s'effectue soudainement et d'une manière presque saccadée. Ce qu'il faut noter encore, c'est qu'à la différence de la description faite par le narrateur, dans celle écrite ici par le héros, ce sont les clochers qui sautent en quelque sorte vers la voiture: «ils s'étaient jetés si rudement au-devant» de lavoiture. Le contact et le commerce violent

sont ici mutuels et ils s'esquissent entre les deux plans jusqu'alors antithétiques et concomitants. Bien que les clochers finissent par se situer à l'opposé dans l'espace à cause des lacets de la route, et que cette épisode se termine par la notation de la distance, les silhouettes des trois clochers décrivent désormais leur interpénétration: «je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit» (Sw., I, p. 182).

Outre cette nouvelle perspective désormais proustienne, un autre élément accentue et souligne le plus souvent cette disposition: le contraste précaire et fugitif de la lumière et de l'obscurité du soir ou du matin, distribués sur les deux plans. La «surface» des clochers de Martinville reçoit toujours «l'ensoleillement» (Sw., I, p. 180) et dans la composition du héros, reste «seul(e), éclairé(e) par la lumière du couchant» (ibid.). Par contre, le clocher de Vieuxvicq reste vraisemblablement dans l'ombre. Il en est de même pour «le port de Carquethuit»; «au delà de la mer, derrière une rangée de bois, une autre mer commençait, rosée par le coucher du soleil» (J.F., I, p. 839) et un même élément était «ici noir dans un effect d'orage, plus loin tout d'une couleur avec le ciel [...] et là si blanc de soleil, de brume et d'écume» (J.F., I, pp. 837-838).

D'ailleurs, dans les autres passages où le narrateur est plus ou moins ému, la luminosité changeante du matin, du soir, ou de l'orage tient un rôle important. Lors de la scène où Proust décrit le cas du rapprochement des choses juxtaposées, ce contraste est utilisé. Il s'agit de la scène très connue du lever de soleil que le héros regarde du train qui l'emmene à Balbec: «le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne [...]; si bien que je passais mon temps à courir d'une fenêtre à l'autre pour rapprocher, pour rentoiler les fragments intermittents et opposites de mon beau matin [...]» (J.F., I, p. 655).

D'après G. Poulet qui analyse ce passage, celui-ci «nous enseigne

(125) -218 -

sur l'intention finale du mouvement proustien» (16). Le mouvement s'effectue ici plutôt dans le sens de la juxtaposition, mais le jeu de la lumière et de l'ombre corrobore le jeu de la perspective (17). Un contraste similaire se remarque dans la musique de Vinteuil que nous analyserons plus loin. Nous voyons déjà que nous sommes assez loin de la notion classique du clair-obscur.

Pour qu'ait lieu cette suppression soudaine de la distance en profondeur, la voiture où était monté le narrateur s'avance comme si elle sautait les distances qui existent entre les deux plans: le docteur Percepied «passait en voiture à *bride abattue*» (Sw., I, p. 179), et «nous allions *comme le vent*» (Sw., I, p. 180), et «nous nous éloignions *au galop*» (Sw., I, p. 182) des clochers.

Souvent d'ailleurs chez Proust, les voyages ne s'effectuent pas lentement, «le plaisir spécifique du voyage n'est pas de pouvoir descendre en route et s'arrêter quand on est fatigué, c'est de rendre la différence entre le départ et l'arrivée non pas aussi insensible, mais aussi profonde qu'on peut» et Proust veut que le voyage se fasse «en un bond» qui semble miraculeux parce qu'au lieu de franchir une distance, il unit «deux individualités distinctes de la terre» (J.F., I, p. 644). Pour ces raisons, Proust préfère le train et l'avion (P., III, p.) à la voiture qu'il utilisait pourtant si souvent de son vivant. G. Poulet soulignait déjà l'importance du voyage dans la Recherche (18), mais il nous paraît important d'indiquer de plus que le voyage s'effectue d'une façon rapide et presque miraculeuse. M. Raimond écrit sur le déplacement, bien qu'il ne se réfère uniquement qu'au Côté de Guermantes: «La structure spatiale laisse une faible part à la promenade, fugitive échappée qui ne fait que souligner la facticité de cet univers fermé (19)».

Rappelons-nous que lors de la scène du lever de soleil, le narrateur «courait» d'une fenêtre à l'autre du train pour rentoiler la «scène matinale» et «un village nocturne». Grâce au mouvement rapide qui anime le paysage, il s'établit une sorte de solidarité de l'avant et de l'arrière qui n'est plus abandonné dans le lointain ou ne figure plus comme un simple décor dans le fond. Les deux constituent un

ensemble vivant. C'est un univers où une chose n'est saisie que lorsqu'elle en voisine une autre, ressemblante mais hétérogène. Et nous sommes appelés dans cet univers aux attraits multiples.

Bien que l'exaltation due aux trois clochers soit éphémère, nous pouvons, dans la composition faite par le héros, relever des termes exprimant le contact, qui ne s'établit non pas seulement entre les objets mais aussi entre les êtres vivants; comme dans «le port de Carquethuit» le terme *causer* est utilisé, il y a ici transformation des clochers en êtres vivants: «oiseau», «fleurs», «êtres légendaires» (20), «signe d'adieu». Non plus statique mais générateur des possibles, ce contact miraculeux conduit le narrateur au monde de l'art.

Il n'y a pas de progression continue à plusieurs niveaux dans la *Recherche*. On constate des heurts et des sauts non pas seulement du point de vue spatial mais aussi dans la psychologie des personnages (21).

Musique de Vinteuil

Proust est trop souvent considéré comme un romancier de l'intériorité, il la présente cependant sous l'aspect d'une extériorité concrète (22). Au sujet de la musique de Vinteuil, nous pouvons dire qu'il s'agit là, de même que les deux cas précédents, d'une scène de la révélation artistique; et l'intelligence ne peut pas, à elle seule, en saisir le secret (Sw., I, p. 237 et Sw., I, p. 349).

Dans la *Recherche*, les lecteurs assistent au total à neuf auditions de la sonate de Vinteuil, dont nous citons ci-dessous la troisième apparition qui a lieu chez Mme Verdurin à Paris.

Il (le pianiste) commençait par la tenue des trémolos de 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 (23), 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. (Sw. I, p. 218)

(127) -216 -

Ainsi, la petite phrase se situe au début, «tout au loin», et «appartenant à un autre monde», mais elle apparaît et surgit «tout d'un coup» à travers «le premier plan» qui semble «s'écarter».

Et le lointain en perspective s'efface et les plans éloignés l'un de l'autre se côtoient et entrent en état de contact; le lointain est *«interposé»* et *«intercalé»* juste derrière le *«*premier plan» qui, n'étant pas étanche, s'entr'ouvre comme une *«*porte».

Nous rapprochons cette description de celle de «la vue de Delft» de Ver Meer dans laquelle le lointain était également mise en valeur par rapport au premier plan dans l'ombre. P. Descargues voit comme nous le même traitement de la perspective chez Pieter de Hooch et chez Ver Meer: «La perspective enseigne que ce qui est proche est mieux saisi par le regard que ce qui est éloigné. C'est une règle dont évidemment on peut jouer et Pieter de Hooch, sur ce point, partageait les recherches de Vermeer lorsqu'il entreprit de montrer qu'un objet proche dans l'ombre est moins perceptible qu'un objet lointain dans le soleil (24)».

On peut relever aussi le contraste de la luminosité: le lointain est éclairé et «d'une couleur autre», comme dans le cas de «le port de Carquethuit». Autrement dit, le premier plan ne tient un rôle important qu'à la condition que le plan arrière y participe et s'y surimpressionne très activement. Et de même que dans «le port de port de Carquethuit» les hommes causent d'un bateau à l'autre sans tenir compte de «l'interstice de l'eau», le piano et le violon de la sonate finissent par faire «le beau dialogue» (Sw., I, p. 351), qui sera plus longuement développé dans le septuor de Vinteuil.

Nous pourrions analyser de la même façon la scène suivante de la sonate: «sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là—[...]—la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore» (Sw., I, p. 264).

Le premier plan est ici tenu par «l'agitation des trémolos de violon» et sa distance avec la petite phrase est soulignée presque démesurément musicalement: «à deux octaves de là» et au «lointain».

La tournure «la petite phrase venait d'apparaître, lointaine» montre une sorte de heurt entre les deux éléments habituellement éloignés : voisinage et éloignement. Ici non plus, pas de progression continuelle de la perspective. Nous ne nous contentons pas uniquement du réalisme trop en surface, gardée fixe, de la réalité.

Nous pouvons relever une perspective identique dans le septuor de Vinteuil. Le septuor, composé de sept notes musicales, comprend au sein même de l'œuvre la sonate composée de cinq notes (*P.*, III, pp. 259–260).

Ce songe (du septuor) si nouveau, si absent de la tendre, champêtre et candide Sonate, teignait tout le ciel, comme l'aurore, d'un espoir mystérieux [...]. L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique—d'une qualité si différente, à des pressions tout autres, dans un monde si éloigné de celui, virginal et meublé de végétaux, de la Sonate—changeait à tout instant, effaçant la promesse empourprée de l'Aurore. (P., III, p. 250)

Le septuor «comme l'aurore» teint «tout le ciel» et commence «par un matin d'orage», «dans un vide infini» (ibid.), il est par nature fort «éloigné» de la sonate, qui est censée se situer beaucoup plus près de nous, puisqu'il s'agit de quelque chose de domestique et de végétal. Le septuor comprend au sein même de l'œuvre la sonate, bien qu'il y ait entre les deux œuvres un contraste et une différence assez nettement soulignés.

Nous retrouvons de plus le contraste de la couleur: la sonate est blanche alors que le septuor est rouge.

Bien que dans les citations de la marine d'Elstir, des trois clochers de Martinville, le contraste entre les plans de la perspective soit basé sur la luminosité, on peut dire que dans la *Recherche* il ne se trouve pas beaucoup de différence entre ces deux sortes de contraste: celui de la couleur et celui de la luminosité. J.-P. Richard indique là-dessus: «L'euphorie du regard y paraît au contraire liée à la saisie, partout réopérée, d'un certain rapport unissant la teinte à la lumière. Rapport de mutualité, d'engendrement réciproque: car si le jour provoque l'émergence des couleurs, celles-ci mettent inversement en évidence

(129) -214 -

l'éclat, ou la progressive actualisation du jour (25)».

Il arrive que dans le septuor la sonate, située cette fois très loin, s'approche d'un coup et entre «dans la ronde». Ce mouvement rapide et saccadé nous évoque justement, comme à L. Bolle (26), celui qu'ont dessiné les trois clochers de Martinville: «j'aperçus une autre phrase de la Sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine; hésitante, elle s'approcha, disparut comme effarouchée, puis revint, s'enlaça à d'autres, venues, [...], d'autres œuvres, en appela d'autres qui [...] entraient dans la ronde, dans la ronde divine mais restée invisible pour la plupart des auditeurs [...]» (P., III, pp. 259-260). Ce mouvement, qui néglige la profondeur et la distance, en appelle un autre: la ronde. Aussi le monde de contact, déjà cher à nos exemples, se déroule-t-il sous nos yeux.

D'un autre point de vue, au sein de ce septuor, «des éléments différents s'exposaient tour à tour pour se combiner à la fin» (P, III, p. 252), ou bien la sonate brise «en courts appels une ligne continue et pure», tandis que le septuor ressoud «en une armature indivisible des fragments épars» (P, III, p. 255). Mais le septuor synthétise ainsi des éléments divers à condition que cette synthèse garde au dedans les «différences» (P, III, p. 277) et les «cassures écarlates» (P, III, p. 375).

Dans le cas de la sonate il s'agit de «dialogue» (*Sw*, I, p. 351), mais ici, c'est un «corps à corps d'énergies» et les deux motifs luttent ensemble «dans un corps à corps» (*P*., III, p. 260); notation des échanges de part et d'autre. Comme c'est un monde de «la fête inconnue et colorée» (*P*., III, p. 375) le contact s'établit ici aussi.

Dans les autres passages de la révélation artistique déjà cités, l'intelligence ne sert pas beaucoup pour participer à cette musique (Sw., I, p. 237 et p. 349). Il en est de même pour la musique de Vinteuil. Il est «presque défendu de contempler» la musique de Vinteuil (P., III, p. 374); il faudrait plutôt participer à sa «genèse» (Sw., I, p. 351), de même que Swann s'en rend compte lors de sa septième audition de la sonate de Vinteuil. Le septuor est comparé à la lumière que «le prisme de la fenêtre décompose avant son entrée

dans une salle à manger obscure» (*P.*, III, p. 254) (27). Divers plans contigus et parallèles s'intègrent et se cotoient dans une totalité. Analogues mais différents; voilà bien les caractéristiques du monde proustien.

Gilberte et Albertine

Examinons d'abord la deuxième apparition de Gilberte attendue impatiemment par le narrateur au Jardin des Champs-Elysées. Gilberte apparaît soudainement, dissipe d'un coup les moments tristes du jeune narrateur, et lui montre des signes d'amitié: elle lui permet de l'appeler Gilberte et lui donne une bille d'agate et la brochure de Bergotte sur Racine; ainsi le dialogue s'établit-il pleinement dès cette apparition.

Tout à coup l'air se déchira: entre le guignol et le cirque, à l'horizon embelli, sur le ciel entr'ouvert, je venais d'apercevoir, comme un signe fabuleux, le plumet bleu de Mademoiselle. Et déjà Gilberte courait à toute vitesse dans ma direction, étincelante et rouge sous un bonnet carré de fourrure, animée par le froid, le retard et le désir du jeu [...]. (Sw., I, p. 398)

Deux plans sont exposés dès le début: le premier plan qui s'étend entre le guignol et le cirque et le deuxième plan formé par l'horizon. Ces plans cèdent ensuite et s'entr'ouvrent pour que Gilberte, en négligeant les distances, puisse sauter et surgir «tout à coup» devant le narrateur. Ainsi y a-t-il un écrasement et une contiguïté des plans qui, en réalité, sont très éloignés et différents l'un de l'autre. L'autre caractéristique indispensable à ce dispositif bien proustien: la lumière. Le lointain est «embelli» et clair malgré le temps maussade de l'hiver: «le temps restait trop couvert pour espérer que Gilberte sortit» (Sw., I, p. 397). Notons en plus, un autre point commun aux textes précédents: la rapidité miracuculeuse avec laquelle surgit Gilberte comme de l'horizon, tout comme les clochers de Vieuxvique.

(131) -212 -

La perspective ainsi créée sert-elle de base pour les scènes importantes de la *Recherche*, si variées qu'en soient les épisodes (28).

Pour décrire le charme des jeunes filles en fleurs de Balbec, Proust recourt à la même perspective. En ressentant du plaisir devant les jeunes filles qui, s'amusant sur la falaise, restent presque mystérieuses et inconnues, le narrateur pense que ce charme échappe à l'intelligence:

(ces jeunes filles) interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie, ornement d'un jardin sur la falaise, entre lesquelles tient tout le trajet de l'océan parcouru par quelque steamer, si lent à glisser sur le trajet 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 longtems dépassé, peut pour s'envoler en étant sûr d'arriver avant le vaisseau, attendre que rien qu'une seule parcelle azurée sépare encore la proue de celui-ci du premier pétale de la fleur vers laquelle il navigue (J.F., I, p. 798).

Dans ce texte, les deux plans entrent en rapport en négligeant la grande distance qui les sépare: le *steamer* et le *papillon* se situent très loin l'un de l'autre, ils sont différents, ils n'ont de commun que le fait qu'ils se déplacent tous les deux. Mais d'un coup Proust les fait voisiner et entrer dans la même course.

Le contraste des couleurs est toujours présent: les roses de Pennsylvanie et le bleu de la mer.

Le lecteur doit faire plusieurs focalisations à la fois pour saisir les jeunes filles ainsi présentées; elles n'offrent pas d'image fixe. Ce qui se déroule devant le regard, ce n'est pas une image précise et claire, munie de tel ou tel sens précis, mais une sorte de spectacle génerateur de plusieurs sens. Reste au regard de faire les focalisation nécessaires et des «suppositions» (J.F., I, p. 793) successives pour saisir cette «bande» de jeunes filles «indivisibles». C'est un univers d'attente et de genèse.

Albertine, elle, apparaît souvent—réelle ou imaginaire—ayant la mer comme décor (*J.F.*, I, p. 788 ou *P.*, III, 18): «Derrière cette jeune

fille, comme derrière la *lumière pourprée* qui tombait aux pieds de mes *rideaux* à Balbec [...], *se nacraient* les ondulations *bleauâtres de la mer*» (*P.*, III, p. 67). Les éléments constitutifs sont là: compression des distances en profondeur, succession des plans plus ou moins fragiles, et contraste de couleur et sans doute de luminosité. Le rafraîchissement que les gens éprouvent auprès des jeunes filles de Balbec est, selon Proust, dû au «spectacle des formes sans cesse en train de changer, de jouer en une *instable opposition* qui fait penser à cette perpétuelle recréation des élément primordiaux de la nature qu'on contemple devant la mer» (*J.F.*, I, p. 906).

Aubépines

Chez Proust, cet état plein de possibles peut se créer par le mouvement inverse. Le regard focalisé uniquement sur le premier plan accède à un état heureux en traversant ce premier plan qui n'est ni étanche ni rigide et en pénétrant dans le monde de l'arrière C'est le cas, par exemple, de la haie des aubépines de Tansonville. Ce passage prépare en quelque sorte l'apparition de Gilberte. L'importance des aubépines a déjà été indiquée par J. Rousset: «ce décor a un sens propre au roman de Proust: rapprochées de la figure féminine, les aubépines proposent déjà une esquisse voilée du couple art et amour, promis à de si importants développements (29)». Lorsque le narrateur essaye d'«adhérer» aux aubépines blanches de la haie, il ne ressent aucune joie et le secret des fleurs reste pour lui «obscur et vague» malgré les nombreux efforts qu'il fait. Il n'en est pas ainsi dans le cas de l'épine rose «plus belle encore que les blanches» (Sw., I, p. 139). Lisons la description de l'épine rose que voici:

On faisait rayonner sur l'autel les minces fusées, pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entr'ouvrant, laissaient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines, et trahissaient, plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irrésistible, de l'épine, qui, partout où elle

(133) -210 -

bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose. Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de *fête* au milieu de personnes en négligé [...] tel brillait [...] l'arbuste catholique et délicieux. (*Sw.*, I, p. 140)

Ici aussi on peut constater la fragilité du premier plan, qui, s'entr'ouvrant, laisse voir ce qui se situe juste derrière lui: l'essence particulière. Dédoublé juste par derrière par un autre plan analogue mais différent, l'objet livre alors son secret.

Et entre les deux plans que présente le texte ci-dessus, se trouve le contraste de la couleur: rouge sanguine et teint plus pâle. A la différence des aubépines blanches, dans le cas de l'épine rose, son état doublé est mis en relief; d'ailleurs Proust écrit que les aubépines blanches, fleurs simples sont à l'épine rose, fleurs doubles, ce que le morceau seulement au piano est à celui «revêtu des couleurs de l'orchestre» (Sw., I, p. 139). D'ailleurs, les boutons sont valorisés par Proust «plus encore que les fleurs» (Sw., I, p. 140), or c'est justement l'esthétique d'alors de «l'art nouveau», qui préfère aux plantes en pleines fleurs les boutons ou les tiges (30). Nous aborderons ce problème plus loin.

Et l'épine rose est comparée avec une jeune fille en «robe de fête». La fête consiste évidemment en l'animation réciproque qui se crée parmi des gens différents—notation déjà chère à la perspective proustienne. Comme le cas des trois clochers de Martinville, des marines d'Elstir, de la musique de Vinteuil, ce qui se déroule dans la perspective finit donc par engendrer l'état et le lieu d'une sorte d'échange mutuel. A l'arrière plan il y en a «de rouges sanguines», qui représentent non seulement l'autre pendant du contraste de couleur, mais aussi la notation des choses animées, vivantes et même sensuelles. A la différence de la juxtaposition, les plans ainsi superposés l'un au-dessus de l'autre ont l'avantage de montrer la transposition de l'extérieur à l'intérieur.

Lorsque le héros commence à aimer les aubépines, c'est dans l'église de Combray au mois de Marie. Même dans la description des aubépines, nous pouvons relever les caractéristiques communes

à l'épine rose dans le passage que voici:

Mais sans oser les regarder qu'à la dérobée, je sentais que ces apprêts pompeux étaient vivants et que c'était la nature elle-même qui, en creusant ces découpures dans les feuilles, en ajoutant l'ornement suprême de ces blancs boutons, avait rendu cette décoration digne de ce qui était à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique (Sw., I, p. 112).

Ici présente est la doublure qui se crée sous nos yeux: le premier plan cède et, dans le sens inverse, l'arrière plan s'y offre comme un partenaire correspondant. Au niveau de la syntaxe, par la juxtaposition des deux gérondifs, ces deux mouvements fraternels font aussi très nettement pendants. Et le contraste de la couleur entre les feuilles vertes et les «blancs boutons» est ici souligné. Un autre contraste: une «réjouissance populaire» et une «solennité mystique». L'ambiance de fête et de contact règne également dans ce texte (31).

D'ailleurs dans la scène qui suit celle de l'épine rose, apparaît pour la première fois Gilberte, et l'analyse de ce passage faite par J. Rousset montre que «l'apparition surgit à travers un arceau de fleurs (32)», arceau d'aubépines, plus précisément. J.-P. Richard parle du «monde, toujours heureux chez Proust, d'un développement végétal (germe, puis corolle tout à fait ouverte, profonde et expansive) (33)». En fait dans le texte précédent du papillon-steamer, souvenons-nousen, une «haie légère» comparée aux jeunes filles servait aussi d'ouverture et d'appel au lointain. Le premier plan n'est donc pas étanche ni rigide: «surface matériellement plane, mais brisée par l'éclairage» de «le port de Carquethuit», «une sorte d'écorce» qui se déchire «un peu» des clochers de Martinville, «agitation des trémolos de violon» frémissante de Vinteuil, et comme nous le verrons, rideaux qui s'écartent dans le cas de la Berma—au lieu de tenir exclusivement le premier rôle, le premier plan, en filigrane, ne s'exprime pleinement qu'en contact avec un autre plan situé à l'arrière, plan parfois mystique et imaginaire, sans parler des «surfaces frémissantes», de la «résille frémissante» de Ver Meer (34). Ces premiers plans nous

(135) -208 -

incitent vers les autres. Or l'art de la fin du siècle, l'art nouveau entre autres se sert souvent, comme l'on sait déjà, de l'ornementation simple des tiges et des feuilles qui s'étendent sur les surfaces planes, et cellesci sont alors très valorisées au détriment de la perspective scientifiquement construite depuis la Renaissance, par conséquent, de la profondeur en perspective, du modelé, du clair-obscur (35). Cette surface plane de l'art nouveau dissimule quelque chose de mystique derrière elle. Proust, qui fréquentait E. Gallé et appréciait hautement ses vases en verre doublé orné de feuilles ou de papillons, est esthétiquement très proche de l'art nouveau (36).

En ce qui concerne la profondeur, Wilhelm Worringer indique que c'est parce que celle-ci donne une valeur temporelle aux choses et explique logiquement le déroulement des événements dans le monde réel, que les arts non naturalistes l'évitent (37). Proust tente justement dans la *Recherche* de montrer le temps à l'état absolu et non pas le temps proprement dit, et sa perspective n'a pas de profondeur proprement dite.

La Berma

Pour bien connaître le secret artisique de la Berma en scène, le héros doit faire un apprentissage identique à celui du cas de l'épine rose. De même qu'il tente en vain d'«adhérer» aux aubépines, il croit au début à la valeur intrinsèque du jeu de la Berma: «Autrefois, pour tâcher d'isoler ce talent, je défalquais en quelque sorte de ce que j'entendais le rôle lui-même [...] j'avais étudié d'avance pour que je fusse capable de la soustraire, de ne recueillir comme résidu que le talent de Mme Berma» (G., II, p. 47). L'interprétation est ici hâtive et trop pure, mais le héros reconnaît son erreur sitôt après: «Je n'aurais plus souhaité comme autrefois immobiliser les attitudes de la Berma, le bel effet de couleur qu'elle donnait un instant seulement dans un éclairage aussitôt évanoui [...]» (G., II, p. 52).

Dans le fragment où le héros ressent du «plaisir», la Berma est

censée entrer «par le fond» de la scène: «dès que le rideau fut écarté et qu'un second rideau, en velours rouge celui-là, se fut écarté, qui dédoublait la profondeur de la scène dans toutes les pièces où jouait l'étoile» (J.F., I, p. 448). Les éléments nécessaires à la révélation sont présents: la contiguïté des plans parallèles mais qui sont, du point de vue couleur, en contraste. Ce sont de plus ces plans qui permettent le passage du fond à l'avant. Voilà une mise en scène très appréciée pour faire ressentir au héros l'exaltation spirituelle et artistique. Dans la Recherche, on trouve «ces ressemblances dissimulées, involontaires» qui éclatent comme entre les deux chefs-d'œuvres distincts de Vinteuil mais qui sont plus frappantes que les ressemblances voulues (P., III, p. 256).

La scène de la lanterne magique, située au début du roman, profondément bouleversante et fascinante pour le narrateur enfant, présente le même dispositif. G. Poulet l'analyse comme suit: «En projetant une image sur un mur, la lanterne magique recouvre le mur, mais elle ne le voile pas; si bien que l'image et le mur apparaissent simultanément l'un au-dessous de l'autre. Le corps de Golo ne cache pas le *bouton* de porte (38)».

Mais dans l'ensemble, G. Poulet souligne plutôt l'importance de la juxtaposition où les choses se côtoient et se rangent statiquement; il apprécie hautement la juxtaposition qui est «le contraire d'un mouvement (39)». Par contre, ce que G. Poulet n'apprécie pas dans le cas de la «superposition» proustienne, c'est qu'une «lutte pour la vie éclate alors entre elles (images) et celles qui occupaient la surface. Il en résulte parfois un vertige, cette vacillation des lieux et des temps, dont nous avons parlé au début (40)». Et d'écrire son point de vue: «Mais nous savons que l'œuvre proustienne ne cherche nullement à se cantonner dans une zone confuse où s'affrontent des images enchevêtrées. Il s'agit pour elle, au contraire, d'arriver au maximum de netteté (41)»; «Tout simplement les choses qui existent, se contentent de poursuivre leur existence les uns près des autres, sans se rapprocher comme sans se repousser. Elles s'alignent côte à côte, comme si elles étaient sous la même vitrine (42)».

(137) -- 206 ---

«Sans se rapprocher» souligne G. Poulet, pourtant dans la scène de la lanterne magique, la notion de contact réciproque, une sorte de dialogue déjà chère à notre article, existe: «Golo s'arrêtait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand'tante, qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude, avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte» (Sw., I, pp. 0-10).

Les composants importants sont tous présents: contiguïté des plans superposants, c'est-à-dire des plagues, une certaine transparence des plans fragiles et perméables, contraste de luminosité, contact de part et d'autre par les paroles, et révélation au héros. Une certaine transparence des plans fragiles, disons-nous, parce que même les arrières plans ne sont pas étanches dans la plupart des cas: Golo s'avance sur les «rideaux de la fenêtre» et prend comme «ossature» «le bouton de la porte»; dans le cas des clochers de Martinville, la voiture s'arrête pour ne pas se heurter au «porche» de l'église (Sw. I, p. 181), sans parler de la mer, qui s'étend un peu partout au fond d'Albertine: une sorte d'osmose est prête à se déclencher comme l'on peut le constater dans la Vivonne lors de la description des carafes dans la rivière. Les plans sont transitoires. Nous arrivons à écouter ce qui se passe au-delà de la représentation, de la finitude. Ce réceptacle est composé d'une façon non pas seulement intellectuelle, mais aussi organique.

D'un côté G. Poulet souligne certes l'importance de l'image des volets distincts d'un retable (*T.R.*, III, p. 973) en indiquant que les épisodes distincts «échangent leurs informations, se confèrent une sorte d'intelligibilité réciproque (43)», on pourrait à partir de là reconnaître les autres échanges naturels qui s'effectuent dans la direction de la superposition. R. Debray-Genette critique G. Poulet à propos, en écrivant: «si l'univers du héros est *un univers en morceaux* où la juxtaposition domine, ceux du narrateur et de l'écrivain travaillent à mettre au jour les phénomènes de surimpression dont le héros n'avait pas conscience, mais qui existent *bel et bien* dès l'origine de la perception (44)».

Chez Proust il existe un type de superposition qui ne requiert pas «la disparition» du plan du dessous.

Chez Proust le regard est au moins double: l'autre vient compléter l'un qui, au début, est limité et fragmenté.

Multiples focalisations (45)—réelles et symboliques—mises en contact et en questions des diverses apparences dans cet univers de différences et d'analogies, les personnages sont, eux aussi, saisis à travers la diversité dynamique des images. L'univers composé illustre la perspective proustienne à la fois spatiale et psychique. La vérité n'est pas livrée d'une façon univoque, elle s'interprète; G. Deleuze indique: «Proust refuse avec tant de force l'état d'une vérité qui ne serait pas produite, mais seulement découverte ou au contraire créée (46)». Et nous assistons et participons à une sorte de spectacle qui obonde en attentes du «possible» (47). où plusieurs plans se superposent comme «dans un palimpseste» (G., II, p. 109).

NOTES

Abréviations: la Recherche: A la recherche du temps perdu, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 3 vol. 1954. C.S.B.: Contre Sainte-Beuve, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971. Chaque volume d'A la recherche du temps perdu s'indiquera par les initiales principales de son titre, suivi du nombre du tome: Sw.: Du côté de chez Swann. J.F.: A l'ombre des jeunes filles en fleurs. G.: Le côté de Guermantes. S.G.: Sodome et Gomorrhe. P.: La prisonnière. F.: La fugitive. T.R.: Le temps retrouvé. Sauf indications, c'est nous qui soulignons.

- (1) J-Y. Tadié, Proust et le roman, Gallimard, 1971, p. 43.
- (2) Voir aussi C.S.B., pp. 611, 654 et 655.
- (3) C.S.B., de 1954, Gallimard, p. 285.
- (4) En traitant Proust, il écrit: «On a accordé beaucoup d'intérêt à l'importance du temps dans l'œuvre de Proust, mais on n'a peut-être pas suffisamment prêté l'attention au fait qu'il donne au temps la valeur et les particularités de l'espace [...]» «Messages, première série» in La Nouvelle revue française, 1926, p. 148.
- (5) Marcel Proust, Edition de la Revue nouvelle, 1928.
- (6) Joseph Frank, «La forme spatiale dans la littérature moderne» in *Poétique* 25, 1976, p. 247.
- (7) Marcel Proust ou le complexe d'Argus, Grasset, 1966, p. 98. C'est L.

(139) -204 -

- Bolle qui souligne.
- (8) Cf. J. F., I, p. 835 et Louis Bolle, ibid., p. 102.
- (9) Il en est de même pour la personne: «il n'existe pas de connaissance directe, au sujet de quoi nous nous faisons des croyances nombreuses à l'aide de paroles et même d'actions, [...]» (G, II, p. 67).
- (10) La phrase de Proust, Larousse, 1975, pp. 110, 123, 164, 165 et 179.
- (11) Etudes de style, Gallimard, 1970, p. 309.
- (12) Cf. J. F., I, p. 769 T. R., III, p. 896 et Sw., I, p. 84.
- (13) Voir, lettre du 2 mai 1921 adressée à J-L. Vaudoyer, Correspondance générale de Marcel Proust, IV, Plon, pp. 86-87. Choix de lettres, Plon, 1965, p. 263.
- (14) P. Descargues, Vermeer, Skira, 1966, p. 88.
- (15) Correspondance de Marcel Proust, t. IV, Plon, 1978, p. 149.
- (16) L'Espace proustien, Gallimard, 1963, p. 101.
- (17) «soleil qui garde encore malgré tout un grand pouvoir sur moi, pouvoir de lier et de délier bien des choses [...]». Correspondance générale de Marcel Proust, III, Plon, p. 132. M. Raimond, «La Nuit proustienne est désolée», Le signe du temps-Proust, Bernanos, Mauriac, Céline, Malraux, Aragon, SEDES, 1976, p. 82.
- (18) *Ibid.*, pp. 91-105.
- (19) *Op. cit.*, p. 61. C'est M. Raimond qui souligne. Il écrit par ailleurs: «Dans l'histoire littéraire du paysage, par rapport aux panoramas de Chateaubriand ou aux descriptions naturalistes, Proust a opéré une révolution: l'observateur est souvent mobile, au lieu de s'arrêter pour contempler, et parce qu'il est mobile, le paysage se déplace, prend à chaque instant une figure nouvelle, non parce qu'on passe dans un autre lieu, mais parce qu'on découvre le même lieu sous plusieurs angles». *Op. cit.*, p. 43. E. R. Curtius indique que l'on ne peut pas imaginer Proust voyage ant à pied. *Op. cit.*, pp. 98-99.
- (20) Cf. J. Milly, op. cit., p. 134.
- (21) G. Poulet, *Ibid.*, p. 37.
- (22) Voir Georges Poulet: «Et l'effet le plus marquant du mouvement par lequel le voyageur (imaginaire ou réel) passe d'un lieu à l'autre, c'est qu'il semble transmettre aux lieux mêmes la mobilité et l'activité unificatrice [...]» ibid., p. 96.
- (23) Pieter de Hooch, plus âgé que Ver Meer de 3 ans a dû connaître Ver Meer vraisemblablement pendant son séjour à Delft de 1653 à 1657, époque d'une de ses apogées artistiques. Et comme Ver Meer, il a tenté dans sa toile de faire des modifications expérimentales de la perspective. Cette toile de Pieter de Hooch, composée de plusieurs plans et de l'interposition d'une couche de lumière latérale et parallèle au premier plan, nous rappelle justement «la vue de Delft» de Ver Meer, dont la perspective en profondeur nous paraît beaucoup moins profonde qu'en réalité. Sans doute Ver Meer utilisait-il la caméra obscura, qui condense la réalité. Cf. P. Descargues, op. cit., p. 73.

- Albert Blankart, Johannes Vermeer van Delft, 1957, pp. 44-46.
- (24) Op. cit., p. 88.
- (25) Proust et le monde sensible, Le Seuil, 1974, p. 75.
- (26) Op. cit., p. 127.
- (27) Voir M. Butor: «Lorsqu'il en vient à rédiger la version actuelle, la métaphore du prisme fixe l'œuvre en un Septuor posthume pour lequel il utilise telles quelles des pages consacrées au Quatuor et d'autres au Sextuor, quitte à unifier tout cela par la suite, ce qui laisse libre la Variation pour Orgue pour la matinée Guermantes», «Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust», in Répertoire II, Editions de Minuit, p. 284.
- (28) «J'expliquais à Albertine que les littératures n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt n'ont jamais que réfracté à travers les milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde». (P., III, p. 375).
- (29) «Les premières rencontres dans La Recherche», in Paragone, 1971, p. 5.
- (30) S. Tschudi Madsen, Sources of Art Nouveau, H. Aschehoug, 1956, p. 435.
- (31) Du point de vue narratif, l'épisode des aubépines n'a pas en elle-même une valeur isolée et absolue. Nous pouvons le constater d'une façon explicite dans l'ébauche du *Temps retrouvé*; la relation que l'aubépine entretient avec l'épine rose est explicitement rattachée à la différence de couleur qui existe entre la sonate et le quatuor des manuscrits, c'est-à-dire le septuor de la *Recherche*, lequel est composé de sept notes représentant les sept couleurs du prisme obtenues à partir de la lumière blanche (P., III, p. 254). Voir, J. Milly, op. cit., pp. 144-145. Les aubépines, qui étaient longtemps des fleurs de pommier dans les manuscrits, entrent ainsi dans l'économie générale de la *Recherche*. Voir, C. Quémar, «Sur deux versions anciennes de côtés de Combray», in *Cahiers Marcel Proust* 7, Gallimard, 1975, p. 259.
- (32) *Ibid.*, p. 4.
- (33) Op. cit., p. 216.
- (34) P. Descargues, op. cit., pp. 78 et 91.
- (35) S. Tschudi Madsen, Art nouveau, Hachette, 1967, voir chapitre V. pp. 55-72.
- (36) Voir notre article «Papillons et libellules---M. Proust et E. Gallé», in *The Geibun-Kenkyu*, Université Keio, 1982, pp. 186-203.
- (37) Abstraction and Empathy, Routledge & Kegan Paul, 1953, pp. 38-39.
- (38) Op. cit., p. 116. cf. p. 15.
- (39) Op. cit., p. 118.
- (40) Op. cit., p. 117.
- (41) Op. cit., p. 117.
- (42) Op. cit., p. 119.
- (43) Op. cit., p. 133.
- (44) «Thème, figure, épisode—Genèse des aubépines», in *Poétique* 25, 1976, p. 57. J. Milly, de son côté, écrit sur *l'Espace proustien*: «Nous ne

voyons pas de contradiction entre l'existence de ce continuum et la discontinuité que nous avons observée dans l'univers proustien. La discontinuité règne dans le temps, dans la vie psychologique (les intermittences du coeur), dans la construction du roman, Mais l'accent du Narrateur, l'omniprésence de ce je racontant, le développement de type syntagmatique qui préside aux phrases et aux épisodes créent une continuité au sein même de cette discontinuité». Op. cit., p. 203.

- (45) Dans «la laitière» de Ver Meer, la focalisation est mise sur le mur et non pas sur la laitière du première plan, P. Descargues, *op. cit.*, p, 91.
- (46) Proust et les signes, P.U.F., 1972, p. 159.
- (47) Choix de lettres, Plon, 1965, p. 288.